

LINA

VISTIENDO *el* FLAMENCO

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Del 9 de mayo de 2013 al 12 de enero de 2014

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte

Consejero

Luciano Alonso Alonso

Directora General de Bienes Culturales e Instituciones Museísticas

Elia Rosa Maldonado Maldonado

Jefe del Servicio de Museos

María Soledad Gil de los Reyes

Delegado Territorial de Educación, Cultura y Deporte de Sevilla

Francisco Díaz Morillo

Directora del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Montserrat Barragán Jané

EXPOSICIÓN

Organiza

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Colaboran

Asociación de Amigos del Museo de Artes y

Costumbres Populares de Sevilla

Lina Sevilla 1960

Consejo Regulador de la D. O. Montilla-Moriles

Asesores Científicos

Jesús Cuevas García

Rosa María Martínez Moreno

Diseño expositivo

Elena Hernández de la Obra (MACPSE)

Montaje

Joaquín Fernández Molina

Manuel Morán Trujillano

Maniqués y volumen

María Gema Pérez Morales

Laura Pol Méndez

Diseño gráfico

Underbau S.L.

CATÁLOGO

Maquetación y fotografías

José María Domenech Vázquez (MACPSE)

Textos

Jesús Cuevas García

Rosa María Martínez Moreno

Impresión

Gráficas Rosso

AGRADECIMIENTOS

A Lina, a su familia y a todo su equipo, por su entrega e ilusión.

A Jesús Cuevas, por la idea y el impulso.

A las generosas prestadoras de los trajes expuestos:

Pilar Beneroso, Matilde Coral, Rocío Coral, Ester

Fernández, Cayetana Fitz- James Stuart, duquesa

de Alba, Luisa García, Nuria García, Paqui Jurado,

Milagros Mengíbar, Mariló Montero, Rocío Montero

Fernández, Lupe Osuna, Isabel Pantoja, Montserrat

Rodríguez, Pilar Sáenz Sánchez-Dalp y Laura Sánchez.

A Esther Fernández de Paz y Concha Rioja López, por su mediación.

A José Garduño, Alberto Ramírez Jiménez y María Eugenia Serrano Muñoz, por las fotografías.

A todo el personal del MACPSE, siempre un paso por delante a pesar de los tiempos.

Y a los que no hayamos nombrado por olvido.

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte

Depósito Legal: SE 939-2013

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte

© de los textos y fotografías: los autores

La historia del traje de flamenca no es demasiado antigua ni sus orígenes destilan rancio abolengo como el de otros trajes festivos españoles, pero no por ello es menos muestra de nuestro patrimonio cultural. Se trata en cambio de un patrimonio vivo, en construcción, cambiante y adaptable a las circunstancias y que se contagia de los estilos y modas imperantes. En su origen, un poco de la vestimenta de las majas del siglo XVIII, otro poco de la indumentaria de las gitanas andaluzas que se dedicaban al espectáculo del baile bolero, y unas pinceladas de la recreación que la nobleza y la alta burguesía hicieron de la indumentaria popular, fueron las raíces de un fenómeno extraordinariamente pujante que tiene mucho de arte y bastante de industria.

El traje de flamenca es uno de los elementos en los que se materializa gran parte de las fiestas civiles andaluzas y por ello es un elemento de interés para disciplinas tan diversas como la historia, el arte, la antropología, la economía, el turismo, etc. El uso del traje de flamenca está vinculado simbólicamente a nuestra comunidad autónoma y, antes que otras indumentarias tradicionales andaluzas, es la que en mayor grado nos identifica en el exterior. Además, refleja una forma de ser y estar según la edad, el género, el nivel económico y el contexto geográfico e, incluso, ilustra el modo en que nos relacionamos, expresamos los sentimientos y vivimos la fiesta en Andalucía.

Un museo etnográfico como el Artes y Costumbres Populares de Sevilla no podía ser ajeno al atractivo de esta temática ni a la repercusión social de un fenómeno que resulta de interés más allá de las fronteras andaluzas.

Tras la declaración del flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO, esta muestra supone una gran oportunidad para difundir y disfrutar de testimonios materiales propios de esta manifestación cultural reconocida internacionalmente.

Montserrat Barragán Jané
Directora del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

El traje de flamenca

Rosa M^a Martínez Moreno

Hablar de indumentaria flamenca es referirse a un estilo específico cuyo exponente actual es un traje popular y tradicional acuñado a lo largo de tres siglos que ha evolucionado de acuerdo con las circunstancias sociales, políticas y económicas del país y su incidencia en Andalucía.

Erróneamente se ha sostenido que ésta era una indumentaria moderna pues como tal se conformó a principios del siglo XX. Escribiríamos así ante un invento relativamente reciente. Sin embargo no se deben confundir hechos que se repiten a lo largo de un espacio temporal largo (tradicción y costumbre) que son expresión cultural genuina de una comunidad, con la moda, que es un fenómeno por propia definición de corta duración.

Esta confusión responde a una apreciación superficial: equivocadamente suponemos que un traje cuyas formas evolucionan no puede ser un objeto tradicional.

La contradicción se resuelve al contemplar como aspectos positivos tanto la relación del atuendo flamenco con la moda, puesto que siempre desde su aparición estuvo sujeto a los gustos y costumbres del momento, como su carácter tradicional, que viene dado por su pertenencia indudable al imaginario andaluz y su uso indiscutible en los contextos festivos andaluces a través del cante y el baile. Por tanto, su uso está vinculado simbólicamente no sólo a la pertenencia a esta comunidad, sino que da lugar a unas formas específicas de interacción social y de expresión de los sentimientos que forman parte del acervo cultural del pueblo andaluz.

Por este motivo, su uso no ha decrecido como el de otros trajes tradicionales sino todo lo contrario, concluyendo en que, en este caso singular, lo tradicional no es el traje en sí sino el hecho de vestirlo.

Es, por tanto, su estructura simbólica más que su forma, en permanente evolución ya desde sus orígenes, lo que posibilita la inclusión del traje flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad reconocido recientemente por la UNESCO.

Origen y evolución: el traje preflamenco

Los orígenes de este atuendo datan de finales del siglo XVIII, coincidiendo con las inquietudes del siglo que trataban de encontrar las particularidades identitarias que dieran fuerza a la incipiente idea de regionalidad. Es en este contexto histórico donde se desarrolla el interés por los trajes populares específicos.

En esta época, el traje festivo de las clases populares españolas era el de los majos y majas, que se fue perdiendo a partir de la invasión napoleónica, sobre todo en los contextos urbanos, barrido por las nuevas modas francesas.



Ilustraciones recogidas por Antonio Rodríguez en la obra *Colección general de los Trages que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801 en Madrid.*

Excepcionalmente este atuendo perduró en Andalucía, debido en parte a su aislamiento topográfico pero también a la boyante Escuela Andaluza de Boleras, que deslumbró a los viajeros románticos en su búsqueda de los elementos pintorescos de las culturas populares.

El prestigio de los majos, encarnación de la resistencia ante el invasor francés, trajo consigo otro fenómeno no menos interesante: la aristocracia reafirmó su rechazo al afrancesamiento y su identificación con el pueblo a través del uso de estos atuendos en los contextos festivos andaluces.

A lo largo del siglo XIX se afianzó el uso de este traje para el baile andaluz y debido al gran número de gitanos asentados en Andalucía,

cuyo arte genuino constituía la gran atracción de estas fiestas, va a confundirse en el imaginario lo andaluz con lo gitano, mientras que en la práctica, este arte cristalizará en la amalgama que se denominará flamenco y se exhibirá profesionalmente en los primeros cafés-cantantes fundados en Andalucía.

Por otra parte, la consolidación de la Feria de Sevilla como acontecimiento más social que ganadero propició también las actuaciones en las casetas de grupos de jóvenes semiprofesionales formados en las escuelas de baile andaluzas.

El concepto de majeza, el romanticismo con su búsqueda de lo genuinamente popular y el fenómeno de la gitanofilia que se desarrollan a lo largo de todo el siglo XIX van a consagrar este atavío que podemos denominar preflamenco como traje popular andaluz.



Azulejo en el que se representa la Feria de Sevilla. Fábrica de Ramos Rejano, Triana. Primer cuarto del siglo XX. MACPSE.

La fijación del prototipo

Así pues, mientras la danza clásica española conserva los trajes de majos, en las últimas décadas del siglo XIX el espectáculo flamenco y las ferias populares van a imprimir un rápido movimiento de cambio a esta indumentaria, en orden a un mayor protagonismo de las clases populares.

A estas alturas, el traje de maja había evolucionado hacia una mayor funcionalidad, conservando muchas de sus características como el talle ajustado, el generoso escote y las amplias faldas de volantes, los madroños, los adornos florales y el mantón de Manila, a las cuales incorporó otros elementos gitanos como el uso de las peinas y peñecillos, los mantoncillos de cintura, etc. Los trajes de baile, que anteriormente estaban formados por diferentes piezas, comienzan a ser de una sola pieza o enterizos. A finales de siglo aparece ya la bata de cola para el baile profesional.

En las casetas las muchachas bailan adaptando también este atuendo, abaratando los tejidos debido al mayor desgaste que produce su uso en el recinto ferial: las sedas, terciopelos y los tejidos recargados ceden su puesto a los alegres percales de lunares y las batistas.

Es a principios del siglo XX cuando se conforma el traje de flamenca tal y como lo conocemos en la actualidad, fundamentalmente en Andalucía occidental.



Litografía del cartel de Fiestas de la Primavera de 1912. García Ramos. MACPSE.

Características y tipologías

Podemos hablar de un patrón clásico del traje de flamenca que se consolida entre 1890 y 1910, y constituye la base en torno a la cual se producen las diferentes variaciones, estilizaciones, pérdidas e incorporaciones de piezas, conformado por una serie de elementos base:

–El traje enterizo muy escotado ceñido al talle, de mangas cortas y con amplia falda acampanada adornada con volantes.

–Las enaguas almidonadas con uno o varios volantes, cumpliendo la función de ahuecar la falda como el antiguo miriñaque. Muchos trajes contemporáneos eliminan esta pieza en un proceso de simplificación.

–Zapato ceñido con trabillas para facilitar la sujeción necesaria para el baile.

–Pañuelo de talle de cuatro picos en seda bordada rematado con flecos también de seda, que se lleva, bien cruzado sobre el pecho, bien prendido con alfiler a la altura de la cintura en su versión de tres picos o mantoncillo. La estilización de esta pieza puede dar lugar a su simple evocación a través de unos flecos pegados al escote.

–Complemento de mantón de China cuadrado, de seda o crespón de seda bordado, cuyo tamaño oscila entre 80 y 120 centímetros de lado, que se llevaba en los primeros tiempos doblado en pico y posteriormente en cuadro.

–Complemento de mantilla de encaje sobre peina de carey o nácar. El hábito de portar la mantilla desaparece definitivamente del atuendo flamenco tras la suspensión de la feria durante la Guerra Civil española.

–Tocado de moño bajo adornado de peineta grande o peinecillos en carey, nácar o plástico de colores, con flores naturales o artificiales.

–Aderezo de pulseras, collares de grandes cuentas y zarcillos de coral, perlas o cuentas artificiales de colores variados.

Aunque propiamente no podemos hablar de clasificaciones, a lo largo de todo el siglo XX la indumentaria flamenca ha experimentado una progresiva especialización dependiendo de los contextos de uso, que se han definido como tres fundamentales: las ferias, las romerías y el espectáculo flamenco.

El traje para la feria

A partir de la primera mitad del siglo XX, el traje para la feria consolida su carácter tradicional, mientras que la innovación se muestra a través de la introducción de nuevos materiales y en la adaptación de la moda de la calle. Si la década de los 60 se caracterizó por los talles a la cintura y las faldas cortas con muchos volantes, en los 70 se produjo una estilización exagerada de los trajes alargándose las faldas.

La reacción de algunos creadores como Lina es comenzar una labor de recuperación del clasicismo en telas y hechuras: volvieron los organdíes, las muselinas y los encajes, se recuperaron el coral y el carey en los complementos, las flores naturales o artesanales de tela, los mantones de las abuelas salieron de las arcas familiares.

En los 80, renovada la Feria de Sevilla, y como consecuencia de la reivindicación autonómica de años atrás, se produjo un boom del

traje de flamenca incluso fuera de Andalucía. A ello contribuyó la incipiente producción industrial que inundó el mercado de trajes de bajo coste con recargados diseños. Lina se desmarca de esta tendencia y presenta en el 87 los primeros modelos estilizados que alargan el talle casi hasta las rodillas, iniciando una tendencia cuyo éxito perdura hasta el momento actual.

A partir de los 90 se acentúa la disociación apreciable entre los trajes de diseño y los seriados, y la creación de pasarelas especializadas ha permitido el acceso al mercado de los jóvenes creadores consolidando el sector industrial de la moda flamenca.

El traje de romería

El traje que se viste en las romerías de las provincias de Sevilla y Huelva principalmente no suele diferir del de feria, sobre todo cuando se trata de la única fiesta local donde se usa.

La diversificación surge en aquellos casos en que el recorrido, al ser más largo de un día, exige menor peso, mayor resistencia y la posibilidad de cambiar al menos la parte superior del traje, más ceñida y por tanto más expuesta al sudor. Aunque siempre los trajes que se utilizaban en las romerías solían ser los más ligeros, la especialización ha surgido muy recientemente, a partir del extraordinario incremento de la participación en la romería del Rocío que se produjo en los años 80, de modo que podemos hablar con propiedad de «traje rociero» sólo a partir de esta época.

En la romería del Rocío, la costumbre es vestir el traje enterizo en las salidas y en las presentaciones de las hermandades ante la ermita.

La bata rociera constituye una variedad simplificada del vestido de una pieza o enterizo, pero considerablemente aligerada de volantes y adornos, pudiendo prescindir incluso del mantoncillo de talle. También se usan faldas y blusas del mismo o diferente colorido.

Durante la década de los 90 se incorporan a las faldas tejidos similares a los del pantalón campero masculino. La blusa se hace mucho más ligera con un patrón de corte muy similar al del traje de flamenca. La cabeza suele ir cubierta con pañuelo anudado a la nuca o sombrero de paja para protegerse del sol y el polvo, adornado con flores naturales y el calzado consiste en botos camperos o zapatillas con suela de esparto.

Es en la romería del Rocío donde se producen las más arriesgadas innovaciones en la moda flamenca determinadas por las propias características de esta fiesta. A veces estas innovaciones se trasladan con éxito a las ferias.

El traje de espectáculo

El traje flamenco para el baile profesional nació con los cafés cantantes de las últimas décadas del siglo XIX. Las primeras batas de cola aparecen a finales de siglo configurándose como indumentaria para los espectáculos de baile.

El traje usado por las bailaoras flamencas siempre ha admitido una gran variedad formal debido a su funcionalidad explícita y está directamente relacionado con el tipo de baile que se interpreta. En los cantes alegres los trajes suelen ser más informales y coloristas con cuerpos ceñidos a la cadera y amplias faldas, mientras que en los palos serios los cuerpos se suelen alargar hasta la mitad de la pierna, se prescinde de los volantes en las mangas y la falda se abre para permitir el taconeo.

En los últimos tiempos los trajes para el baile han experimentado dos variaciones formales: se ha aligerado mucho su peso mediante la utilización de tejidos más livianos y vaporosos, y por la sustitución de las clásicas nejas por godets y cuñas que permiten un ajuste perfecto hasta la cadera y una abertura enorme en el vuelo de la falda; el segundo cambio es la reducción del número de volantes hasta casi la reducción total en algunos ejemplares.

Todas estas variaciones sufridas en el traje para el espectáculo han afectado muy escasamente al patrón básico del traje flamenco.



La bailaora Cristina Hoyos con una bata de cola de Lina. Foto Gard.

Lina: una vida vistiendo el flamenco

Jesús Cuevas García

Desde muy temprana edad, la atracción por la costura de Marcelina Fernández se reflejó en sus juegos de la niñez y, muy pronto, en su vinculación con el ambiente de las modistas que cosían la ropa común en aquella Sevilla de la década de 1940. Ella misma cuenta su experiencia, ya joven, ayudando a coser botones para uniformes militares, la dinámica en torno a la costura como medio de vida a la que se dedicaban tantas mujeres en condiciones laborales precarias y las escasas posibilidades que podían alcanzar en una sociedad que emergía con dificultad durante el período de posguerra.

La salida de este entorno y el inicio de una actividad más profesional estuvo íntimamente vinculada a su encuentro con Francisco Montero, un joven que se desenvolvía en el mundo de la tauromaquia y con el que desde 1957 mantuvo un compromiso de noviazgo culminado en 1960 con el matrimonio. Esta feliz relación, hasta el momento de la muerte de Francisco en 2004, ha marcado la trayectoria del taller Lina, en el que él, como creador de la firma, impulsó los valores de la experiencia aportada por su esposa y no sólo estuvo dedicado al trabajo «de oficina». Su carácter afable y su sensibilidad artística contribuyeron decididamente en los aspectos publicitarios y de atención del negocio familiar y a gran parte de la creatividad que él mismo, amante del arte y coleccionista, desarrolló en el perfeccionamiento de facetas aplicadas al corte y la confección.

Unidos en el proyecto de dedicarse a la producción del traje de flamenca, Lina recuerda su fuerte vinculación con el tablao El Guajiro en la década de 1960, como punto de partida en el arranque de su carrera profesional. Y allí conectó con muchos de los artistas que iniciaron sus carreras formando la Escuela Sevillana y convirtió en parte de su clientela más frecuente a figuras como Matilde Coral, Merche Esmeralda, Angelita Vargas, Trini España, Manuela Vargas o Milagros Mengibar. Desde estos momentos, la singularidad del diseño y la calidad en la ejecución de las prendas, expandieron la fama del ya creado taller de la firma Lina especializado en la confección

personalizada del traje de flamenca hacia gran parte de la sociedad sevillana. Este reconocimiento se vería aumentado cuando, durante la década de 1970, la participación social más generalizada en las ferias y romerías incidió en la demanda de productos de calidad por parte de sectores hasta el momento menos protagonistas.

Junto a esta clientela aún mantenida, el prestigio adquirido por esta casa de costura hizo que comenzaran a formar parte de su historia encargos desde el ámbito institucional que le llevaron a vestir a la entonces princesa de Asturias, actual Reina de España, o a la princesa Gracia de Mónaco en su visita a la Feria de Abril de 1966; la participación en la puesta en escena de grandes intérpretes de la copla y la canción española como Juanita Reina, Lola Flores, Rocío Jurado o Isabel Pantoja; el diseño de vestuario para coreografías como las producidas por los ballets de Antonio, María Rosa, Marienma, Pilar López o Joaquín Cortés, al que se le confeccionó una falda con cola de volantes muy alargada para el espectáculo «Soul» realizada en raso negro y bordada en el mismo color que dejaba desnudo el torso del bailaror; la difusión de la estética de lo flamenco en Japón llevada durante décadas por Yoko Komatsubara; o el lucimiento de



La bailaora «La Romera» con un traje de Lina.

sus creaciones por parte de relevantes personalidades de la sociedad española entre las que destacan la duquesa de Alba o la baronesa Thyssen Bornemisza.

Durante toda esta trayectoria, la adaptación del diseño «a la moda» ha tenido en este taller como constante la producción artesanal y el mantenimiento de los rasgos formales que definen el traje de flamenca en su esencia más original. El aprecio de sus creaciones, tanto dentro como fuera del contexto sevillano, estuvo basado principalmente en la creación de un patronaje adaptado a las necesidades del baile para el que crearon dos tipos de bata de cola: el que denominaron «de manto», montado con piezas enteras que forman el cuerpo hasta alcanzar el final de la cola, y el cortado al talle. Otras innovaciones experimentadas fueron la solución del encuentro de la manga con el cuerpo, permitiendo levantar el brazo hasta lograr una posición vertical sin alterar la posición del talle, o un modo muy particular del corte de los volantes, así como el diseño de nejas que logran su adaptación a la figura o el montaje de las piezas que forman el busto y el escote logrando un ajuste muy conseguido. Al mismo tiempo, un proceso de investigación histórica sobre la evolución de la vestimenta típica andaluza y la creación de un repertorio estético particular que incorpora recursos muy artísticos como la estampación en el taller de diseños propios, la realización de plantillas para bordar en mantones o mantoncillos o el bordado de motivos florales sobre telas estampadas de lunares, han contribuido a caracterizar de manera muy personal la aportación de Lina a la evolución del traje de flamenca. Junto a estas particularidades estilísticas, la utilización de materiales de calidad y el esmero en la confección, han hecho de los vestidos flamencos salidos de este taller unas prendas fáciles de llevar, equilibradas en las proporciones, gráciles y sumamente enaltecedoras de la belleza femenina.

Como línea paralela a la confección de estos trajes de paseo, la utilización del traje de flamenca o la bata de cola en ocasiones ajenas a lo acostumbrado en las ferias y romerías, ha tenido en Lina una gran demanda para celebraciones en las que sus creaciones se han lucido como vestidos de novia, atuendos destacados para reinas de fiestas patronales, juegos florales u otras clases de festejos sociales. En este campo, lo excepcional del uso ha permitido dotar al traje típico o la bata de un diseño más sofisticado, con mayor imaginación

en el adorno y complicación en la elección de los complementos y, además, salir de lo genuinamente flamenco para detenerse en estilos clásicos u otros historicistas como el goyesco. Esta extensión del traje flamenco a otros contextos tuvo gran significado también la participación de este taller en la cinematografía española. En 1966, una joven Carmen Sevilla viste de Lina como protagonista en «Camino del Rocío», mientras en 1976 lo hacen Rocío Jurado cuando rueda «La querida», Claudia Gravy en «La espuela» y Carmen Albéniz en «Manuela», desempeñando papeles de raigambre andaluza. En 1990 Isabel Pantoja lució un repertorio muy destacado de trajes de flamenca, costumbristas y de escenario en «Yo soy esa» que valieron para la nominación como mejor vestuario de los Premios Goya de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y, poco tiempo después, concede nuevamente su confianza a Lina para la película «El día que nació yo», además de tantas otras ocasiones, como en la que desempeñó en 1989 el cargo de pregonera del Carnaval de Cádiz vistiendo una original bata de cola inspirada en motivos marinos.



Lina en el taller con su hija Rocío.

Surgido y mantenido este taller como un negocio familiar desde los principios hasta el presente, al tiempo que la familia fue alcanzando el número de seis hijos, una evolución muy positiva del pres-

tigio de la firma condujo a la transformación del salón de costura vinculado al entorno doméstico en el taller-comercio como espacio exclusivo para la labor empresarial, teniendo siempre como escenario distintos enclaves de la ciudad de Sevilla. Desde la calle Salado, en el barrio de Los Remedios, la calle Gravina y el más estable en la plaza de Santa Cruz, a la primitiva tienda de la calle Lineros, lindera al actual establecimiento. En este último lugar, se ha producido el relevo generacional dejando en manos de sus tres hijas las obligaciones de la firma, entre las que la mayor de ellas, Rocío, ha adquirido una especializada formación universitaria como diseñadora que desarrolla en la actualidad junto a la aún infatigable labor de su madre.

CATÁLOGO



Traje de feria blanco con lunar rojo en dos tamaños y
mantoncillo rojo.
Finales de la década de 1960
Colección Lina



Traje de feria de niña blanco con tiras bordadas blancas y pasacinta estampado.
Década de 1960
Pilar Sáenz Sánchez-Dalp



Traje de feria rojo modelo “Espuela” con volante blanco de lunar rojo y tiras bordadas en blanco. Mantoncillo a juego.
1979
Paqui Jurado



Traje de feria en raso verde con lunares beige.
Hacia 1979
Pilar Beneroso



Traje de feria amarillo con volantes de capa, enagua y
mantoncillo azul bordado en amarillo.
Década de 1980
Luisa García



Traje de feria para niña, blanco con lunar y encaje de bolillos
en verde. Mantoncillo blanco.
Hacia 1983
Pilar Sáenz Sánchez-Dalp



Traje de feria blanco con lunar rosa y vivos rosas.
Mantoncillo fucsia.
Década de 1980
Pilar Sáenz Sánchez-Dalp



Traje de feria rojo con lunar en blanco de distintos
tamaños, con encaje de bolillos blanco y rojo.
Principio de la década de 1980
Laura Sánchez



Traje de feria modelo «92», negro con lunar blanco
y vivos rojos.
1989
Nuria García



Traje de feria estampado sin mangas y
mantoncillo naranja.
Final de la década de 1990
Mariló Montero



Traje de feria modelo «92» rosa con lunar blanco y vivos blancos.
1989
Ester Fernández



Traje de piconera para niña con cuerpo amarillo y falda azul con tiras bordadas en amarillo.
Principios de la década de 1960
Colección Lina



Traje de piconera rosa con adornos marinos.
1989
Isabel Pantoja



Conjunto de romería de cuerpo rosa y falda rosa con
lunar blanco.
Principios de la década de 1960
Pilar Sánchez-Dalp Leguina



Traje de romería negro con lunar rosa bordado.
Hacia 1996
Cayetana Fitz- James Stuart, duquesa de Alba



Conjunto de romería para la Candelaria compuesto por falda
y chaleco verde oliva con bordados de flores.

1995-1996

Rocío Montero Fernández



Conjunto de romería de blusa en blanco perforada con manga larga, fajín y falda negra con lunar blanco.
Década de 1980
Lupe Osuna



Traje para romería estampado sin mangas.
Principios de la década de 1990
Laura Sánchez



Conjunto para el Rocío compuesto por blusa blanca, falda de patén y enagua blanca.
Finales de la década de 1990
Laura Sánchez



Traje de espectáculo en satén blanco con lunares de
varios tamaños en rosa, naranja y fucsia.
Década de 1970
Milagros Mengibar



Traje de baile clásico español con cuerpo en celeste y dorado y falda de tul amarillo.
Década de 1960
Milagros Mengíbar



Bata de cola verde tipo zorongo con lunar blanco y volantes
de capa, con tira bordada en blanco y rosa.
Década de 1960
Matilde Coral



Bata de cola de niña verde con lunar blanco y volantes de
capa, con tira bordada en blanco y rosa.
Década de 1960
Rocío Coral



Bata de cola de niña en blanco perforada con tiras
bordadas en blanco.
1965
Colección Lina



Bata de cola dorada con enaguas rojo oscuro y
escote de espalda con flecos.
2000
Isabel Pantoja



Traje de mantón con fondo de traje verde con vivos en negro
y mantón negro bordado.
Década de 1990
Milagros Mengibar



Traje en blanco hueso con lunar negro y cuerpo rojo de encaje con pasacintas.
Década de 1980
Lupe Osuna



Bata de cola blanca perforada con volantes de capa y
tira bordada de pico en blanco.

Realizado para la película "Yo soy esa."

1990

Isabel Pantoja



Traje y chaquetilla con capote de torero bordados.
Volante de capa con encaje.
Realizado para la película "Yo soy esa."
1990
Isabel Pantoja



Bata de cola para novia en blanco roto con flores caladas.
2003
Montserrat Rodríguez



Traje de damita de honor en blanco roto con flores caladas.
2003
Montserrat Rodríguez

