

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Tutorizado por M^a Dolores Zambrana Vega



JESÚS ESPADAS ALEMAÑY

LA INDUMENTARIA POPULAR FEMENINA DE ANDALUCÍA OCCIDENTAL EN EL SIGLO XIX

ANÁLISIS ETNOLÓGICO Y PROPUESTA EXPOSITIVA

JESÚS ESPADAS ALEMAÑY

LA INDUMENTARIA POPULAR FEMENINA DE ANDALUCÍA OCCIDENTAL EN EL SIGLO XIX

ANÁLISIS ETNOLÓGICO Y PROPUESTA EXPOSITIVA



2019

TRABAJO DE FIN DE GRADO

GRADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES. UNIVERSIDAD DE SEVILLA



DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD Y AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO
TRABAJO DE FIN DE GRADO/TRABAJO FIN DE MÁSTER

D. /D^a. : _____, con DNI _____,
Estudiante _____ del _____ Grado/
Máster _____ de la
Universidad de Sevilla.

DECLARA QUE:

El Trabajo Fin de Grado/Trabajo Fin de Máster denominado,

Es de mi exclusiva autoría y ha sido elaborado respetando los derechos intelectuales de terceros, conforme las citas que constan en las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía.

Por lo tanto, asumo la responsabilidad de sus contenidos y elaboración, sin incurrir en fraude científico o plagio.

Para que así conste, firmo la presente declaración en

Sevilla a _____ de _____ 201__

Fdo. _____

A mi familia, por ser el pilar de mi camino.

A Joaquín, por su incondicional apoyo.

A mis tutores, por la ayuda prestada para llevar a cabo este estudio.

A todas las personas, en especial a Mar, que me han hecho amar y valorar el folclore y las tradiciones como algo indispensable en nuestras raíces.

Y sobre todo, a ti, Sevilla, que tanto iluminas mi alma.

ÍNDICE

Introducción.....	p. 9
1. Objetivos y metodología.....	p. 13
2. La indumentaria popular femenina en el siglo XIX y su contexto histórico-cultural en la Andalucía occidental.....	pp. 15-47
2.1 Contexto económico, social y político: el siglo XIX en Andalucía.....	pp. 17-20
2.2 La industria textil en la capital hispalense: la mujer de las clases sociales populares en el siglo XIX.....	pp. 21-28
2.3 El Costumbrismo: análisis de la figura femenina a través de testimonios gráficos y documentales.....	pp. 29-37
2.4 La vestimenta: de la intimidad al aderezo.....	pp. 38-47
2.4.1 La ropa interior.....	p.40
2.4.2 Sayas y refajos.....	p. 41
2.4.3 Jubones, justillos y chambras.....	p. 42
2.4.4 Mantones y pañuelos.....	pp. 43, 44
2.4.5 Delantales.....	p. 45
2.4.6 A los pies.....	p. 46
2.4.7 Accesorios.....	p. 47
3. Propuesta expositiva: la mujer sevillana, decimonónica, pobre y bella.....	pp. 51-60
4. Conclusiones.....	pp. 63, 64
5. Bibliografía.....	pp. 67-69
5.1 Libros.....	pp. 67, 68
5.2 Revistas.....	p. 69
5.3 Recursos electrónicos.....	p. 69
6. Índice de figuras.....	pp. 73-76
7. Anexo.....	pp. 79-80
7.1 Glosario de tejidos	

INTRODUCCIÓN

La indumentaria, en su concepto material, conforma un conjunto patrimonial que ha sido y es uno de los vehículos más empleados por el ser humano para expresar sus ideales. Desde el origen de la creación, el hombre se ha visto obligado a emplear todo tipo de ropajes, no solo a modo de protección sino también con un carácter divulgativo. Así pues, desde la Prehistoria, en la que los individuos utilizaban todo tipo de pieles para protegerse de las inclemencias meteorológicas o de posibles daños, hasta la actualidad, momento en el que se ha acentuado un importante desarrollo, gracias al incremento industrial y material, permitiendo realizar tejidos y diseños extraordinarios, los ropajes han sido testigos materiales del proceso evolutivo de la sociedad, adaptándose a las necesidades y gustos de ésta.

Por consiguiente, el traje ha sufrido numerosos cambios y transformaciones junto a la población, debido a que éste ha sido empleado como un elemento definitorio de la misma. El traje se ha visto supeditado a las modas, a las actividades y oficios de los diferentes estamentos sociales, a los cambios estéticos y artísticos, al poder adquisitivo, a los cambios políticos, a la industria y un largo conjunto de motivos que han dado lugar a dichas modificaciones.

Sin embargo, debido a que nos encontramos ante una tipología de bienes culturales de gran fragilidad, y que, por desgracia, no han sido valorados, son pocos los ejemplares que nos han llegado hasta la actualidad, perdiéndose por dicha causa un importante eslabón en la cadena antropológica de los usos y costumbres de la sociedad de la Andalucía occidental.

A través del presente análisis se pretende estudiar cómo se vestía el sector popular femenino de la sociedad andaluza durante el siglo XIX, centrándonos, especialmente, en la capital hispalense. De esta manera, y a través de diversos testigos gráficos, se justificará el uso de determinadas prendas que configuraban y definían a este sector de la sociedad, que dio lugar al denominado y conocido traje de flamenca, a modo de recuperación histórica y que facilitarán futuros estudios sobre la indumentaria costumbrista en el suroeste español.

1. *Objetivos y metodología*

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El estudio llevado a cabo para el presente trabajo se basa, en primer lugar, en la determinación y el análisis de la indumentaria del sector femenino de la clase media-baja de la Andalucía occidental del siglo XIX a través de distintos recursos gráficos como son las fotografías, las estampaciones o la pintura.

A partir de dicho estudio, se pretende poner en valor este tipo de prendas que se encuentran recogidas en el Patrimonio Etnográfico de la sociedad andaluza y que es de gran importancia por definir sus costumbres y tradiciones.

Para ello, se ha seguido una metodología de trabajo de análisis y búsqueda a través de diferentes documentos históricos y contemporáneos que nos permitieran conocer las características esenciales del periodo histórico en el que nos hemos centrado para el presente estudio. Así mismo, se ha recurrido a colecciones particulares en las que existen una gran cantidad de obras pictóricas y gráficas que avalan el uso y tipologías de dicha indumentaria, así como a colecciones de carácter público, como son la del *Museo de Artes y Costumbres* o la del *Museo del Traje de Madrid*.

A la hora de realizar el estudio de las piezas originales, junto a la propuesta expositiva de las mismas, se han de emplear los criterios específicos de conservación preventiva para garantizar la estabilidad y correcta conservación de dichas piezas, facilitando su transmisión a futuras generaciones.

Por tanto, los criterios de conservación y respeto por el original empleados, se han adaptado al valor histórico, artístico y documental de los diferentes bienes estudiados, siendo reconocidos como obras de gran importancia para el patrimonio etnográfico andaluz e, individualmente, como obras de arte en cualquiera de sus tipologías, ya sean fotográficas, pictóricas o textiles, que fueron concebidas con una idea inicial, la cual debe ser respetada y que, generalmente, requieren una manufactura de gran complejidad.

2. *La indumentaria
popular femenina en el
SIGLO XIX y su contexto
histórico-cultural en
ANDALUCÍA OCCIDENTAL*



Figura 1. Manuel Wssel de Guimbarda, 1881. Patio sevillano [acuarela sobre papel]

2.1. CONTEXTO ECONÓMICO, SOCIAL Y POLÍTICO: EL SIGLO XIX EN ANDALUCÍA

El análisis del marco contextual en el que se desarrolla el presente estudio es fundamental para la comprensión de los factores que condicionaban a la sociedad española del siglo XIX, centrándonos particularmente en la sociedad andaluza y su capital, Sevilla.

El siglo XIX se caracteriza por ser un periodo de numerosas fluctuaciones derivadas de los importantes acontecimientos sociales y políticos que se desarrollaron en dicho periodo histórico. La reminiscencia del siglo XVIII fue notable a comienzos de la época decimonónica en Sevilla. El traslado de la Casa de Contratación desde la capital hispalense a la ciudad de Cádiz a comienzos de dicho siglo, hecho que supuso la pérdida de gran parte del comercio que se desplazó conjuntamente a ésta, unido a la reciente Revolución Francesa acontecida en 1789 bajo el reinado de Carlos IV suponiendo una recesión ante las reformas ilustradas, fue el preámbulo de una época de profunda crisis que desembocaría en un importante atraso político y cultural en el que España se vería inmersa.

En marzo de 1808 tuvo lugar el Motín de Aranjuez, levantamiento popular causado por el malestar ocasionado por el desastre de Trafalgar o el tratado de Fontainebleau que supuso el comienzo del reinado de Fernando VII. Dicho reinado sería efímero, puesto que fue tres meses más tarde, tras las abdicaciones de Bayona, cuando comenzaría el reinado de José Bonaparte, acontecimiento que supondría el influjo de la

sociedad francesa sobre la española¹. Estos hechos condicionarían indiscutiblemente la indumentaria de todos los estamentos sociales.

A pesar de su ambicioso programa reformista, José I continuó con el legado absolutista, lo que conllevó al sublevamiento de la población que ocasionó el comienzo de la Guerra de la Independencia contra Francia el 2 de mayo de 1808. Dicha insurrección, que desencadenaría la finalización del Antiguo Régimen, supuso la convocatoria de Cortes en la ciudad de Cádiz, siendo la ciudad de Sevilla la primera en secundar dicho levantamiento. Los pueblos, villas y ciudades constituyeron juntas locales que establecían postulados a favor del orden y la paz a través de la defensa de la religiosidad y el patriotismo, denotando una clara tradición elitista y aristocratizante. La revolución liberal conllevó el establecimiento de la primera Constitución española en 1812 en la cual se recogían diversos derechos a favor del desarrollo cultural y social del país.

Durante el primer tercio del siglo XIX la ciudad de Sevilla sufrió diversos trastornos en su población, aumentando ésta primeramente en 1813 gracias a la fuerte migración proveniente del norte y centro peninsular la cual ocasionó una preocupante falta de trabajo que supuso el aumento de la miseria y propiciando una notable crisis y disminuyendo años más tarde a causa de la hambruna de 1819 y las epidemias de los años 30. Las masas campesinas sufrían episodios de grandes conflictos que reflejaban una palpable inestabilidad social, dando lugar a la división de estamentos, siendo éstos liderados en número por el sector de jornaleros, seguido por los artesanos, criados, clero, comerciantes y, minoritariamente, por las clases burguesas.

La vuelta al reinado de Fernando VII supuso la supresión de la Constitución de 1812 y la reinstauración de un gobierno absolutista, acción que conllevó a un nuevo levantamiento social que daría paso al conocido como Trienio Liberal entre 1820 y 1823. Es en éste último año cuando Andalucía, y concretamente Sevilla, adquiere una gran importancia debido a la convocatoria de Cortes en la capital hispalense. Es entonces cuando el monarca fue declarado como impedido moral y se estableció un Consejo de Regencia que, en el momento de partir a Cádiz, fue saqueado de todas sus pertenencias.

¹ A pesar de que la sociedad española buscó en la figura de José I una solución ante la situación que azotaba el país, el Absolutismo siguió imperando sobre ésta conociéndose a los defensores de dicho gobierno como “afrancesados”. (Roca, 2015)

Durante los años 30, Sevilla experimenta un importante auge en lo que a la industria se refiere, destacando la industria textil, hecho que supone cierta recuperación social y económica para la ciudad tras la profunda crisis sufrida.

En 1843 se establece el gobierno moderado en manos de Narváez, dando comienzo al reinado de Isabel II tras la Regencia de su Madre María Cristina de Borbón en la última década. El reinado de Isabel supone numerosas reformas en el país, ocasionando la unión de las clases altas para liderar la política y el imponente desarrollo de la industria. Económicamente, España entra en un nuevo sistema denominado como capitalismo que vendría de la mano de la revolución industrial, hecho que supuso el beneficio económico de una minoría a favor de sus propias satisfacciones, repercutiendo al resto de la sociedad con el incremento de la crisis y el desempleo.

Sin embargo, estos últimos acontecimientos, unidos al floreciente vandalismo, al caciquismo² y a la importante desamortización de Mendizábal, supuso cierta marginalidad para la ciudad de Sevilla durante el reinado isabelino, la cual no supo adaptarse a la modernización económica a causa de la imperante burguesía terrateniente. Este hecho supuso la división de las clases sociales y la aparición de las primeras revueltas republicanas en 1857 en defensa de la democracia, levantamientos que acabaron con el fusilamiento de las masas sublevadas en la Plaza de Armas, hito que impactó desfavorablemente a la sociedad sevillana que no hacía más que sumergirse en una profunda crisis.

Es descontento social desembocó en la revolución de 1868, conocida como “La Gloriosa”, la cual supuso el fin del reinado de Isabel II y la llegada al trono de Amadeo de Saboya, cuyo bajo reinado se siguen sucediendo las revueltas republicanas que acabarían causando la proclamación de la Primera República en 1873, periodo en el que se destaca el levantamiento cantonalista de Andalucía y el levante español. La sociedad sevillana se conformaría en dos notables vertientes reflejadas en una mentalidad urbana y otra industrial y los estamentos sociales se dividían contrastadamente en una corriente de gran tradición monárquica frente al feudo republicano. Un año más tarde, en 1874 regresa la dinastía borbónica al poder de la mano de Alfonso XII, poniendo fin a la República.

Durante los últimos años del siglo XIX se interpusieron los diferentes gobiernos progresistas y moderados que azotaron a todo el territorio español haciendo más

² El caciquismo se caracterizará por las estrechas relaciones que tendrán los diversos gobiernos con los personajes más influyentes de las comarcas de la península, lo que dará lugar a la supresión de las clases bajas y de los grupos políticos sublevados. (Roca, 2015)

notable aún la desigualdad entre las clases sociales, estructurando las mismas a partir de latifundios de propiedad que conllevaron un notable crecimiento de las ciudades debido al traslado de numerosos campesinos a los interiores de la muralla.

La urbe sevillana se encontraba rodeada por huertas en los barrios periféricos, siendo los jornaleros, en mayor medida, trabajadores de las parroquias de Omnium Sanctorum, San Gil, San Julián, Santa Lucía y San Bernardo, mientras que los artesanos se encontraban en intramuros, ofreciendo sus trabajos para parroquias como Santa Catalina, Santiago, San Ildefonso, San Martín, San Pedro o el viejo arrabal trianero. Atendiendo a este hecho, la indumentaria variaría según la zona de la ciudad, siendo más humilde y pobre a los exteriores de la misma, perteneciente a los jornaleros y campesinos y siendo más rica y opulenta la de la zona central, perteneciente a las clases más altas. Esto no indica que numerosas representaciones del interior de la ciudad no pudieran reflejar las diferencias sociales en la indumentaria.

Los últimos años del siglo XIX se verían altamente condicionados por el desarrollo de la segunda fase de Cuba entre 1895 y 1898, momento en el que España perdería todas sus colonias, ocasionando en el país una profunda crisis y un sentimiento de pesimismo que conllevarían a un trascendental atraso cultural y económico que influiría de manera irremediable sobre los albores del siglo XX.

2.2. LA INDUSTRIA TEXTIL EN LA CAPITAL HISPALENSE: LA MUJER DE LAS CLASES SOCIALES POPULARES EN EL SIGLO XIX

La indumentaria empleada por las mujeres de las clases populares en Andalucía occidental del siglo XIX, se ve directamente condicionada por el importante desarrollo industrial que experimentó la capital hispalense durante el primer tercio del siglo. Es por ello que se presta especial atención a la industria textil en el presente trabajo, la cual influiría sobre los distintos estamentos sociales, según los gustos imperantes del momento, así como dependiendo de la situación social, política y económica.

La década de los años 30 fue un momento de gran importancia para la modernización de la ciudad en el que comenzarían a aparecer las primeras fábricas industriales, independientemente de las ya establecidas fábricas de Tabacos y de Artillería. Dentro de las mismas cabría destacar la aparición de la fábrica algodonera en 1833, la de loza de *Pickman* en 1839, la fábrica de fundición de *Bonoplata* en 1840, la fábrica de tejido de hilo “La Alianza” en 1842, la fábrica de hilado de lanas en 1847 y otras pequeñas fábricas de menos envergadura. Este desarrollo, supuso la situación de Sevilla como el foco industrial más importante de la época revolucionaria española.

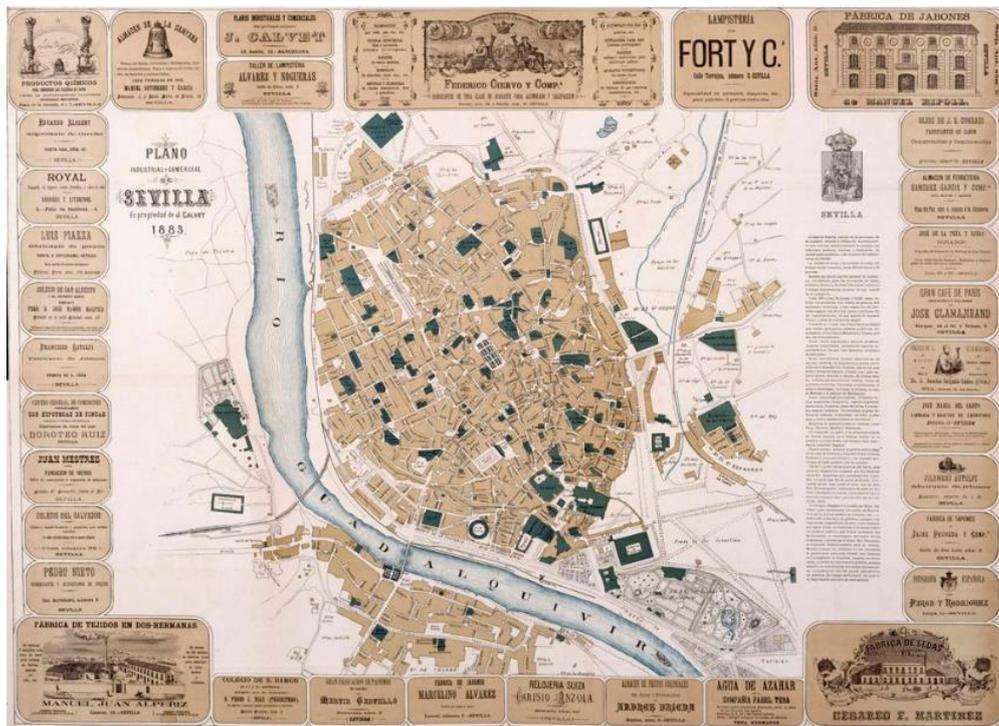


Figura 2. J. Calvet, 1853. Plano de Sevilla Industrial y Comercial [litografía]

José Gestoso, reseña en su publicación de 1910, titulada *Curiosidades antiguas sevillanas* (Gestoso, 1993), la notable importancia que tuvieron los tejidos y tejedores en Sevilla, desde el siglo XV hasta el siglo XIX. Destacando la industria de la seda debido a los sarracenos³, concediéndole a la industria textil una mayor importancia, gracias a este tipo de fabricación en ciudades como Murcia, Almería, Córdoba, Granada, Málaga, Toledo, Valencia y Sevilla, donde se trabajaba el arte de la seda con gran gusto y delicadeza en los tejidos. Estas suntuosas piezas formarían parte de ajuares personales y mortuorios de gran relevancia dentro de las altas clases sociales.

Con importante reminiscencia de la cultura árabe, por tanto, la labor del arte de la seda sería adoptada por los sevillanos, dando lugar a la fabricación de ricas telas de seda que intercalaban hilos metálicos de plata y oro, una vez reconquistada la ciudad por Fernando III “El Santo”. Dichos tejidos comenzaron a usarse tanto en indumentaria como en lugares de culto y ornamentos religiosos, llegando a ser prohibido su uso desde finales del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVIII, como medida de freno ante la afición suntuaria que comenzaba a ponerse de moda. La vestimenta era un constante reflejo de la jerarquización social, hecho que daba lugar a desigualdades y privilegios entre los estamentos (Giorgi, 2016: 21).

El gremio de tejedores fue, sin duda, uno de los más importante hasta finales del siglo XVIII, destacando los tejedores de terciopelo, sederos e hiladores del torno de seda que se encontraban incluso protegidos por parte de la monarquía. Los talleres se repartían en el siglo XVI por el norte de la ciudad, quedando éstos registrados en las cercanías de las parroquias de San Lorenzo, San Gil y Santa Marina.

Del siglo XIX podemos destacar tres grandes y conocidos tejedores: Acosta, Don Manuel del Castillo y Povea y Don José Ledesma. Del primer autor, parece ser que se conservan muestras de rasos, tafetanes y damascos de gran calidad, siendo algunos de ellos premiados en diferentes exposiciones. En cuanto al segundo autor, su producción más relevante se centró en la creación de tisúes, lamés de plata y sederías. Finalmente, de la producción de José Ledesma, debemos señalar que fue el último productor de telas de seda y oro en Sevilla, cuyo virtuosismo se ve reflejado en los tisúes de los ángeles y del Niño del Dulce Nombre de la Hermandad de la Quinta Angustia, piezas donadas por parte de los Duques de Montpensier.

³ Según la R.A.E. en su tercera acepción, es un adjetivo que se refiere a aquella persona “perteneciente o relativo a la Arabia Feliz o a los sarracenos.” (RAE: 2018)

La extinción de esta industria fue provocada por el importante auge que desarrollaron las fábricas extranjeras, las cuales, fueron capaces de producir tejidos de gran calidad a menor coste, gracias a los avances en maquinaria. No ocurrió de igual manera en países como Italia, Francia, Inglaterra o Bélgica, donde la industria textil siguió desarrollándose, en gran medida, en talleres manuales. Así quedó constancia de la desaparición de dicho gremio en un artículo publicado en el *Boletín de Acción Social* número 38 el 15 de septiembre de 1909, dónde queda reflejado lo siguiente:

“ya no nos gusta nada que sea español, vestimos à la inglesa, comemos à la francesa y nos arruinamos à la española”

Fue a principios del siglo XX cuando un reducido grupo de personas de la clase media, de manos de un clérigo, decidieron retomar dicha actividad en la ribera del río Guadalquivir, no llegando a ser esta una labor fructífera años más tarde. La modernización de la ciudad, se vio afectada por la debilitación del comercio portuario que, tras la pérdida de las últimas colonias americanas, tuvo que establecer una nueva política económica en la que no se incluyese el mercado en ultramar, hecho que supuso la ruptura con uno de los más importantes ejes económicos de la historia de Sevilla. Comenzaba así un pequeño comercio con el interior peninsular a partir de entonces, donde el ser propietario de tierras o cortijos sería sinónimo de tener un considerable poder adquisitivo.

El desarrollo industrial iría a la par del desarrollo de la indumentaria de la sociedad sevillana, que según su estamento social podría tomar una u otra identidad a través de la misma. El estudio se centra, fundamentalmente, en la vestimenta femenina de las clases obreras, artesanas y agrícolas, que, atendiendo al contexto social especificado con anterioridad, se ceñirá a los vaivenes sociales, y, sobre todo, económicos que configurarán un siglo caracterizado por su decadencia, de la cual, las más afectadas serían las clases inferiores. No por ello significa que la indumentaria a estudiar no tuviera valor, puesto que muchas de las prendas contaban con unos trabajos de manufactura dignos de reseña y por los que, a través del estudio de sus adornos, podemos determinar una época, ofreciendo así una relevante información histórica.

La indumentaria, por tanto, se definirá según los oficios, la clase social y el poder adquisitivo de la persona que porte las vestimentas. Era algo natural y obvio, que las clases más bajas solo contasen con un único atuendo para sus quehaceres cotidianos, siendo un distintivo de mayor poder económico el tener un doble vestuario conformado por el de diario y el de fiesta.

Se entiende por indumentaria, al conjunto de prendas que conforman la vestimenta de una persona, ya sea con fines estéticos o de protección de su propio cuerpo (RAE: 2018). Es por dicha razón, que muchas de las prendas tendrán una funcionalidad variable que dependerá del uso que se le otorgue. Por ello, dicha indumentaria se ha considerado un complejo sistema de signos que, a través de la misma, nos permite identificar características como el sexo, la edad, el estatus social o el oficio de la persona. Filósofos como Kant, Hegel o Comte ya lo entendían como un elemento característico del ser humano civilizado frente a la desnudez del hombre salvaje.

Por ello, las funciones del traje se pueden clasificar en tres grupos determinados:

Protectora. A través de las prendas el ser humano siempre ha buscado protección y refuerzo de su cuerpo ante los peligros de la propia naturaleza como son los accidentes, agresiones o enfermedades.

Estética. El ornamento del propio cuerpo siempre se ha empleado a modo de distinción y personalización. Para destacar la belleza se buscaban dichas diferenciaciones, aun teniendo en cuenta el bajo poder adquisitivo de las clases populares, adaptándose el traje a los ideales propios de cada época, enfatizando la coquetería y elegancia que ha distinguido siempre a las mujeres, siendo la indumentaria el método más ilustrativo para conseguirlas, adecuándose ésta, desde el principio de los tiempos, a la morfología de su cuerpo.

Comunicativa. El traje es un importante elemento para estudiar el proceso tecnológico de la humanidad a través de su manufactura y características morfológicas o estéticas. Mediante la observación del mismo, sus tejidos y adornos aportarán una importante información sobre la persona que lo luzca, estableciéndose una relación comunicativa indirecta y sin necesidad de conversación.

A la hora de definir las prendas que conforman la indumentaria popular femenina del siglo XIX, atenderemos al método *folclórico-etnográfico* propuesto por Luis de Hoyos Sainz⁴ en los años 30 del siglo XX. Dicho antropólogo propuso que el concepto histórico de las prendas, refiriéndose a la evolución de éstas y las causas de modificación de los atuendos, debía ir acompañado de un concepto sociológico que recogiese los usos o funcionalidades justificadas de dichas prendas, un concepto geográfico sobre la

⁴ Luis de Hoyos Sainz fue un importante antropólogo español del siglo pasado que se encargó de unificar los términos y criterios etnográficos españoles a través de sus estudios, los cuales han sido empleados en el presente trabajo, recogidos de la mano de Carmen Ortiz García (Ortiz, 1987: 329)

extensión territorial de las mismas y un concepto artístico que atendiese a la estética empleada en la indumentaria.

El concepto histórico y sociológico, de forma conjunta, es algo complejo de determinar puesto que no cuenta con un proceso homogéneo. Las prendas evolucionarían conjuntamente a la sociedad que, como ya se ha explicado anteriormente, se vería afectada por una época de profundas crisis y conflictos políticos. Además, la influencia francesa sería notable en el vestir de la época, dando lugar a prendas muy ceñidas que enmarcaban el talle de la mujer y de las cuales sobresalía una voluminosa y amplia falda. Este tipo de vestimenta se conoce como “corte Imperio”. No obstante, es importante destacar que muchas de las reseñas artísticas del momento reflejan dichas prendas de forma idealizada, afrancesando profusamente la figura de la mujer sevillana. Es por ello que los datos más fiables siempre vendrán referenciados por fotografías tomadas en la época.

Analizando la investigación realizada por Rosa María Martínez Moreno, sobre los orígenes y evolución del denominado traje de flamenca (Martínez, 2009), debemos tener en cuenta que es considerado como un conjunto ya establecido, teniendo sus bases en el siglo XIX, por lo que será preciso atender al mismo en este capítulo.

Si recurrimos a testimonios documentales de viajeros extranjeros de la primera mitad del siglo XIX, observamos la conformación de la vestimenta característica local, como elemento visual que sea distinguible por pertenecer a dicha región. Comenzaría así a dibujarse las primeras líneas del ya nombrado *traje de gitana*, de *flamenca* o de *faraloes*, tres denominaciones distintas que finalmente conforman una indumentaria particular y reconocible de la zona occidental de Andalucía. En al origen de la denominación de dicha vestimenta, no entraremos en su análisis en este estudio, pero si haremos referencia a los volantes, palabra que proviene del galicismo *faralá* que, según la Real Academia de la Lengua Española significa lo siguiente:

“Volante compuesto de una tira de tafetán u otra tela y que, plegado y cosido por la parte superior y suelto o al aire por la inferior, rodea las faldas, vestidos y enaguas femeninos, especialmente en algunos trajes regionales.” (RAE: 2018)

Aunque su origen es incierto, algunos investigadores, a través de estudios psicológicos y sociales sobre la indumentaria decimonónica, aportan datos de gran importancia. Es destacable la labor de Pablo Pena González, en cuya investigación sobre el traje romántico (Pena, 2008) nos explica la profusión del uso de los volantes en ésta época, hecho que se debe a las constricciones y encorsetamientos de la libertad y, sobre todo, a la desnaturalización del desnudo. Es por ello, que el autor nos explica que

la prohibición del mismo conlleva la sexualización de la indumentaria a través de los elementos decorativos, como son los volantes o las blondas de encaje rizadas, componentes alusivos al órgano sexual femenino. Este hecho, no hace más que reforzar la función comunicativa de las prendas.

Nos encontramos, sin duda, ante un elemento compositivo que se repetirá en la indumentaria popular femenina en infinidad de ocasiones y que llegará a convertirse en un elemento característico no solo de Andalucía, sino de toda España. El número de volantes dependería del gusto de la época y de la mujer que los fuera a lucir, siendo lo más común encontrar de una a tres piezas en la parte inferior de las faldas.

Es algo que ha penetrado en la cultura andaluza el determinar que los orígenes del traje conocido como “de flamenca” tienen una gran aportación de la cultura gitana, cosa que, en gran medida, lleva razón. Pero, a pesar de la “gitanofilia” que existía a principios del siglo XIX, como indica la ya referenciada Rosa María Martínez Moreno, no era únicamente portado por gitanos, sino que este tipo de vestimenta era común en todas las clases populares. La vestimenta de dichas clases era prácticamente similar en toda la península, exceptuando ciertos matices que la sociedad aportaba a su indumentaria por la sencilla razón de ser reconocidos como pertenecientes a la misma.

Sin embargo, un dato muy curioso que se nos ofrece en el ya citado análisis sobre la evolución del traje de flamenca, es que las clases sociales más bajas, desde bien entrado el siglo XVIII, comienzan a diferenciarse de las clases aristocráticas. Así ocurriría también en el siglo XIX y, por el contrario, siendo un hecho que causa gran asombro, los estamentos acomodados buscarían el parecido con los populares en su indumentaria en busca de una diferenciación provocada por el imperante gusto romántico. Esto, sin duda alguna, se debe a que las clases populares eran las recogedoras de la cultura más arraigada de Andalucía, y la manera más sencilla y visual de acercarse a ello era a través de la indumentaria. Así lo constata Antonio Reina Palazón en su estudio “Romanticismo y costumbrismo”, en el cual especifica que este hecho fue recogido especialmente por numerosos artistas de la época:

“Prestando especial atención al pueblo llano como depositario de lo tradicional y auténtico frente al carácter más extranjerizante, más desnaturalizado y, por lo tanto, menos nacional de las clases pudientes” (Reina, 1997: 15)

Es en el último tercio del siglo XIX, entre los años 1890 y 1910 cuando se consolida el denominado traje de “flamenca”, conformado por un traje enterizo de mangas cortas y amplia falda, confeccionada con tejidos ligeros estampados, enaguas almidonadas con volantes, reminiscencia del antiguo miriñaque del siglo anterior, zapato cerrado con trabillas, pañuelo al talle, bien de seda bordada o de la China y complementos tales como mantillas, peinas, peinecillos, joyas y flores (Martínez, 2009: 40).

En los últimos años del siglo XIX es cuando la característica indumentaria femenina popular comienza a perderse y desvirtuarse, quedando reducido su uso a ámbitos festivos como ferias, romerías o fiestas de la Cruz de Mayo.

Para entender el **Concepto de uso y funcionalidad de las prendas**, debemos recurrir nuevamente al estudio de Joaquín Díaz González, en el cual aparece un texto de Juan Valera, quién realiza una breve descripción sobre el uso de las distintas prendas en la ciudad de Córdoba, comentando lo siguiente:

“Si es pobre, el domingo salen del fondo del arca las bien conservadas galas: Mantón o pañolón de Manila, rica saya y mantilla para ella” (Díaz, 1998: 44)

Costumbre que no sólo se da en la nombrada ciudad de Córdoba, sino que se extiende por todo el territorio español, denotando la importante religiosidad popular que ha llegado hasta nuestros días.

Evidenciando así, que en la vida cotidiana se empleen los tejidos y prendas más cómodas para llevar a cabo las labores del día a día y que las prendas de tejidos más ricos o que tengan un mayor valor artístico o sentimental, se dejarán para su uso en ocasiones especiales como eventos religiosos o sociales de cierta envergadura. Podemos decir que los ropajes de diario o de mudar van a ser siempre los mismos, puesto que las clases sociales más bajas únicamente tenían una vestimenta para su día a día, siendo ésta sustituida o cambiada por unas nuevas cuando su deterioro no permitía que se utilizasen más.

Las prendas interiores, como camisas, enaguas o medias, son las que estaban en mayor contacto con el cuerpo de la mujer, cuya funcionalidad era la de proteger y cubrir el mismo y, por tanto, las más propensas a ensuciarse, por lo que era normal que éstas se lavasen y almidonasen a menudo.

Las prendas exteriores, como son las sayas, jubones o justillos serían de uso diario y no se lavarían a menos que fuese estrictamente necesario. De igual modo, ocurría con los pañuelos de talle o mantones, empleándose los más ajustados al busto

de la mujer para las labores cotidianas y dejando los de mayor grosor y tamaño para protegerse del frío o para las ocasiones especiales. Otras prendas exteriores que debemos destacar son las denominadas sayas de tapar, así como los mandiles o delantales, cuya funcionalidad era, fundamentalmente, la de proteger las prendas inferiores, evitando así manchas o roturas, además de ser también empleados para almacenar objetos en sus bolsillos.

En cuanto a los accesorios, era algo frecuente el adornar el cabello con diversas flores de pequeño tamaño, así como el uso de determinadas joyas y aderezos. Las joyas más ricas se dejaban para los días festivos y actos piadosos, al igual que los elementos protectores y religiosos, como son los rosarios o los escapularios de prender. Las mantillas son otro de los accesorios más empleados por las mujeres en el siglo XIX, utilizadas para acudir a la iglesia o a eventos sociales de gran significación, extendiéndose en Andalucía el uso de la mantilla de encaje a los quehaceres cotidianos de todos los estamentos sociales. Era también muy común en las clases populares el cubrir la cabeza con un pañuelo ajustado bajo el mentón, elemento mediante el cual se protegían del sol o del frío y que a la vez mantenía su cabello limpio por más tiempo.

En lo que se refiere al **Concepto geográfico**, ha sido anteriormente reseñado el factor de que la indumentaria popular sería prácticamente idéntica en todo el país, haciéndose más evidente en la región andaluza, por lo que las diferenciaciones en ésta se fundamentarán básicamente en el empleo de uno u otros motivos ornamentales o accesorios.

Este trabajo, por tanto, centra su objetivo principal en el estudio de la indumentaria femenina empleada en la provincia de Sevilla y alrededores cercanos, como son las ciudades de Huelva, Cádiz, Córdoba, Málaga o Granada.

2.3. EL COSTUMBRISMO ANDALUZ:

ANÁLISIS DE LA FIGURA FEMENINA A TRAVÉS DE TESTIMONIOS GRÁFICOS Y DOCUMENTALES

Las costumbres andaluzas, reflejadas en mayor medida en las clases populares, fueron un importante punto de inflexión histórico y documental, que, gracias al atractivo que supusieron para numerosos artistas locales y extranjeros, dieron pie a la creación de numerosas obras que a día de hoy sirven como testigo clave para el estudio y análisis de la sociedad andaluza del siglo XIX. Tal fue su relevancia que llegaron a constituir el movimiento artístico denominado *Costumbrismo*, el cual fue impulsado trascendentalmente por los Duques de Montpensier, convirtiéndose éstos en importantes mecenas artísticos, defensores de los valores tradicionales de la sociedad andaluza (Lleó, 1997: 158). Éstos coleccionaron numerosas obras de carácter costumbrista que, a posteriori, fueron adquiridas por particulares, cuyo claro ejemplo son las colecciones particulares de la Baronesa Carmen Thyssen y de Mariano Bellver.

Atendiendo al ya citado método *folclórico-etnográfico* del apartado anterior, propuesto por Luis de Hoyos, y a modo de conclusión de su análisis aplicado a la indumentaria femenina de los estamentos inferiores, los **conceptos tecnológicos y artísticos** serán analizados de manera conjunta, puesto que, generalmente, la ornamentación, colorido y forma de los tejidos son descritos a la vez que el tipo de paño empleado. Para ello, se han analizado obras de diversa índole como ilustraciones, pinturas o fotografías.

Dentro de los estudios realizados sobre la vestimenta del siglo XIX, debemos destacar la figura del valenciano Antonio Rodríguez, quien publica la obra *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España, principiada en 1801*. En la misma, participan varios artistas de manera conjunta, ilustrando dicha publicación con diversas estampaciones que testimonian, en cierta medida, las prendas que se empleaban en aquella época en nuestro país. En la misma, podemos observar una clara distinción entre la vestimenta del ámbito rural de la del ámbito urbano, destacándose en la primera de ellas el uso de sayas, basquiñas⁵ y avantales⁶.

Años más tarde, en 1825, el también valenciano José Ribelles y Helip publica la obra *Colección de Trages de España*, en la cual, todas las mujeres de las clases

⁵ Véase el apartado “2.4.2 Sayas y refajos” del presente estudio.

⁶ Según la R.A.E. en su única acepción, *devantal*. De avante. 1. m. desus. “devantal” (actual uso como delantal) (RAE, 2018)

populares portan pañuelo al talle y saya con delantal. Respecto al peinado, observamos como el pelo queda recogido en diversos moños y que, en ocasiones, lucen accesorios, destacando entre los más comunes las peinetas.

En 1845 se publica el volumen *España Geográfica, Histórica, Estadística y Pintoresca*, obra del madrileño Francisco de Paula y Mellado. En ella, se pueden evidenciar el uso de sayas con distintas piezas de faralaes, pañuelo al cuello y diferentes tocados. Era muy común el llevar un pañuelo atado al cuello sobre el propio pañuelo o mantón que se ceñía al talle para así, posiblemente, proteger el pañuelo inferior, en ocasiones realizado con materiales y técnicas de gran virtuosismo, del daño que pudiera ocasionar el roce con el cuello. Dicho hecho queda evidenciado en uno de los cuadros de la colección particular de Mariano Bellver, titulado *Un día de Juerga en Málaga*, realizado en 1872 por Bernardo Ferrándiz Badener, dónde se distingue claramente que, la figura femenina que queda a la derecha de la composición luce un pequeño pañuelo azul atado al cuello y debajo de éste, lleva puesto un mantón beige al talle.

Continuando con el análisis de las prendas femeninas, tenemos que destacar que, en 1872, Miguel Guijarro hace un importante apunte, algo exagerado y nostálgico, en el libro titulado *Las Mujeres Españolas, Portuguesas y Americanas*, sobre el importante cambio que la vestimenta sevillana sufriría por la moda dominante en el momento, quedando relegados los ajustados corpiños y ceñidas sayas, las medias finas y el zapato de cintas y accesorios tales como mantillas, peinetas y joyas. En la ilustración aportada sobre la figura de la mujer sevillana, presente en dicho volumen, se puede observar como la indumentaria que porta la misma es de una posición social superior, observándose como la saya parece estar confeccionada con tejido de seda. Por ello, atendemos a la litografía sobre la provincia de Sevilla, en la que aparece representada una "*Muger del Pueblo*", la cual presenta una indumentaria mucho más cercana a la que venimos estudiando en el presente trabajo.



Figura 3. J. Llerena (dibujante), 1872-74. Provincia de Sevilla (*Muger del Pueblo*) [litografía]

La misma, luce saya blanca de listas verticales rosas con un volante en la parte inferior. A la cintura, un pañuelo de talle verde en el que se observa la presencia de pequeños motivos decorativos. Por el brillo con el que ha sido representado, se puede deducir que el mismo pudiera ser de seda. Cubriendo gran parte del cuerpo de la mujer, observamos un gran mantón que cae sobre su hombro izquierdo, de color rojo con diversas líneas en negro, verde y ocre, dando lugar a la formación de cuadros. Deducimos que la camisa de la mujer es de manga corta por no lucir está por debajo del pañuelo de talle, por lo que el mantón más grande se ajusta a las condiciones propias de la época estival siendo, posiblemente, de algodón. En la cabeza, observamos que lleva una moña de flores, algo muy usual en la época.

A continuación, dentro del mismo volumen, citado anteriormente, analizamos la ilustración de la "*Muger gitana*". Ésta, luce una saya azul con dos grandes volantes. Sobre la camisa, blanca y de manga larga, se puede observar la presencia de una sobremanga corta de color celeste con decoraciones en color negro al filo. Posiblemente, se tratase de un jubón o una camisa superpuesta a la interior. En el talle, se observa un pañuelo de color rosáceo con decoración del mismo color. Todo ello, nos hace reflexionar que, a pesar del bajo poder adquisitivo que tenían las mujeres de las

clases sociales más bajas, la coquetería se reafirma en el lucimiento de collares, pendientes y flores en el pelo.

Buscando al ratón, realizada por Manuel García “Hispaleta” en 1860, es otra obra pictórica que evidencia las prendas empleadas por las clases más populares, pudiéndose distinguir entre las mujeres presentes, sayas de distintos colores que dejan entrever bajo ellas las blancas enaguas y las medias, blancas y de color. De igual modo, se observa ya la presencia de algodones estampados, empleados, en este caso, en las camisas y pañuelos.

Otro ejemplo de indumentaria similar lo encontramos en el libro *España Geográfica e Histórica Ilustrada*, presentada en 1874 por Francisco Boronat y Satorre, de la cual hacemos especial mención sobre las figuras femeninas granadina y cordobesa. Ambas lucen una saya de listas verticales, encarnada la primera y azulada la segunda, con sendos pañuelos al talle. En cuanto al peinado, podemos observar que son prácticamente similares, mostrando en la parte posterior un moño denominado de alpargate o de picaporte y cerca de las sienes dos rodetes, posiblemente, influencia de los peinados de la Corte, como podemos contrastar a partir del cuadro *La reina Isabel II con la princesa de Asturias*, óleo realizado en 1855 por Franz Xaver Witerhalter en el que la reina luce también tan característico peinado.



Figura 4. Comparativa entre los planos de Córdoba (izquierda) y Granada (derecha) incluidos en la obra *España Geográfica e Histórica Ilustrada* de Francisco Boronat y Satorre.

Sobre las influencias tomadas de la Corte, es preciso hacer un breve inciso acerca de la incorporación del tartán “tejido de seda o lana que presenta decoración a cuadros imitando los ropajes escoceses” (Castany, 1969: 391) en la indumentaria popular. Este tipo de tela fue introducido en España, en el siglo XIX, por la Reina Victoria

de Inglaterra en la década de los 40, momento tras el cual las clases populares lo tomarían como referencia para emplearlo en su atuendo cotidiano. A partir de la importación de este tejido, los cuadros comenzaron a ponerse de moda, teniendo un claro ejemplo en el Museo del Traje de un vestido isabelino (MT000414) realizado en tejido de tafetán estampado a cuadros (Pena, 2008: 153). De igual modo, se puede observar una fotografía de Isabel II de 1860 titulada como *Retrato de Isabel II* (Onfray, 2017: 32), incluida en el estudio fotográfico realizado por Stephany Onfray sobre el papel de la mujer en este campo profesional, en la cual se puede ver como la reina porta un amplio vestido realizado mediante esta tipología textil. De manera pictórica, su adaptación a la vestimenta popular femenina se puede observar en la obra *El beso de la Reliquia* de Joaquín Sorolla, de 1893.



Figura 5. Comparativa entre “Retrato de Isabel II” y “El beso de la reliquia” de Joaquín Sorolla donde se puede observar el empleo del tartán en la indumentaria de los distintos estamentos sociales.

Atendiendo de nuevo a la publicación de Pablo Pena González sobre el traje romántico (Pena, 2008) y a modo de síntesis de las prendas observadas a través de los testimonios gráficos citados hasta el momento, es oportuno matizar que, el empleo de listas o rayas, cuadros y estampaciones diversas como flores o topos en los tejidos era algo ordinario y destinado a los trajes de paseo de las clases más pudientes y a la indumentaria cotidiana de las clases populares. Éste tipo de decoraciones se comienzan a utilizar a partir de 1832, objetando que los estampados de flores fueron una moda que comenzó a desaparecer en torno a 1842. Los cuadros y las rayas tuvieron su mayor auge entre las décadas de 1840 y 1860.

Por tanto, las estampaciones e ilustraciones realizadas por reconocidos artistas en el transcurso del siglo XIX nos servirán como base para estudiar las prendas utilizadas por las clases populares durante dicho periodo histórico. No hay que olvidar que, sin embargo, éstas no serán fuentes totalmente fiables, ya que podrán verse influenciadas por la subjetividad del propio autor, quien puede idealizar de una manera u otra, según sus conocimientos, la figura femenina a retratar. Sin embargo, la aparición de la fotografía marcará un importante hecho a la hora de dejar constancia sobre los usos y costumbres andaluzas en las cuales se ve reflejada de manera certera su indumentaria.

Fotógrafos de renombre en el ámbito nacional, tales como el sevillano Emilio Beauchy o el gaditano José Caparró Rodríguez, o, en el ámbito internacional, el galés Robert Peters Napper y el parisino Hugues Kraft serán claros ejemplos que atestigüen el uso de las prendas anteriormente citadas a través de sus tomas fotográficas.

Así, podemos observar como en la fotografía del sevillano Beauchy “Elaboración de cigarrillos en la Real Fábrica de Tabacos” (Fernández, Molina y Hormigo, 2011: 25), de 1885, las mujeres cigarreras lucen sayas de diferentes tejidos, muchos de ellos estampados, cubiertas casi en totalidad por amplios delantales que protegían sus faldas. Sin embargo, y en contraste con su bajo poder adquisitivo, todas ellas lucen sobre sus torsos mantones de la China, empleados por éstas en tal medida y por los cuales denotaban verdadera pasión, que llegaron a dar lugar a una variedad conocida como mantón bordado de tipo “cigarrera”, reconocible por sus características rosas bordadas que ocupan casi el total de la composición central.



Figura 6. Emilio Beauchy Cano, ac. 1885. Elaboración de cigarrillos en la Real Fábrica de Tabacos [fotografía]

Consideramos que es interesante también, analizar la fotografía “La Pasarela” (Fernández, Molina y Hormigo, 2011: 26), tomada en 1896 por parte del nombrado José Caparró, en la cual se observa una mujer caminando que porta un gran mantón, posiblemente de lana por el grosor que se observa, el cual se encuentra adornado con listas perimetrales. Bajo éste, se deja entrever una saya de fondo oscuro con topos blancos y un delantal de color claro.



Figura 7. José Caparró Rodríguez, ac. 1896. La Pasarela [fotografía]

Pero, sin duda, un claro ejemplo sobre la indumentaria popular empleada en el siglo XIX por las clases más pobres se refleja en las fotografías de Robert Peters Napper. Aportamos al estudio dos tomas de gran interés realizadas en Sevilla entre 1857 y 1862 en las cuales se puede observar a un grupo de gitanos y a una mujer gitana en solitario. Dichas fotografías aportan una enorme y fundamental información sobre la indumentaria popular femenina de la época que venimos estudiando. En la primera, denominada como “Grupo gitano” (Fundación, 1994: 105), se observa una mujer de avanzada edad sentada en el lado izquierdo, junto a ella, otra mujer gitana de pie, quien tiene delante a un hombre sentado y, a la derecha, otra mujer que porta entre sus brazos a un niño pequeño. Las sayas de las mujeres parecen ser de algodón estampado con motivos geométricos, observándose el uso de volantes en ellas y la amplitud que presenta la de la mujer central, debido, posiblemente, al uso de enaguas almidonadas. La camisa de la mujer sentada, así como los distintos delantales, también parecen estar realizados con tejidos estampados. Sin embargo, los pañuelos que lucen al talle parecen ser tejidos diferentes, decorados con listas y diversos motivos ornamentales. Una de las prendas más bonitas que podemos observar en la composición la luce la mujer del

centro compositivo sobre sus hombros, un gran mantón denominado como “mantón alfombrao⁷” con una rica manufactura. A pesar de su notable pobreza, se puede observar como la mujer central luce un collar de cuentas blancas y una cadena al cuello, atendiendo siempre a la ya comentada coquetería de la mujer, fuese del rango social que fuese.



Figura 8. Robert Peters Napper, ca. 1863. Grupo de gitanos [fotografía]

Para finalizar, mostramos otra fotografía del mismo autor, titulada como “Retrato femenino” (Fundación, 1999: 109). Sin duda, se trata de una bellísima toma en la que aparece una mujer sentada con la mirada perdida. La saya que porta presenta algún desgarró en su parte inferior, reflejando la profunda pobreza de la mujer. No por ello se deslucen el bonito tejido con el que está realizada, que, a simple vista, parece un algodón estampado creando una elegante cuadrícula. Sobre dicha prenda, luce un delantal claro con tres volantes y sobre los hombros, un gran mantón del ya citado con anterioridad tejido de tartán. Bajo éste, sobre el hombro izquierdo de la mujer, se puede observar levemente un pañuelo al talle oscuro y de color liso, posiblemente realizado en algodón.

⁷ “El *alfombrao* de felpa, típico abrigo de la mujer de clase popular y particularmente de la de Sevilla y de la de Madrid, con el que rivaliza el de lana gruesa a grandes cuadros.” (Junta, 1990: 56)

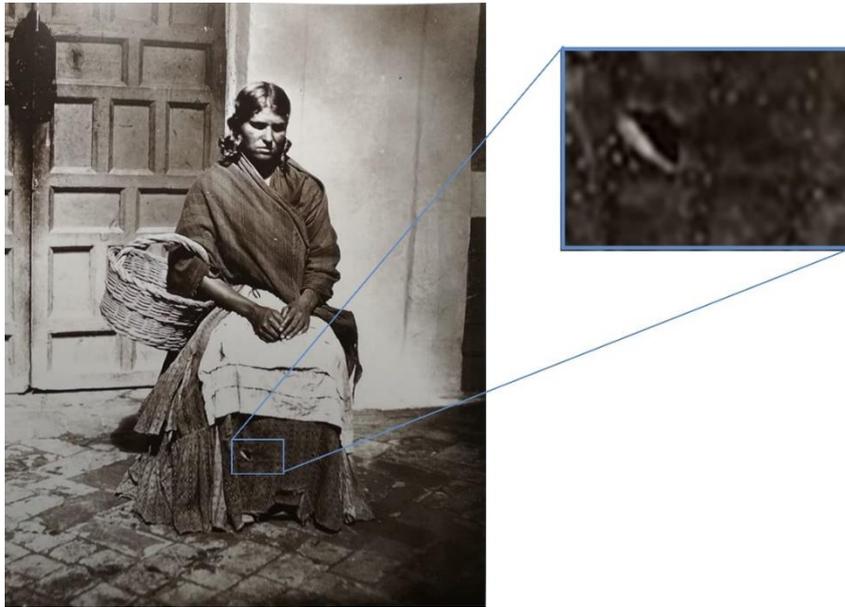


Figura 9. Robert Peters Napper, ca. 1863. Retrato femenino [fotografía]

Queda, a través de este interesante análisis de diversos testimonios gráficos, como son los grabados, litografías, ilustraciones, cuadros y fotografías, más que justificado el uso de las diversas prendas empleadas por las mujeres de las clases populares de la zona occidental de Andalucía a lo largo del siglo XIX. Gracias a los mismos, hemos podido conocer qué prendas se utilizaban, cómo éstas se adaptaron a los diversos cambios sociales, de qué manera se disponían sobre el cuerpo de la mujer o cuáles eran los tejidos principales empleados, ofreciendo, a través de ellos, una importante información sobre el patrimonio inmaterial andaluz de la época romántica. Éste hecho supone una importante aportación de datos sobre los usos y costumbres en dicho periodo histórico; elementos que, en gran medida, han quedado relegados al olvido y que se pretenden poner en valor a través del presente trabajo.

A continuación, una vez recopilada toda la información posible para realizar éste estudio, se especificarán de manera detallada y concisa las prendas empleadas por las mujeres de las clases populares andaluzas en el siglo XIX, así como sus tipologías; prendas que conformaban el ajuar de las mismas y cuyo uso ha sido respaldado y justificado por la presencia de prendas similares en los fondos de diversos museos, así como a través de los diferentes testigos documentales y artísticos reseñados.

2.4. LA VESTIMENTA: DE LA INTIMIDAD AL ADEREZO

En el presente apartado se ofrece un listado de las prendas empleadas en su indumentaria por las mujeres del siglo XIX, las cuales han sido determinadas a partir del proceso de documentación llevado a cabo en los apartados anteriores. Dicho listado recoge las distintas nomenclaturas que pueden recibir las prendas, una breve descripción de las mismas, sus tipologías y tejidos más empleados para su confección. Destacar que, las definiciones de las tipologías textiles han sido incluidas al final del presente trabajo, en un anexo específico.



LA CAMISA

Denominación: *Camisa, blusa*

Descripción: prenda interior que se dispone directamente sobre el cuerpo de la mujer, cubriéndolo desde los hombros hasta la cintura o las rodillas. Se ciñen a las muñecas o codos mediante puños con botones o con cordones de algodón que fruncen y ajustan el tejido. Presentan escasa decoración en puños, cuello y la zona central del pecho, junto a la botonadura.

Tipologías: lisas, decoradas con sencillos encajes en cuello y mangas, bordados populares y jaretas.

Tejidos más empleados: lienzo en crudo, tafetán de algodón en crudo, tafetán de lino en crudo.

LAS ENAGUAS

Descripción: falda interior que cubre desde la cintura hasta los tobillos. Se coloca sobre la camisa y su función es ampliar el volumen de la cadera, símbolo de fecundidad y referente estético en la época, por tanto, se consideraba como algo común usar entre dos y cinco piezas. Generalmente están realizadas en colores crudos debido a que estas prendas estaban en mayor contacto con el cuerpo y debían lavarse con mayor frecuencia.

Tipologías: lisas, decoradas con volantes, jaretas o lorzas, encajes, vainicas o bordadas con gran sencillez.

Tejidos más empleados: tafetán de algodón en crudo, tafetán de lino en crudo.

Figura 10

LA SAYA

Denominación: *Saya, saya de tapar, refajo, zagalejo, basquiña o guardapiés*

Descripción: Prenda que cubre desde la cintura hasta los tobillos y que se suele emplear seguidamente a las enaguas. Dependiendo de la zona geográfica, se considera como una prenda interior o exterior. En Andalucía occidental se usó como prenda exterior debido al clima. El zagalejo es una variante de la saya que suele alargarse más, llegando incluso a arrastrar en su zona trasera. La basquiña es una saya de mayor riqueza, generalmente de color negro y que era únicamente empleada como prenda de ceremonia.

Tipologías: lisas, con volantes, con encajes de blonda rizados o con entredoses o cintas. Toda decoración, generalmente, dispuesta en la parte inferior de la prenda.

Tejidos más empleados: tafetán de algodón liso o estampado, sarga de algodón o seda, paño de lana, estameña, percal, bayeta, indiana y tartán.

Los tejidos de rayas, cuadros y estampados comienzan a emplearse a partir de los años 30 del siglo XIX, siendo una moda muy pasajera la de decorar las prendas con tejidos estampados con flores, la cual duró hasta 1842. Las rayas y los cuadros fueron importados de la moda inglesa por parte de la corona, teniendo su auge entre 1840 y 1860.





JUBONES, JUSTILLOS Y CHAMBRAS

Denominación: *Jubón, justillo, armador, chambrá*

Descripción: prenda que se coloca sobre la camisa exterior. El jubón, justillo y armador presentan acusados escotes, mientras que la chambrá, generalmente, se ajusta al cuello. Estas prendas no siempre son usadas, pudiéndose observar mujeres ataviadas únicamente con la camisa interior.

El jubón y el justillo son prendas rígidas que se ciñen al cuerpo de la mujer mediante un sistema de botones o cordones y ballenas. En la parte inferior, a la altura de la cintura, nos encontramos las almenas⁸. La diferencia entre ambos es que el jubón presenta mangas largas, destinando su uso a épocas frías, mientras que el justillo o armador carece de ellas. A su vez, el armador se diferencia del justillo en que no presenta pala en la zona del pecho.

La chambrá es una camisa exterior que se ciñe levemente sobre el cuerpo de la mujer. Suele presentar alguna decoración sencilla y su parte inferior se coloca bajo la saya o refajo.

Tipologías: lisos, estampados, con cordones o botones. Las chambras pueden presentar jaretas o encajes en cuello y puños.

Tejidos más frecuentes: tafetán y sarga de algodón liso o estampado, tafetán de lino, sarga de seda.

Figura 12

⁸ Las almenas son piezas del jubón o justillo que sirven para adaptar el mismo a la saya o refajo. Éstas, tienen forma rectangular cerrándose levemente en su parte inferior y forman parte de los paños que conforman la prenda, nunca son independientes. En el siglo XIX las mujeres del pueblo llano solían esconderlas bajo la saya. (Dabí, 2014: 37)

MANTONES Y PAÑUELOS

Denominación: *mantón, mantoncillo, mantón de ocho picos o de tapar, mantón de Manila o de la China, pañuelo de talle, pañuelo de cabeza*

Descripción: prenda cuyo nombre proviene del latín *mantum* o *mantellium*, siendo un aumentativo de la prenda conocida como manta. De morfología rectangular o cuadrada y de medidas diversas, esta prenda cubre el cuerpo de la mujer de diferentes maneras. Los mantones, mantoncillos y pañuelos de talle se disponen sobre los hombros y se ajustan, por lo general, a la cintura, pudiéndose también ceñir sobre los hombros, como ocurre en el caso del mantón de Manila cuando se colocan los picos hacia delante del busto. El mantón de ocho picos y otro tipo de mantones de morfología mayor llegan a cubrir a la mujer casi por completo, mientras que el pañuelo de cabeza, se dispone únicamente sobre la misma.

Tipologías: se distinguen diversos tipos de mantones y pañuelos según su uso, funcionalidad y materiales.

- *Mantón de Manila o de la China.* Conocido popularmente como mantón de Manila, debido al lugar en el cual se daba un gran comercio con los mismos. Su origen es incierto, pero se sabe que puede tener grandes vertientes de China y de Oaxaca (Aguilar, 1999: 55), aportándose importantes novedades sobre éste en el momento que llega a España en el siglo XIX. Se bordan con hilos de seda de vivos colores sobre un tejido del mismo material. Los motivos ornamentales pueden ser muy variados: chinoscos, florales, vegetales, aves, fauna, insectos, etc.
- El *mantoncillo* hace referencia a un mantón de pequeñas dimensiones que llega hasta la cintura de la mujer. Se conoce también como mantoncillo de talle y, por lo general, está realizado en seda, pudiéndose presentar ésta lisa o bordada.
- *Mantón de ocho picos o de tapar.* Mantón de grandes dimensiones, de morfología rectangular que, para colocarse, debe doblarse primero a la mitad, obteniéndose un cuadrado y, a continuación, en diagonal, disponiéndose así sobre los hombros de la mujer y creando con uno de sus picos una capucha que la cubre de cabeza a pies. Se emplean para días muy fríos o ceremonias de gran importancia y pueden ser lisos, con grandes cuadros o de cachemir.



Figura 13



- *Mantón “alfombrao”* (Sanmartín y Pérez de Castro, 1988: 56), prenda de grandes dimensiones, utilizada como abrigo por estar realizado en felpa, puede presentar decoración a cuadros de diferentes tamaños
- *Pañuelo de talle*, esta prenda hace referencia a la manera de colocar la misma sobre el torso femenino, quedándose ajustada ésta sobre la cintura o talle de la mujer. Este tipo de pañuelos podían ser de diversos tejidos y presentar diferentes motivos ornamentales, siendo los más comunes los de algodón estampado y los de seda adamascada. En su parte perimetral puede presentar un volante del mismo tejido que el cuerpo o un encaje.

Tejidos más empleados: tafetán de algodón liso o estampado, tafetán de lino, batista, seda, lana, merino, paño de lana, cachemir.

Figura 14

DELANTALES

Denominación: *delantal, devantal o debantal, avantal*

Descripción: Prenda que se coloca sobre la saya o la saya de tapar, cubriéndolas en gran medida en su parte delantera y cuya función es proteger las mismas de manchas y roturas, además de almacenar objetos de pequeño tamaño mediante sus bolsillos.

Tipologías: lisos, decoradas con volantes, jaretas o lorzas, encajes, vainicas o bordados sencillos.

Tejidos más empleados: tafetán de algodón liso o estampado, tafetán de lino, indiana, estameña, percal.





MEDIAS

Denominación: *medias, medias de estribo, calzas*

Descripción: prenda que cubre desde la rodilla hasta la punta del pie, ciñéndose completamente a la pierna a modo de protección de la misma.

Tipologías: tejidas en un único punto, caladas, labradas, de un color liso, de varios colores, rayadas verticales u horizontales, bordadas.

Las medias de estribo se denominan así por tener la forma del mismo, ajustándose bajo el talón y dejando al descubierto la parte trasera de éste y el empeine del pie.

Las medias se ajustaban a la rodilla por medio de ligas, senoñiles o atapiernas⁹.

Tejidos más empleados: seda, algodón, lana.

ZAPATOS

Denominación: *zapato cerrado, zapato de cintas, esparteñas, espardeñas, alpargatas*

Descripción: prenda que se ajusta al pie aportándole protección y una suela firme. El zapato puede ser cerrado, es decir, cubrir todo el pie, ciñéndose por medio de cordones o cintas o abierto, dejando el empeine al aire, como ocurre con las esparteñas o alpargatas, las cuales se ajustan al tobillo mediante cintas de algodón.

Tipologías: calzado cerrado o abierto, de tejido, piel, esparto o cáñamo.

Tejidos más empleados: loneta, cuero, raso.

Figura 16

⁹ Cinta, generalmente de algodón o seda, que se solían ser lisas, aunque también se solían bordar éstas en punto de cadeneta con frases dedicadas a la persona portadora. De sus extremos cuelga un elemento decorativo, bien un madroño, una borla, un cascabel, etc. (Dabí, 2014: 47)

JOYERÍA Y AMULETOS

Denominación: *joyas, aderezos, amuletos protectores*

Descripción: elementos decorativos cuyo uso depende de la ocasión para lucirlos, dejándose los de mejor calidad o mayor valor para las ceremonias religiosas y sociales de mayor relevancia y empleándose los amuletos en el día a día.

Tipologías: rosarios de nácar, azabache, madera, cristal y plata, escapularios bordados, escapularios de prender bordados, collares de perlas, coral, nácar o hueso, pendientes de orfebrería sencillos, de nácar, coral o hueso.

MANTILLAS

Denominación: *mantilla de blonda, mantilla de encaje, mantilla de cintón, mantellina, cobija, media luna*

Descripción: prenda empleada para cubrir la cabeza de la mujer, no únicamente en actos religiosos o ceremonias importantes, sino también para realizar cualquier quehacer cotidiano en exterior. Siempre cuentan con una pieza central a la que pueden añadirse diferentes adornos: encajes, volantes, cuentas de azabache o pasamanerías.

Tipologías: en origen, la prenda deriva de la disminución de la manta con el fin de ser empleada para cubrirse la cabeza. Lo más usual era que las mantillas fueran de tejidos tupidos y recios. Así se puede observar en las denominadas mantillas de cintón, cobijas y medias lunas. En Andalucía y en los climas cálidos no era funcional el empleo de dichos tejidos, puesto que daban mucho calor y eran incómodos de portar. Es entonces cuando comienzan a tener una mayor importancia las mantillas de encaje conocidas como mantilla de blonda o encaje o terno (Ortega, 1988: 99)

Tejidos más empleados: paño, bayeta, estameña, terciopelo, lana, seda.



3. *Propuesta expositiva:*
LA MUJER SEVILLANA,
DECIMONÓNICA, POBRE
Y BELLA

3. PROPUESTA EXPOSITIVA

SEVILLANA, DECIMONÓNICA, POBRE Y BELLA

Tras haber analizado la indumentaria popular femenina del siglo XIX en Andalucía occidental, especialmente en la ciudad de Sevilla, a partir de diversos testimonios gráficos que justifican el uso de las prendas citadas anteriormente, el presente trabajo se centra, de modo práctico, en una propuesta expositiva que pueda poner en valor el patrimonio etnológico citado con anterioridad.

Para ello, será necesario establecer una estrecha relación entre el testimonio gráfico y la prenda para que, de modo didáctico, se consiga transmitir la importancia de los valores que quedan recogidos en los bienes que conforman el patrimonio textil. Se tendrán en cuenta en todo momento los criterios de conservación para que la propuesta sea totalmente respetuosa con las piezas. De esta manera, se pretenderá llegar al público no solo sevillano y andaluz, sino en general, para darles a conocer cómo se vestía la clase popular en el siglo XIX en el sudoeste español y cómo dicha vestimenta fue el centro de atención de numerosos e importantes pintores de la época que reflejaron a través de sus obras diversas escenas de carácter costumbrista, en las que aparecían las prendas citadas anteriormente.

PROPUESTA EXPOSITIVA A TRAVÉS DE UN MÉTODO DIDÁCTICO

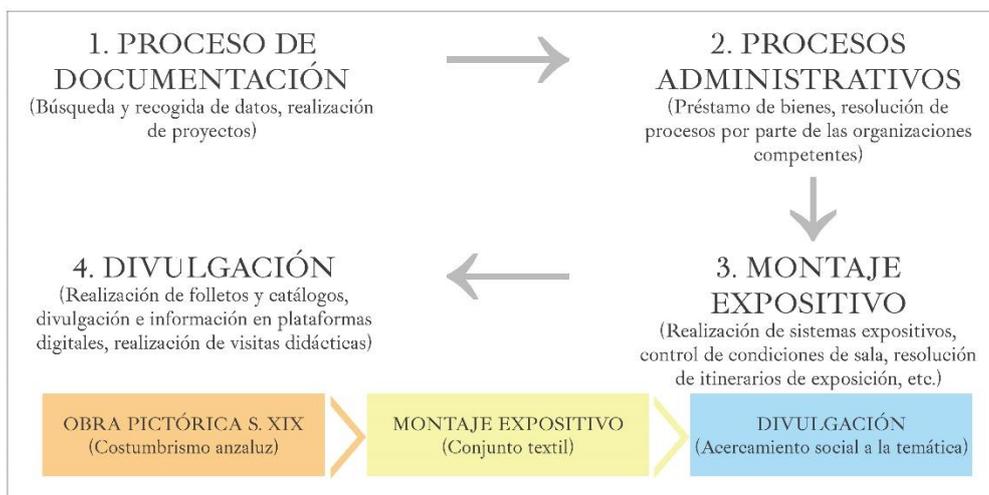


Figura 18. Esquema descriptivo del desarrollo de la propuesta expositiva realizada

Hemos seleccionado como elemento de inicio de la propuesta expositiva la obra pictórica titulada como *The Letter-Writer of Seville* (Royal, 2019), en castellano, *El Escribano de Sevilla*, realizada por John Phillip (1817-1967) en el año 1854. Se trata de un óleo sobre lienzo de medidas 78,4 x 99,1 cm. que fue adquirido por el príncipe Alberto para la Reina Victoria de Inglaterra el 24 de diciembre de 1854. Actualmente se encuentra en la Royal Collection.

Esta obra nos servirá de base, gracias a la enorme información que aporta sobre las costumbres e indumentaria que se daban en la ciudad de Sevilla cuando su autor visitó la ciudad en el año 1851. Además, pone de manifiesto en gran interés de la sociedad extranjera y, sobre todo de clase alta, por la temática costumbrista, teniendo en cuenta que fue la propia Casa Real de Inglaterra la que le pidió a John Phillip la realización de dicho cuadro.



Figura 19. John Phillip, 1854. *El Escribano de Sevilla* [óleo sobre lienzo]

En la pintura se puede observar como un escribano se encuentra redactando una carta en una de las calles de Sevilla que se dibuja levemente en el fondo. Éste se encuentra dando la espalda al espectador, sentado sobre una silla de la cual cuelga una gran y delicada manta o alforja, teniendo sentada a su izquierda a una mujer de clase

acomodada que, por su atuendo, responde a la figura popularmente conocida como *maja*. Dicha mujer está dictándole al escribano lo que ha de redactar en la carta mientras se esconde levemente bajo un abanico que presenta también escenas costumbristas. Al otro lado de la mesa se observa como una mujer de clase baja, con dos niños, espera a que el escribano termine su trabajo para que le pueda leer la carta que lleva en su mano. Ella será el centro de atención de este último apartado de análisis sobre la indumentaria femenina de Sevilla y partir de la cual se llevará a cabo la propuesta expositiva.

Atendiendo a su vestimenta, se puede observar que luce una blusa de color crudo, un pañuelo de talle blanco con una línea rosácea al filo, un pañuelo rojo estampado a la cabeza, una saya amarilla, posiblemente de bayeta, que Joaquín Díaz (Díaz, 1988: 42) denomina como rapial y una saya de tapar azul con listas rojizas que es denominada también por el autor como bandal. Las últimas dos nomenclaturas no se han localizado en ningún diccionario general ni específico sobre indumentaria, por lo que se desconoce el origen de las mismas. A los pies, la mujer porta medias oscuras y unas esparteñas de cintas.

Una vez establecido el modelo del que partir, se ha llevado a cabo una profunda búsqueda en los fondos de museos como el *Museo de Artes y Costumbres Populares* de Sevilla o el *Museo del Traje de Madrid*, poniéndonos en contacto con ambas entidades para localizar piezas que se ajustasen a las características que buscábamos. Finalmente, mediante la exploración en la *Red Digital de Colecciones de Museos de España* fueron localizadas todas las prendas originales de la época que podrían ser empleadas para recrear la indumentaria previamente descrita, siendo muy similares a las representadas en el cuadro de John Phillip y procedentes del *Museo del Traje de Madrid*, cuyos datos técnicos los describimos a continuación.

- **Enagua**
Museo: Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico
Inventario: CE003598
Materia/Soporte: Algodón blanco
Datación: No se especifica
Lugar de Procedencia: Sevilla
- **Enagua**
Museo: Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico
Inventario: CE000391
Materia/Soporte: Algodón, lino
Datación: No se especifica
Lugar de Procedencia: Cazorla
- **Camisa**
Museo: Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico
Inventario: CE003597
Materia/Soporte: Algodón blanco
Datación: No se especifica
Lugar de Procedencia: Sevilla (Andalucía, España)
- **Medias**
Museo: Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico
Inventario: CE006458
Materia/Soporte: Algodón negro
Datación: No se especifica
Lugar de Procedencia: Coria del Río, Sevilla (Andalucía, España)

PRENDAS PROCEDENTES DEL MUSEO DEL TRAJE, MADRID



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23

- **Saya**
Museo: Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico
Inventario: CE000388
Materia/Soporte: Algodón, lino y lana
Datación: 1900
Lugar de Procedencia: Cazorla, Jaén (Andalucía, España)
- **Mandil**
Museo: Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico
Inventario: CE001560
Materia/Soporte: Algodón azul
Datación: No se especifica
Lugar de Procedencia: Huelva (Andalucía, España)
- **Pañuelo de talle**
Museo: Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico
Inventario: CE000302
Materia/Soporte: Seda
Datación: 1880
Lugar de Procedencia: Jaén (Andalucía, España)

PRENDAS PROCEDENTES DEL MUSEO DEL TRAJE, MADRID



Figura 24



Figura 25



Figura 26

- **Pañuelo de cabeza**
Museo: Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico
Inventario: CE000298
Materia/Soporte: Algodón rojo
Datación: No se especifica
Lugar de Procedencia: Córdoba (Andalucía, España)

- **Zapatos**
Respecto a las alpargatas, también conocidas como esparteñas o espardeñas, no se han encontrado ejemplares de las mismas en la *Red Digital de Colecciones de Museos de España*. Éstas estarían realizadas en esparto o cáñamo, pudiendo llevar puntera y trasera de loneta y cintas de algodón para atar al tobillo.

PRENDAS PROCEDENTES DEL MUSEO DEL TRAJE, MADRID



Figura 27



Figura 28

Una vez encontradas todas las prendas para poder llevar a cabo el montaje expositivo, sería necesario realizar un maniquí específico para el mismo. Es muy importante destacar que el maniquí siempre se deberá ajustar a las prendas, nunca, al contrario, y estar realizado con materiales libres de ácido para evitar que las piezas sufran alteraciones de cualquier tipología. Para ello, puede seguirse la metodología empleada por el *Museo del Traje de Madrid*, cuyo proceso de fabricación de maniqués comienza con la realización de un busto en barro con las proporciones específicas para ajustarse a la prenda. Sobre éste, se realizará un soporte base rígido con cartón fallero y cola de pH neutro que se adapte al busto previamente realizado. Una vez seco, se retirará del busto y se colocará sobre una peana o vástago metálico que soporte el peso del maniquí. Es aconsejable que éste se encuentre realizado morfológicamente al menos hasta la cadera, para que, a la hora de colocar las prendas sobre él, consigan el

vuelo necesario para conseguir los volúmenes que el conjunto textil requiere en la parte inferior.



Figura 29. Realización de maniquí expositivo por parte del Museo del Traje de Madrid

Si no se cuenta con unos recursos económicos que permitan la realización de éste proceso, el sistema expositivo se puede realizar a partir de la obtención de un maniquí ya realizado que cuente con medidas estándar, el cual deberá ser adaptado para la realización del maniquí definitivo. Para su acomodación, deberán asegurarse las medidas que se quieren obtener para adaptarse a las piezas textiles y ser modificado mediante la aplicación de elementos inertes y libres de ácidos. Una buena opción, sería la aplicación de rellenos realizados con guata o muletón en aquellas zonas que sea necesario, como hombros, pecho o cadera. Para los brazos, ya que los maniqués requieren cierta expresividad, éstos se podrán realizar mediante soportes flexibles de guata recubiertos por un tejido no tejido que irán adheridos al busto mediante costura o mediante un sistema de presillas. El maniquí, una vez modificado, debe ser aislado y protegido por materiales específicos descritos a continuación.

Tanto en el caso del busto realizado con cartón y adhesivo neutros como en el del maniquí modificado a partir de una pieza estándar, deben ser protegidos mediante la superposición de materiales aislantes para evitar que los componentes de ambos sistemas expositivos puedan alterar de cualquier manera a las piezas textiles. Uno de los factores de alteración más comunes es la emisión de gases producidas por, en gran medida, los plásticos empleados para dichos sistemas, como el PVC que puede emitir cloruro de polivinilo en condiciones inadecuadas. Los plásticos, además, favorecen a la

creación de microclimas que es un importante factor que auspicia la aparición de microorganismos. La madera tampoco es un material apropiado para los sistemas expositivos, porque además de ser muy higroscópica, tiende a emitir gases orgánicos que afectan a los bienes textiles y favorecen la aparición de diferentes agentes de deterioro.

Es por ello que se debe tener un especial cuidado con los materiales a emplear a la hora de realizar los sistemas expositivos, puesto que los mismos pueden afectar de manera irreversible a las fibras textiles de los bienes a exponer. Para la fabricación de éstos, es preciso que se atienda a los criterios óptimos de conservación, por lo que se aconseja, en primer lugar, proteger el busto mediante el uso de *Marverseal 360* y sobre éste, emplear una capa de *Melinex 516* o *Mylar D* sobre toda la superficie. Éstos materiales son prácticamente inertes y cumplirían la ya citada función de aislado. Una vez protegida la superficie de dichos sistemas, se procedería a recubrir los mismos mediante un tejido de algodón o lino desengrudado, empleándose éste como tejido de acabado. Estéticamente, se aconseja utilizar colores neutros como grises o negros para que pasen desapercibidos y la atención se centre en los bienes expuestos.

Una vez realizado el maniquí, atendiendo a las necesidades de los bienes a exponer, se procederá a la colocación de los mismos sobre éste. En primer lugar, se pondrá la camisa, la cual debe quedar por debajo de las enaguas, que serán superpuestas a continuación. Una vez dispuesta la ropa interior, se colocará la saya. En este caso, se pueden llevar a cabo dos actuaciones: dejar la misma ocultando las enaguas o levantarla en uno de sus laterales para que se vean las prendas interiores. Esta última actuación se podrá realizar siempre y cuando la exposición sea de carácter temporal, no sobrepasando en tiempo los cuatro meses y empleando materiales que no alteren las piezas textiles como alfileres de acero inoxidable que se prendan a la estructura del maniquí. Una vez ubicada la saya, se procederá a colocar el mandil o delantal, ajustándose, si fuera preciso, a los pliegues que presentase ésta si se encontrase recogida a la cintura. Por último, sobre el maniquí, se dispondría el pañuelo de talle, cruzándose sobre el pecho y cogido a ambos lados de la cintura. En cuanto a las medias, esparteñas y al pañuelo de cabeza hay diversas opciones expositivas. Lo más ilustrativo sería que todo se expusiera en un mismo conjunto, por lo que sería necesario que el maniquí contase con cabeza para exponer el pañuelo y, realizar unos soportes móviles, al igual que los bustos, que se introdujeran bajo las prendas inferiores para las medias y zapatos. Si no fuera posible, los elementos de los pies podrían

exponerse en dichos soportes móviles, inmediatos al maniquí y el pañuelo de cabeza en un soporte plano inclinado, también a un lado del conjunto expositivo.

Por último, al ser flexibles y móviles, se ajustarían los brazos a la posición deseada para ofrecer al sistema expositivo una mayor expresividad. Éstos, al igual que las prendas, podrían colocarse mediante la aplicación de alfileres de acero inoxidable.

La correcta dinámica expositiva se completaría instalando el cuadro original que haya servido como base a la hora de componer el conjunto textil a un lado del mismo, incluyendo una cartela informativa sobre las piezas expuestas y una breve explicación tanto de la obra pictórica como de la indumentaria exhibida.

Correría a cargo del comisario y equipo de montaje de la exposición, guiados por las indicaciones de un conservador-restaurador, el controlar los sistemas de almacenaje, exposición y la climatología de la sala para que las condiciones expositivas fueran las adecuadas para las piezas, tanto pictórica como textiles.

Finalizaría de esta manera la propuesta expositiva que acompaña al análisis de la indumentaria de la figura popular femenina de Andalucía Occidental en el siglo XIX del presente trabajo.

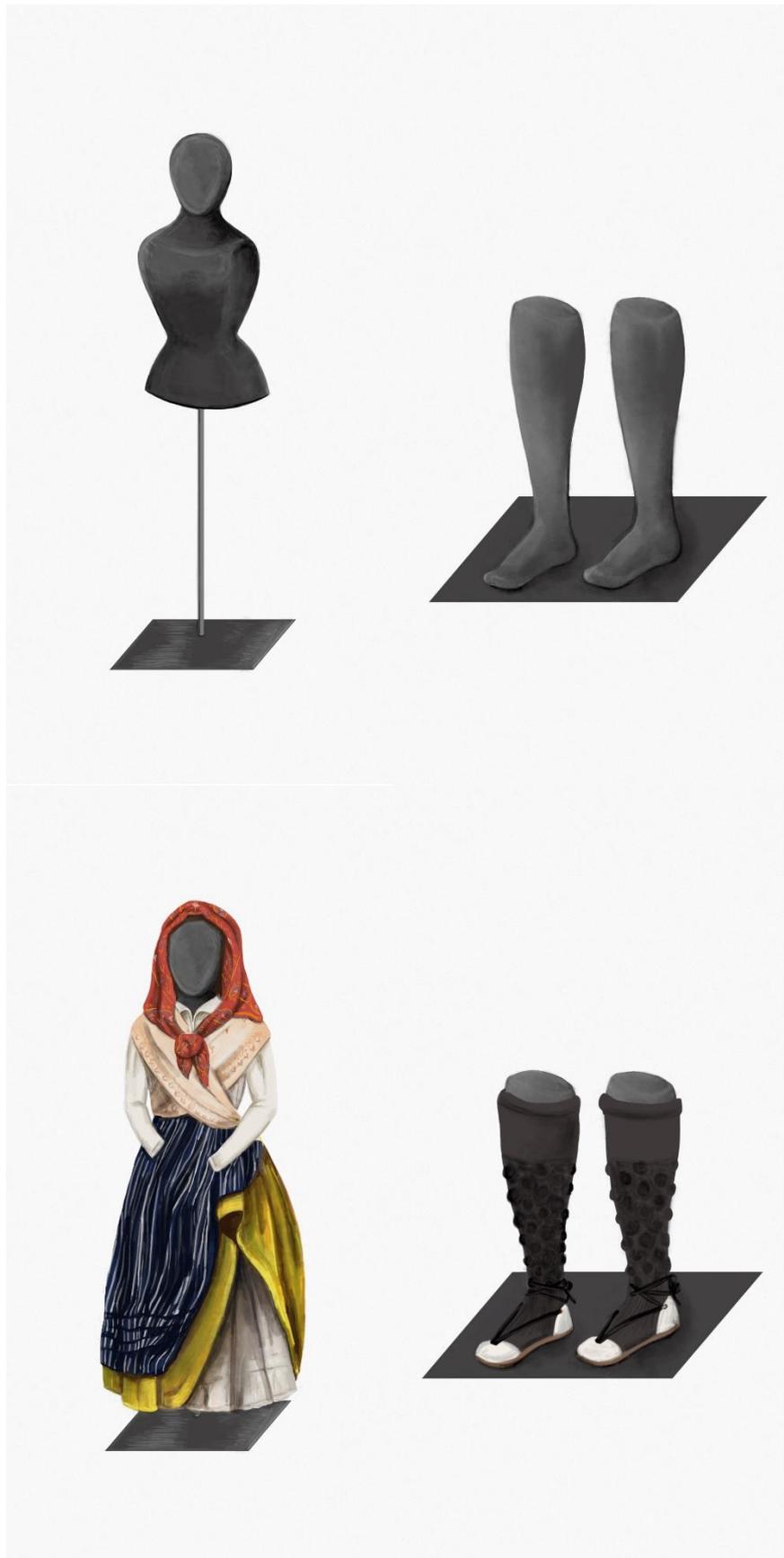


Figura 30. Sistema expositivo propuesto en el que se observan los maniqués a realizar y la colocación de las prendas sobre éstos.

4. *Conclusiones*

4. CONCLUSIONES

Una vez finalizado el trabajo de investigación sobre la indumentaria popular femenina de Andalucía occidental en el siglo XIX, queremos completar el mismo, valorando los resultados obtenidos tras el desarrollo de los objetivos marcados al comienzo de éste, los cuales han dado lugar a las siguientes conclusiones.

Partimos de la base de que los bienes textiles, objeto de estudio en nuestro trabajo, se enmarcan dentro del Patrimonio Etnológico, formando parte de un campo cultural poco conocido e investigado. Éstos se caracterizan por ser tradicionales, integradores y representativos de la sociedad andaluza, hecho que, por su importancia, da pie a llevar a cabo el análisis sobre los mismos por ser elementos fundamentales a la hora de entender las costumbres y métodos de vertebración social de una época determinada.

Para la elaboración de nuestra investigación, hemos realizado un amplio estudio de determinación y análisis sobre la indumentaria femenina de la época citada, centrándonos, principalmente, en la de las clases populares, realizando así su puesta en valor dentro del panorama cultural de la ciudad hispalense en particular y de Andalucía en general. Tarea que no ha resultado sencilla, debido a las carencias bibliográficas encontradas en el desarrollo de dicha investigación, así como la amplia diversidad de terminología empleada en los archivos documentales consultados, nomenclaturas que varían según diversos factores como, por ejemplo, el estatus social, el territorio geográfico o el método de colocación. Este hecho, evidencia la importancia de la búsqueda de dichos términos en diferentes diccionarios históricos, su contrastación y posterior comparación. Todo ello, acentuado por el desconocimiento de dicho patrimonio en la sociedad actual.

Únicamente hemos podido percibir cierto interés sobre la temática por parte de algunos investigadores, los cuales, han sido un importante referente para el desarrollo del nuestro estudio. No obstante, en ninguno de sus trabajos se ha abordado en profundidad la materialidad de los tejidos y tipologías de prendas que podían darse en el espacio temporal y territorio escogidos, convirtiéndose en uno de nuestros objetivos principales a desarrollar.

Por tanto, el planteamiento de nuestro trabajo, se basa en diferentes tipos de recursos referenciales que han favorecido al enriquecimiento del mismo, aportándonos así diversos puntos de vista. Nos referimos, concretamente, a los recursos pictóricos y

gráficos, siendo estos últimos los que aportan una mayor información visual a partir de diversos grabados, ilustraciones y fotografías.

Este tipo de referencias, existen gracias al gran número de viajeros extranjeros que, en la época citada, describían e ilustraban a la sociedad popular andaluza, dando lugar a un movimiento artístico conocido como *Costumbrismo*. Dicha denominación se debe a la representación de las costumbres de los estamentos sociales más bajos, considerados por estos artistas como los poseedores de una cultura más pura y arraigada, llegando a ser un elemento de gran atracción para otras culturas, no solo a nivel europeo, sino mundial. Gracias a ellos ha quedado constancia de numerosos ejemplos artísticos que han permitido el desarrollo de esta investigación. No obstante, hemos tenido en cuenta que, en numerosas ocasiones, estas obras se ven influenciadas por la subjetividad de sus autores, siendo pues, las fotografías, los elementos más fiables.

Un dato interesante a resaltar es que, en dicho siglo, serán las clases altas las que tomen como referencia a las clases populares y no al contrario, hecho que hemos podido constatar al analizar las prendas, piezas de notable calidad que gozan de una delicada y compleja manufactura, y con una estética muy cuidada. Podemos llegar así a la conclusión de que la indumentaria empleada en Andalucía occidental durante el siglo XIX va más allá del uso de los volantes, existiendo una amplia variedad en cuanto a la confección y decoración de dichas prendas.

Por último, hemos desarrollado una propuesta expositiva de las piezas que se han analizado en este trabajo, basándonos en un método didáctico y divulgativo, permitiendo así el acercamiento de este tipo de bienes culturales a la sociedad contemporánea.

En cuanto a los sistemas expositivos que proponemos, decir que nos hemos preocupado siempre de que éstos se adapten a las prendas que se plantean exponer y no al contrario, por lo que se ha llevado a cabo un profundo estudio previo sobre su diseño para evitar que dichos bienes sufran cualquier tipo alteración o daño. Queda constancia con ello de la importancia que tiene la labor de los conservadores – restauradores a la hora de realizar cualquier acción que requiera la manipulación de esta tipología de bienes culturales.

Finalmente, concluimos diciendo que la intencionalidad principal de nuestro trabajo es lanzar nuevos conocimientos sobre el campo del Patrimonio Etnológico andaluz, sirviendo de apoyo a las publicaciones previamente emanadas y suponiendo un nuevo punto de vista a tener en cuenta por las futuras generaciones.

5. *Bibliografía*

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. LIBROS

AGUILAR CRIADO, ENCARNACIÓN, 1999. *Las bordadoras de mantones de Manila de Sevilla. Trabajo y género en la producción doméstica*. Sevilla: Área de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla

AYUNTAMIENTO DE ANTEQUERA, 2017. *Conservación del Patrimonio textil. "Guía de buenas prácticas"*. Andalucía: Podiprint

BERNAL RODRÍGUEZ, ANTONIO MIGUEL, 1992. "Tercera parte. VI. La ciudad decimonónica". En GARCÍA-BAQUERO, ANTONIO Y OTROS, 1992. *Sevilla*. Madrid: Mapfre. Pp. 195-233

CASTANY SALADRIGAS, F., 1949. *Diccionario de tejidos, etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Barcelona:

DÁVILA CORONA, ROSA M^a, DURÁN PUJOL, MONTSERRAT Y GARCÍA FERNÁNDEZ, MÁXIMO, 2004. *Diccionario Histórico de telas y tejidos castellano-catalán*. Castilla y León: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.

DE SOUSA CONGOSTO, FRANCISCO, 2007. "Indumentaria popular". En DE SOUSA CONGOSTO, FRANCISCO, 2007. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Ediciones Istmo, pp. 255-314

DE SOUSA CONGOSTO, FRANCISCO, 2007. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Ediciones Istmo

DÍAZ GONZÁLEZ, JOAQUÍN, 1988. "Colecciones de estampas del siglo XIX: fuentes para el estudio de la indumentaria andaluza" en JUNTA DE ANDALUCÍA, 1990. *II Congreso de Folclore Andaluz. Danza, Música e Indumentaria Tradicional*. Pp. 33-52

DÍAZ GONZÁLEZ, JOAQUÍN, 1995. *El traje en Andalucía. Estampas del siglo XIX*. Sevilla: Fundación Machado

EL PERIÓDICO DE ARAGÓN-GRUPO Z, 2014. *La indumentaria del ayer en Aragón. Un recorrido traje a traje de la mano de Somerondón*. Zaragoza: Prensa diaria aragonesa, S.A.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, MARCOS, MOLINA ÁLVAREZ, INMACULADA Y HORMIGO LEÓN, ELENA, 2011. *100 fotografías que deberías conocer, Sevilla*. Madrid: Lunwerg

GIORGI, ARIANNA, 2016, *España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones

JUNTA DE ANDALUCÍA, 2011. *Imágenes y mitos en la pintura andaluza. Colección Bellver*. Sevilla: Coria Gráfica, S.L.

JUNTA DE ANDALUCÍA, 2012. *García Ramos en la pintura Sevillana*. Sevilla: Coria Gráfica S.L.

LATAS ALEGRE, DABÍ, 2014. *Diccionario Histórico Textil. Jacetania y alto Gállego. Tejidos, Indumentarias y Complementos en el Viejo Aragón*. Zaragoza: Prames

LLEÓ CAÑAL, VICENTE, 1997, *La Sevilla de los Montpensier. Segunda Corte de España*. Sevilla: FOCUS

MARTÍNEZ MORENO, ROSA MARÍA, 2009. "El Traje de Flamenca: una aproximación etnológica" en MARTÍNEZ MORENO, ROSA MARÍA, 2009. *El Traje de Flamenca*. Sevilla: Signatura. Pp. 37- 46

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, 2004. *Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. Ramos, S.A.

ORTEGA GONZÁLEZ, MARGARITA, 1988. "La Mantilla" en JUNTA DE ANDALUCÍA, 1990. *II Congreso de Folclore Andaluz. Danza, Música e Indumentaria Tradicional*. Pp. 99-108

ORTÍZ GARCÍA, CARMEN, 1987. *Luis de Hoyos Sainz y la Antropología española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Pp. 329-330

PENA GONZÁLEZ, PABLO, 2008. *El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.

PLAZA ORELLANA, ROCÍO, 2009. *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850*. Sevilla: Editorial Almuzara.

SANMARTÍN, P. Y PÉREZ DE CASTRO, J. L., 1988. "<<Mantum>> y sus derivados en la indumentaria" en JUNTA DE ANDALUCÍA, 1990. *II Congreso de Folclore Andaluz. Danza, Música e Indumentaria Tradicional*. Pp. 53-69

5.2. REVISTAS

ONFRAY, STÉPHANY, 2017. “Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)”. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, [en línea], no 18 (1) pp. 13-38 [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/57039>

PÉREZ DE ANDRÉS, CARMEN, 2007. “Una visión global sobre aspectos de conservación, restauración y montaje”. En MUSEO DEL TRAJE, 2007. *Indumenta Revista. Museo del Traje* [en línea], no 00/2017. Pp. 23-31 [consulta: 29 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://issuu.com/modistafallera/docs/indumenta-00>

5.3. RECURSOS ELECTRÓNICOS

JUNTA DE ANDALUCÍA, s.f. Atlas de Historia Económica en Andalucía. SS. XIX-XX [en línea] [consulta: 29 de mayo de 2019] Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/atlashistoriaecon/atlas_cap_41.html

ROCA TORRE, ANTONIO JESÚS, 2015. *Contemporánea 2.0* [en línea]. Consejería de Educación. Junta de Andalucía [consulta: 2 de junio de 2019]. Disponible en: http://roble.pntic.mec.es/arot0012/contem_antonio_roca/espaa_bajo_la_influencia_de_la_francia_revolucionaria.html

ROCA TORRE, ANTONIO JESÚS, 2015. *Contemporánea 2.0* [en línea]. Consejería de Educación. Junta de Andalucía [consulta: 2 de junio de 2019]. Disponible en: http://roble.pntic.mec.es/arot0012/contem_antonio_roca/espaa_a_finales_del_xix.html

ROYAL COLLECTION TRUST, 2019. *Royal Collection Trust* [en línea] [consulta: 2 de junio de 2019]. Disponible en: <https://www.rct.uk/collection/401188/the-letter-writer-of-seville>

6. *Índice de* FIGURAS

6. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Manuel Wssel de Guimbarda, 1881. *Patio sevillano* [acuarela sobre papel] 68 cm. x 53 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Málaga [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/patio-sevillano>

Figura 2. J. Calvet, 1883. *Plano de Sevilla Industrial y Comercial* [litografía] En: JUNTA DE ANDALUCÍA, s.f. Atlas de Historia Económica en Andalucía. SS. XIX-XX [en línea] [consulta: 29 de mayo de 2019] Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/atlashistoriaecon/atlas_cap_41.html

Figura 3. J. Llerena (dibujante), 1872-74. *Provincia de Sevilla (Muger del Pueblo)* [litografía] 28 cm. x 21 cm. En: GUIJARRO, MIGUEL, 1823. *Las Mujeres Españolas, Portuguesas y Americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones*. Madrid: Miguel Guijarro [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://funjiaz.net/grab1.cfm?pag=39>

Figura 4. Comparación ente: Ginés Ruiz (litógrafo), 1850-¿1899?. *Córdoba (Provincia). Mapas generales. 1850-1900*. [Material cartográfico] 56 cm. x 74 cm. Biblioteca Nacional de España [en línea]. En: BORONAT Y SATORRE, FRANCISCO. *España Geográfica histórica ilustrada*. Madrid: [s.n.] (Cromo Lit. de F. Boronat) [consulta: 28 de mayo de 2019]. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?text=&showYearItems=&exact=&textH=&advanced=&completeText=&autor=Boronat+y+Satorre%2c+Francisco&pageSize=1&pageSizeAbv=30&pageNumber=18> y Ginés Ruiz (litógrafo), 1850-¿1899?. *Granada (Provincia). Mapas generales. 1850-1900*. [Material cartográfico] 56 cm. x 74 cm. Biblioteca Nacional de España [en línea]. En: BORONAT Y SATORRE, FRANCISCO. *España Geográfica histórica ilustrada*. Madrid: [s.n.] (Cromo Lit. de F. Boronat) [consulta: 28 de mayo de 2019]. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?text=&showYearItems=&exact=&textH=&advanced=&completeText=&autor=Boronat+y+Satorre%2c+Francisco&pageSize=1&pageSizeAbv=30&pageNumber=19>

Figura 5. Comparación entre: Anónimo, ca. 1860. *Retrato de Isabel II* [fotografía]. Colección Castellano, BNE. [consulta: 28 de mayo de 2019] En: ONFRAY, STÉPHANY, 2017. "Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)". *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* [en línea], no 18 (1), pp. 13-38 [consulta: 28 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/57039> y Sorolla, Joaquín, 1893. *El beso de la reliquia* [óleo sobre lienzo] 103,5 cm. x 122,5 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://www.museobilbao.com/obras-maestras/joaquin-sorolla>

Figura 6. Emilio Beauchy Cano, ac. 1885. *Elaboración de cigarrillos en la Real Fábrica de Tabacos* [fotografía] En: FERNÁNDEZ GÓMEZ, MARCOS, MOLINA ÁLVAREZ, INMACULADA Y HORMIGO LEÓN, ELENA, 2011. *100 fotografías que deberías conocer, Sevilla*. Madrid: Lunwerk. P.25

Figura 7. José Caparró Rodríguez, ac. 1896. *La Pasarela* [fotografía] En: FERNÁNDEZ GÓMEZ, MARCOS, MOLINA ÁLVAREZ, INMACULADA Y HORMIGO LEÓN, ELENA, 2011. *100 fotografías que deberías conocer, Sevilla*. Madrid: Lunwerg. P.26

Figura 8. Robert Peters Napper, ca. 1863. *Grupo de gitanos* [fotografía] 15,5 cm. x 20,4 cm. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/group-gitanos/robert-peters-napper/214439-000>

Figura 9. Robert Peters Napper, ca. 1863. *Retrato femenino* [fotografía]. En: "Selección de obras maestras" en FUNDACIÓN FOCUS, 1994. *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Madrid: Ediciones El Viso. P. 109

Figura 10. José García y Ramos, 1884. *Baile por bulerías* [óleo sobre lienzo] 52 cm. x 28 cm. En: JUNTA DE ANDALUCÍA, 2012. *García Ramos en la pintura Sevillana*. Sevilla: Coria Gráfica S.L. P. 136

Figura 11. José Rico Cejudo, s.f. *Andaluces en la venta* [óleo sobre lienzo] 37 cm. x 54 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Málaga [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/andaluces-en-la-venta>

Figura 12. Guillermo Gómez Gil, 1896. *Lavandera* [óleo sobre lienzo] 110 cm. x 54 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Málaga [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/lavandera>

Figura 13. Juan García Ramos, 1890. *Un baile para el señor cura* [óleo sobre lienzo] 48 cm. x 69 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Málaga [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/un-baile-para-el-senor-cura>

Figura 14. Manuel Wseel de Guimbarde, 1881. *Vendedoras de rosquillas en un rincón de Sevilla* [óleo sobre lienzo] 107 cm. x 81 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Málaga [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/vendedoras-de-rosquillas-en-un-rincon-de-sevilla>

Figura 15. Aldred Dehodencq, 1851. *Un baile de gitanos en los jardines del Alcázar, delante del pabellón de Carlos V* [óleo sobre lienzo] 111,5 cm. x 161,5 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Málaga [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/un-baile-de-gitanos-en-los-jardines-del-alcazar,-delante-del-pabellon-de-carlos-v>

Figura 16. Francisco de Paula Escribano Liñán, 1850. *Un baile en Triana*. [óleo sobre lienzo] 90 cm. x 135 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Málaga [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/un-baile-en-triana>

Figura 17. Angel María Cortellini Hernández, 1847. *Salida de la plaza* [óleo sobre lienzo] 40 cm. x 31 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Málaga [consulta: 28 de mayo de 2019] Disponible en: <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/salida-de-la-plaza>

Figura 18. Jesús Espadas Alemañy, 2019. *Esquema de la propuesta expositiva realizada para el Trabajo de Fin de Grado* [Imagen digital]

Figura 19. John Phillip, 1854. El Escribano de Sevilla [óleo sobre lienzo] 78,4 cm. x 99,1 cm. Royal Collection Trust, Inglaterra [consulta: 28 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://www.rct.uk/collection/401188/the-letter-writer-of-seville>

Figura 20. Desconocido, s.f. *Enagua* (CE003598) [algodón blanco] Longitud: 98 cm.; vuelo: 260 cm. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid [consulta: 29 de mayo de 2019]. Fotografía de José Luis García Romero. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MT&Ninv=CE003598>

Figura 21. Desconocido, anterior a 1934. *Enagua* (CE000391) [algodón, lino] Longitud: 76 cm.; vuelo: 232 cm. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid [consulta: 29 de mayo de 2019] Fotografía de Concepción Herranz Rodríguez. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MT&Ninv=CE000391>

Figura 22. Desconocido, s.f. *Camisa* (CE003597) [algodón blanco] Delantero: 94 cm.; espalda: 90 cm.; manga: 47 cm. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid [consulta: 29 de mayo de 2019]. Fotografía de José Luis García Romero. Disponible en:

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MT&Ninv=CE003597>

Figura 23. Desconocido, s.f. *Medias* (CE006458) [algodón negro] Longitud: 44,5 cm. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid [consulta: 29 de mayo de 2019]. Fotografía de José Luis García Romero. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MT&Ninv=CE006458>

Figura 24. Desconocido, ca. 1900. *Saya* (CE000388) [tejido de lino y lana amarillo] Longitud: 62 cm.; vuelo: 300 cm. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid [consulta: 29 de mayo de 2019]. Fotografía de Concepción Herranz Rodríguez. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MT&Ninv=CE000388>

Figura 25. Desconocido, s.f. *Mandil* (CE001560) [algodón azul listado en blanco y algodón amarillo] Longitud: 70 cm.; vuelo: 117 cm. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid [consulta: 29 de mayo de 2019]. Fotografía de José Luis García Romero. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MT&Ninv=CE001560>

Figura 26. Desconocido, 1800. *Pañuelo* (CE000302) [seda rosa pálido] Longitud: 79 cm.; anchura: 78 cm. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid [consulta: 29 de mayo de 2019]. Fotografía de José Luis García Romero. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MT&Ninv=CE000302>

Figura 27. Desconocido, anterior a 1934. *Pañuelo tipo palma* (CE000298) [algodón rojo estampado] Longitud: 96,5 cm.; anchura: 85 cm. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid [consulta: 29 de mayo de 2019]. Fotografía de José Luis García Romero. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MT&Ninv=CE000298>

Figura 28. Desconocido, s.f. *Alpartadas miñoneras* [zapatillas de suela de cáñamo o esparto] En: LATAS ALEGRE, DABÍ, 2014. *Diccionario Histórico Textil. Jacetania y alto Gállego. Tejidos, Indumentarias y Complementos en el Viejo Aragón*. Zaragoza: Prames. P. 41

Figura 29. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, 2007. *Figura 4* [fotografía] En: PÉREZ DE ANDRÉS, CARMEN, 2007. “Una visión global sobre aspectos de conservación, restauración y montaje”. En MUSEO DEL TRAJE, 2007. *Indumenta Revista. Museo del Traje* [en línea], no 00/2017. Pp. 26 [consulta: 29 de mayo de 2019]. Fotografía de Carmen Pérez de Andrés. Disponible en: <https://issuu.com/modistafallera/docs/indumenta-00>

Figura 30. Jesús Espadas Alemañy, 2019. *Propuesta expositiva realizada para el Trabajo de Fin de Grado* [imagen digital]

7. *Anexo*

7. ANEXO

7.1. GLOSARIO DE TEJIDOS

Los términos definidos a continuación han sido extraídos de las publicaciones específicas sobre el campo de los bienes textiles, *Diccionario de tejidos, etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos* de F. Castany, 1949, *Diccionario Histórico de telas y tejidos castellano-catalán. Diccionario Histórico de telas y tejidos castellano-catalán* de Rosa María Dávila, Montserrat Durán y Máximo García, 2004 y *Diccionario Histórico Textil. Jacetania y alto Gállego. Tejidos, Indumentarias y Complementos en el Viejo Aragón* de Dabí Latas, 2014.

TÉRMINOS

Batista: “Tela lisa de lino o algodón, casi transparente y muy tupida, generalmente blanca, que podía teñirse o estar estampada o bordada”

Bayeta: “Especie de paño o tela de lana muy floja, tejida en punto de tafetán, sin abatanar, rala o poco tupida, con algo de pelo, de ancho y calidad muy variada, fabricada en todos los colores, estampadas, usada para vestidos, forros y lutos”

Cachemir: “En origen, tejido hindú muy fino fabricado con la capa profunda de pelo de las cabras de Cachemira o del Tíbet, mezclado a veces con lana cardada”

Damasco: “Tela de seda labrada, de alta calidad, con una sola urdimbre y una sola trama, formada por hilos del mismo grosor, color y calidad y con dibujo entretejido”

Estameña: “Tejido de estambre de baja calidad, con ligamento tafetán y de muy poca densidad, siendo por lo tanto claro y bastante transparente”

Indiana: “Tela de lino o algodón o mezcla de ambos, estampada por un solo lado, procedente, en un principio, de las Indias Orientales”

Lamé: “Tejido de seda que incorpora una banda o lámina de metal de oro o plata”

Lienzo: “Nombre que se aplica, genéricamente, a las telas de lino, cáñamo o algodón”

Loneta: “Tejido parecido a la lona, pero más fino, utilizado para velas y entreforros de zapatos”

Merino: “Tejido fino, delgado y cruzado de pura lana peinada, asargado por una o por las dos caras, fabricado con lana merina originaria de España”

Paño: “Tela hilo de lana de carda, con la urdimbre y la trama de esta misma fibra, de varias clases, tupida, que no descubre la hilaza por estar abatanada y enfieltrada, y cubierta de pelo, más cuanto más fino es el tejido, muy sentado y lustroso”

Percal: “Tela de algodón, especie de indiana, de hilo redondo, de tejido muy liso y muy tupido, con ligamento tafetán, blanca o pintada con dibujos estampados”

Tartán: “Nombre inglés de una tela de lana cardada de punto llano, con pelo corto por el haz como la franela, a cuadros o listas cruzadas de distintos colores”

Tisú: “Tela de seda doble, bordada de flores varias sobre plata u oro que pasan desde el haz al envés”

*El presente trabajo se finalizó
el día 12 de junio,
festividad de San Onofre,
del año del Señor 2019*



Portada: Edwin Long, 1882. *Rezando el rosario* [óleo sobre lienzo] 118 cm. x 89 cm.

Contraportada: Manuel Wseel de Guimbarde, 1881. *Vendedoras de rosquillas en un rincón de Sevilla* [óleo sobre lienzo] 107 cm. x 81 cm.