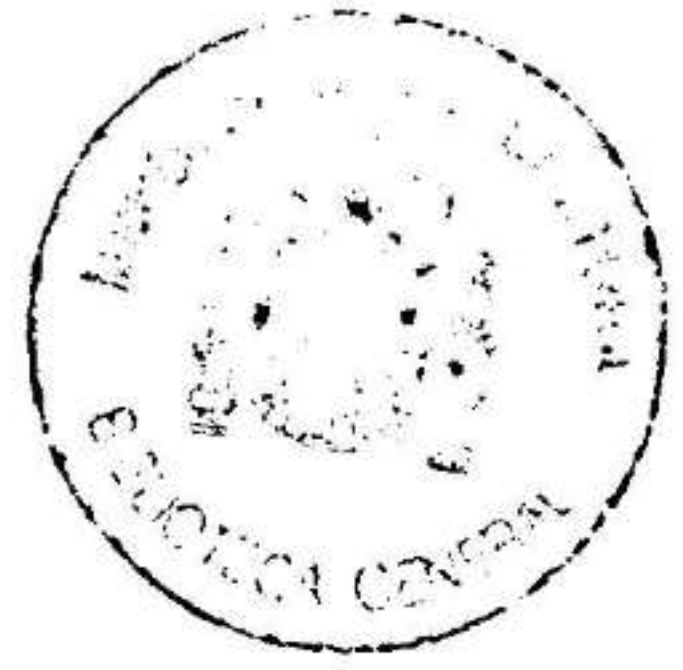


ANALES DEL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL

Z-625



Tomo III
1990



ANALES DEL MUSEO
DEL
PUEBLO ESPAÑOL

Tomo III
1990

CONSEJO DE REDACCION

Pedro Manuel Berges Soriano

Andrés Carretero Pérez

Begoña Torres González

Pilar Barraca de Ramos

Concepción Herranz Rodríguez

Director

Subdirector

Conservador

Conservador

Técnico

ANALES DEL PUEBLO ESPAÑOL no se solidariza ni identifica necesariamente con los juicios y opiniones que sus colaboradores exponen en el uso de su plena libertad intelectual.

Editor: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura.

Museo del Pueblo Español. Avda. Juan de Herrera, 2. 28040 MADRID

ISBN: 84-7483-704-9

ISSN: 1130-6629

NIPO: 301-90-042-4

Depósito Legal: M-2557-1991

Impresión: Técnicas Gráficas Forma, S. A.

C/. Rufino González, 14.

28037 MADRID

INDICE DE MATERIAS

MAYALES Y TRILLOS EN ESPAÑA (2). José Luis Mingote Calderón	7
PAISAJE RURAL. Matilde Fernández Montes	73
ANDAR OTROS CAMINOS. LA ENFERMEDAD EN LA CULTURA TRADICIONAL GALLEGA DE HOY. Marcial Gondar Portasany	87
EL CICLO CARNAVALESCO EN EL PIRINEO CENTRAL. M. Benito	107
EXPOSICIONES TEMPORALES Y ETNOGRAFIA. Antonio Limón	127
<i>DOCUMENTACION</i>	
UNA REFLEXION CRITICA EXPLORATORIA SOBRE LOS ESTUDIOS DE LA ANTROPOLOGIA DEL ARTE. María Luisa de Quinto Romero	139
UN MODELO DE FICHA PARA ESTUDIAR LAS FIESTAS. Demetrio E. Brisset	175
<i>MUSEO</i>	
COLCHAS MECHADAS EN EL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL. M. ^a Angeles González Mena	191
CONSERVACION Y RESTAURACION DE TEJIDOS ANTIGUOS. M. ^a Pilar Baglietto Rosell	231
INFORMATIZACION Y CATALOGOS DOCUMENTALES DEL MUSEO NACIONAL DEL PUEBLO ESPAÑOL. Andrés Carretero Pérez	239
CATALOGOS DOCUMENTALES DEL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL: FICHA DE RESTAURACION	295
DOCUMENTACION Y RESTAURACION DE PAPEL EN EL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL. Arsenio Sánchez Hernampérez	297
PUBLICACIONES DEL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL. TRABAJOS Y MATERIALES	305
NORMAS PARA LA PRESENTACION DE ORIGINALES	307

MAYALES Y TRILLOS EN ESPAÑA. 2.

José Luis Mingote Calderón

Con este artículo concluimos el trabajo que comenzó en el número II de esta Revista. Tal como anunciábamos en él, incluimos aquí la bibliografía relativa a ambas entregas y que no se pudo dar en su día por problemas de espacio fundamentalmente.

3. TRILLOS

Etimología

La variedad tipológica de los trillos, que veremos más adelante, no se refleja en la terminología usada para designarlos. La mayoría de los nombres actuales derivan del latín *tribulum*. Esta palabra ha dado *trillo/a* en castellano; *trill* en catalán; *trilho* en portugués; *trebbiatrice*, *trebbia*, *tribbio*, en italiano; *tribulas*, *tríula* o *tríulas* en sardo y *tribolos* en griego (Luquet y Rivet 1933, pp. 622-623). A pesar de ser el *tribulum* un tipo de trillo concreto —el de planchas de madera con pedernales y/o fragmentos metálicos—, este término se aplica también al trillo de rulos, llamado *plostellum phoenicum* por los romanos, y a los rulos, ya sean de piedra o de madera con incrustaciones metálicas.

Curiosamente el *tribulum* era, en origen, una máquina de guerra (Carvalho 1960, citando a Meyer-Lübke, p. 160); y ya hemos visto como el mayal también se ha asociado a armamento.

Aunque los griegos hayan acogido el término romano, no hay que suponerle este origen; luego veremos el porqué. Para Luquet y Rivet (1933, p. 623) quizá la palabra griega se forma con independencia de la latina. Otros autores opinaron que fue la Grecia oriental la que admitió el vocablo de los romanos (Reinach 1914-1919, p. 141).

La diferencia castellana entre trillo y trilla supone, a veces, una diferencia formal —como se ha señalado para materiales andaluces—, correspondiendo el masculino al tipo *tribulum* y el femenino al *plostellum* (1). Aunque, más corrientemente hace referencia a desigualdad de tamaño, siendo la *trilla* mayor que el *trillo*. Al menos, es lo que ocurre en Matute (Rioja) (García Turza 1975, p. 76) y en tierras portuguesas de Miranda (Santos Junior 1977, p. 141).

Aparecen varias palabras que designan a los trillos y no proceden del término mencionado. Entre ellas *tabla*, derivada del latín *tabula*, rulo de *rotulu* (2), además de términos vascos como *aultz*, *ixtexi*, *estrazia*, *aliltzi* y *tximintxuak* —volveremos sobre ellos al hablar de la dispersión del trillo en el País Vasco—, y varios más como *morag* y *hâruz* en hebreo, *doughani* (Albania), *dukani* (Chipre), *dikanya* (Bulgaria), *tuchan* (Cáucaso), *goutani* (Georgia), *lô hed-derâs* (Siria) y *saban tasi* (Turquía) en diversas áreas mediterráneas (Luquet y Rivet 1933, pp. 624-625).

Origen y distribución

La opinión del origen neolítico del trillo ha sido sustentada por Luquet y Rivet (1933, pp. 620-621), quienes piensan que la única evolución que ha sufrido es la introducción de piezas metálicas. Los mismos autores recogen datos sobre el hallazgo de piedras de trillo en necrópolis de Armenia, fechadas en los siglos VIII-V a. J. C., a lo que suman textos homéricos que hacen pensar que se conoció su uso en Grecia, y otras menciones, de época romana, que indican que lo encontraron cuando llegaron a la Celtiberia (se están refiriendo al tipo *tribulum*). También hay citas de su utilización en Palestina en el primer milenio a. J. C. (Herculano 1953, p. 93) y se ha pensado que sustituye a las caballerías en el Mediterráneo (Veiga de Oliveira, Galhano y Pereira 1983, p. 305).

En cuanto al tipo *plostellum* se le ha asignado un origen mesopotámico, fechable a mediados del primer milenio a. J. C. y que se difundiría por el Mediterráneo con los fenicios, de ahí el adjetivo que le dan los romanos (Herculano 1953, p. 97).

El rulo, ya sea de piedra —con sección estrellada— o de madera con cuchillas colocadas al tresbolillo, es de introducción relativamente reciente (Boutelou 1806 b, p. 277, cree que es moderno), aunque se le ha supuesto una relación con la *traha* mencionada por autores romanos (Coelho 1899-1903, p. 643). Para Francia se comienza a hablar de él en el siglo pasado, siendo

(1) FERNANDEZ-SEVILLA, J. *Op. cit.* en nota 5 del capítulo dedicado a mayales [A.M.P.E. II (1988), p. 87].

(2) ALVAR, M. *Op. cit.* en nota 12 del capítulo 1 [A.M.P.E. II (1988), p. 92].

de madera los primeros, pasando a realizarse en piedra de forma troncocónica y superficie rugosa (Parain 1938, p. 90).

Sobre el tipo industrial de cilindros —que se encuadraría bajo la clasificación de *plostellum*— hay noticias de la presentación de una de estas máquinas, inventada por Salvador Pavón en 1790, que suponía un mayor rendimiento y, por tanto, un ahorro de jornales (Boutelou 1806 b, pp. 277 y ss.).

La dispersión de los trillos en la actualidad es mediterránea en gran parte, lo que no quiere decir que aparezca en todos los países ribereños de este mar. Es llamativa su ausencia en Italia, Francia y la zona oriental del norte de África, lugares en los que se ha sustituido por animales o por los aperos vistos en el capítulo 1 (A.M.P.E. II, 1988) y que han sido relacionados, por lo que respecta a Italia, con la *traha* (Luquet y Rivet 1933, p. 617). Por otra parte, un país tan poco mediterráneo como Persia marca el límite oriental del *tribulum* y del *plostellum*.

El tipo *tribulum* (Mapa 24) se halla en las Islas Canarias y Madeira, Portugal, España, Albania (en 1933 ya no se usaba), Grecia, Bulgaria, Rumanía, sur de la Unión Soviética, Turquía, Siria, Líbano, Jordania, Persia, norte de Arabia Saudí, Túnez y Marruecos (Coelho 1899-1903, p. 642; Baudouin 1913, p. 551, y Luquet y Rivet 1933, pp. 615-620), lo que supone dos núcleos aislados colocados a ambos extremos del Mediterráneo y, situado entre ellos, el caso de Túnez. Dado que, al parecer, nunca existieron en los países citados anteriormente de la orilla norte, es de suponer que su expansión hacia occidente se realiza a través del norte de África.

El tipo *plostellum* (Mapa 24) marca, aún más, el hecho de la difusión norteafricana ya que se da en Portugal, en España —en ambos países en áreas más restringidas que el anterior—, Siria, Líbano, Jordania, Persia, Egipto, Túnez y Marruecos (Coelho 1899-1903, p. 642, y Luquet y Rivet 1933, p. 620). Para ambos casos se sobreentiende que la mención de los países no implica la totalidad de su territorio.

Tipología

Ya hemos mencionado los nombres de los diferentes tipos de trillos, pasamos ahora a describirlos. El tipo *tribulum* consiste en una o varias planchas de madera, generalmente curvadas hacia arriba en su parte anterior, bajo las cuales se incrustan piedras y/o trozos de metal. Aparece citado por varios autores romanos: Varron, Plinio, Columela, habiendo sido descrito por el primero de ellos con las características mencionadas (White 1967, p. 152, enumera los escritores latinos que citan el trillo; el texto de Varron puede verse en Coelho 1899-1903, nota 1 de la p. 642).

Las variedades que puede presentar son múltiples al modificarse alguna de las características mencionadas. En lo relativo a las piedras utilizadas existe

una pluralidad de alternativas en relación con las que aparecen en cada zona. Se ha empleado el sílex, la cuarcita, el basalto, el granito, la limonita (todas en España), a las que hay que añadir el jaspe, el ágata u otro tipo de materiales como son los trozos de cerámica (Luquet y Rivet 1933, pp. 627-628). Algunas veces las piedras son el único elemento cortante. Otras dejan esta función al metal, ya sea en forma de sierras o reutilizando hoces o fragmentos de guadaña. Por último, es bastante común el que se combine la piedra con el metal. Generalmente, en España, es fácil que al preguntar a los informantes por el material cortante del trillo, éstos afirmen que los trillos «de antes» eran de pedernal y luego vinieron los de cuchillas; lo que no está en contradicción con lo expuesto, ya que responde a unas circunstancias particulares vinculadas a la producción de Cantalejo (Segovia) y a su influencia. El hecho de que en época romana existiera la mezcla de piedra y metal no quiere decir que sea la única posibilidad ni que deba mantenerse esta particularidad indefinidamente; antes, al contrario, hay que suponer que el metal ha sido en muchas épocas y lugares un material caro —mientras que la piedra no—, lo que ha podido llevar a la supresión de aquel en el trillo. En algunos casos, durante el siglo pasado e incluso en éste, y quizá por la necesidad de ser un producto «competitivo», se ha vuelto a introducir como una «modernización». Para variedades más concretas remitimos a las tipologías andaluzas que describimos en el apartado de la distribución de los trillos en España.

El *plostellum* es un armazón bajo el cual giran varios rulos provistos de cuchillas; también ha hablado de él Varron, quien le consideraba común en la Hispania Citerior (Coelho 1899-1903, p. 642). En algunos lugares los tipos modernos presentan la silla, para quien lo guía, incorporada al aparato, frente al trillo tipo *tribulum* en el que se coloca una silla de la casa para que descansa la persona que va trillando. A veces, este tipo ha influido en el anterior, produciéndose así un modelo híbrido, cercano a aquel pero con la presencia de ruedas dentadas. Para algunas zonas su introducción es muy reciente y también supone un problema de mercado, por lo que su dispersión actual no responde a la que se hubiera podido documentar hace doscientos o trescientos años, por no remontarnos a época romana. Esta es la opinión de Veiga de Oliveira, Galhano y Pereira (1983, p. 307), referida a la Estremadura portuguesa, aunque bien puede aplicarse a zonas de España.

Cierta relación formal con el *plostellum* guardan los rulos, de los que hemos hablado, aunque se diferencian en su forma de uso, ya que no permiten que el conductor se coloque sobre ellos.

La *traha* o *trahea* es un artefacto que ha suscitado interpretaciones encontradas. Para algunos autores es similar a una grada para desterronar la tierra (Reinach 1914-1919, p. 140); para otros tiene ruedas (3), o sea se asemeja

(3) FUSELL, G. E., y KENNY, A. *Op. cit.* en nota 1 del capítulo 2 [A.M.P.E. II (1988), p. 95], p. 322.

a una especie de trineo, que según Columela se arrastraba después de utilizado el trillo para acabar perfectamente el trabajo (White 1967, pp. 152 y 154-155). Como se ve, su relación con los rulos, ya mencionada, viene a complicar aún más el tema. Los tipos de grada o trineo han dejado vestigios en España que hemos analizado en otro trabajo (4).

Iconografía

En comparación con las catorce representaciones de mayales que analizamos en su lugar (5), las de los trillos son escasas. A ellas puede sumarse el *Lunari* de Granollachs —fechado en 1513—, en donde un hombre guía dos caballerías sobre la parva, manteniendo una disposición de la escena semejante a la del mes de julio del *Repertorio dos Tempos* (6).

El resto de los calendarios que eligen un trillo para representar el desgrane del cereal se inclinan por el tipo *tribulum*, hecho natural dada la localización geográfica de todos ellos, demasiado norteña para que pudiera aparecer en esa fecha el tipo *plostellum* (ver Mapa 14, en el tomo II de estos A.M.P.E.).

En Navarra (7) son dos los ejemplos conservados. El primero corresponde a un calendario situado en la parte superior del frontal de Arteta, dedicado a la Virgen y datado a finales del siglo XIII o en la primera mitad del siglo XIV (Foto 20), en donde se dibuja una arquería que cobija a los meses; en el de agosto se representa un trillo y sobre él una silla o cajón que hace de asiento; a pesar del poco dominio técnico que muestra, se ve que la forma de unión con la pareja de caballerías son unas trilladeras —no presenta yugo—, aunque la zona de contacto se coloca en las ancas del animal, lo que hace difícil pensar en unas colleras; del trillo no puede decirse prácticamente nada. La otra representación se sitúa en una de las claves del claustro de la catedral de Pamplona, fechada entre 1291 y 1350, en un marco que condiciona bastante la obra (Foto 21). También en este caso, sobre el trillo va colocado el asiento; el trillo es una plancha curvada para adaptarse al anillo que lleva inscrito el nombre del mes; la unión a las caballerías se realiza mediante un timón que se engancha al yugo de tipo yugular, lógicamente.

El siguiente ejemplo se halla en el menologio, en pésimo estado de conservación, esculpido en una de las arquivoltas de la fachada norte de la iglesia de San Claudio de Olivares (Zamora) (Foto 22). Es de la primera mitad del

(4) Remitimos a nuestro estudio aparecido en la R.D.T.P. XLIV (1989), titulado «Tecnología agrícola tradicional española. Gradadas», pp. 253-294.

(5) A.M.P.E II (1988), pp. 100-104.

(6) *Op. cit.* en nota anterior, p. 101.

(7) Para la bibliografía sobre estos monumentos ver la nota 7 del capítulo 2 [A.M.P.E. II (1988), p. 101]. Se puede añadir nuestro artículo: «El menologio de San Claudio de Olivares», A.I.E.Z.F.O. I (1984), pp. 83-97.

siglo XII y sólo se puede decir que existió un trillo tirado por animales que no es posible identificar (8).

El cuarto y último ejemplo también corresponde a un menologio colocado sobre la puerta de acceso a la iglesia. Nos referimos a la de Beleña de Sorbe (Guadalajara), asimismo de mediados del siglo XII (Foto 23) (9). Aquí sí se aprecia algún detalle más; el conductor, sentado, clava la aguijada en uno de los bueyes que tira del trillo, del que se observa la curva de su parte anterior. La unión al yugo se hace mediante un timón o cambizo y aquel es cornil.

Reproducimos (Foto 24) una imagen más, que procede del código Madrazo-Daza —inédito hasta la publicación del trabajo de donde obtuvimos la noticia— de autor alemán y fechado hacia 1540. En él se ven dos trillos similares en los que no se aprecian travesaños que unan las tablas que los componen, en número de tres, aunque sí se ven las filas de clavos; la parte delantera parece levantada y se estrecha, respecto al resto, a través de dos curvas en las que se enganchan las trilladeras de la pareja de mulas que lleva cada uno. Da la impresión —quizá por efecto de la perspectiva empleada— de que son excesivamente anchos en relación con su longitud (aunque existen realmente trillos de esa anchura) (10).

Al igual que sucedía con los mayales la representación de los trillos coincide con áreas en las que su uso es habitual y, si exceptuamos el *Lunari* de Grannollachs, la faena se hace en el mes de agosto. Hay que destacar que ni en Francia ni en Italia —al menos en los siglos XII y XIII— aparecen trillos en su iconografía; lo que está en consonancia con la realidad actual de esos países, como hemos visto. Únicamente en Italia se representa el pateo de caballerías o de bueyes en un 30% del total de las mismas (Mane 1983, pp. 165-166).

Junto a las escenas pintadas o esculpidas, se hace referencia a calendarios en nuestra literatura. Se describe en ocasiones una tienda —en el primer caso la de Alejandro Magno, en el segundo la de don Amor— en donde están representados los meses con sus trabajos, como si se describiera una pintura o un tapiz. En el *Libro de Alexandre* se dice:

(8) Ver nuestro artículo citado en la nota anterior.

(9) Hemos hecho alguna alusión a este menologio en «La representación de los meses del año en la capilla de San Galindo. Campisábalos (Guadalajara)», *Wad-Al-Hayara* 12 (1985), pp. 111-122.

(10) BERNIS, C. «Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI», *B.R.A.H.* CXLIV (1959), pp. 199-228, en pp. 210-211. Queremos agradecer a la autora de este trabajo la amabilidad al proporcionarnos la fotografía que reproducimos.

«Trillava don agosto mieses por las eras,
abentava las palladas, alçava las çiveras,
yva de los agrases fasiendo vnas veras,
estonçes fasia atupno sus ordenes primeras»
(Estrofa 2526, citado en Caro Baroja 1983, p. 52)

y en el *Libro de Buen Amor*:

«El primero comía ya las uvas maduras,
comié maduros figos de las figueras duras,
trillando e ablentando aparta pajas puras;
con él viene otoño con dolençias e curas»
[Estrofa 1295, (11)]

Formas de uso

Dado que el trillo gira en círculo constantemente, lo lógico es que la parva se coloque con esta forma. En muchos lugares no existe una manera específica de disponer las gavillas, sino que se esparcen sin orden ni concierto. En otros se procura hacer un anillo exterior en el que la parte del grano se dirija hacia el centro, con lo que se evita que se desparrame. Si la cantidad es grande, antes de entrar los trillos se pueden dar unas pasadas con los animales para que vayan rompiendo y asentando las espigas con el fin de facilitar la acción del trillo.

Frente a la complejidad que entraña la utilización de los mayales, los trillos no tienen más misterio que el de dar vueltas. No obstante, algo más se puede decir. El tamaño del trillo está en relación con la potencia que puedan desarrollar los animales que le arrastran —que por lo común es una pareja, aunque no es raro ver a uno sólo con trillos de menor tamaño—. Las parejas de ganado vacuno son capaces de un mayor esfuerzo que las caballerías, pero su uso no se encuentra extendido por todas las zonas. La forma de unirse al trillo es —como hemos visto en la iconografía medieval— diferente; mientras que las vacas y los bueyes se unen mediante un yugo que enlaza con el trillo a través de un «cambido» o cambizo (Dib. 36), o palo de madera similar a un timón de arado, las caballerías emplean unas trilladeras o tiratrillos consistentes en un madero que, por un lado se engancha al trillo a través de un gancho y por el otro presenta dos argollas en sus extremos a las que se atan las correas que van a la collera (Dib. 37). En Matute (Rioja) se llama «brincola» (García Turza 1975, p. 75).

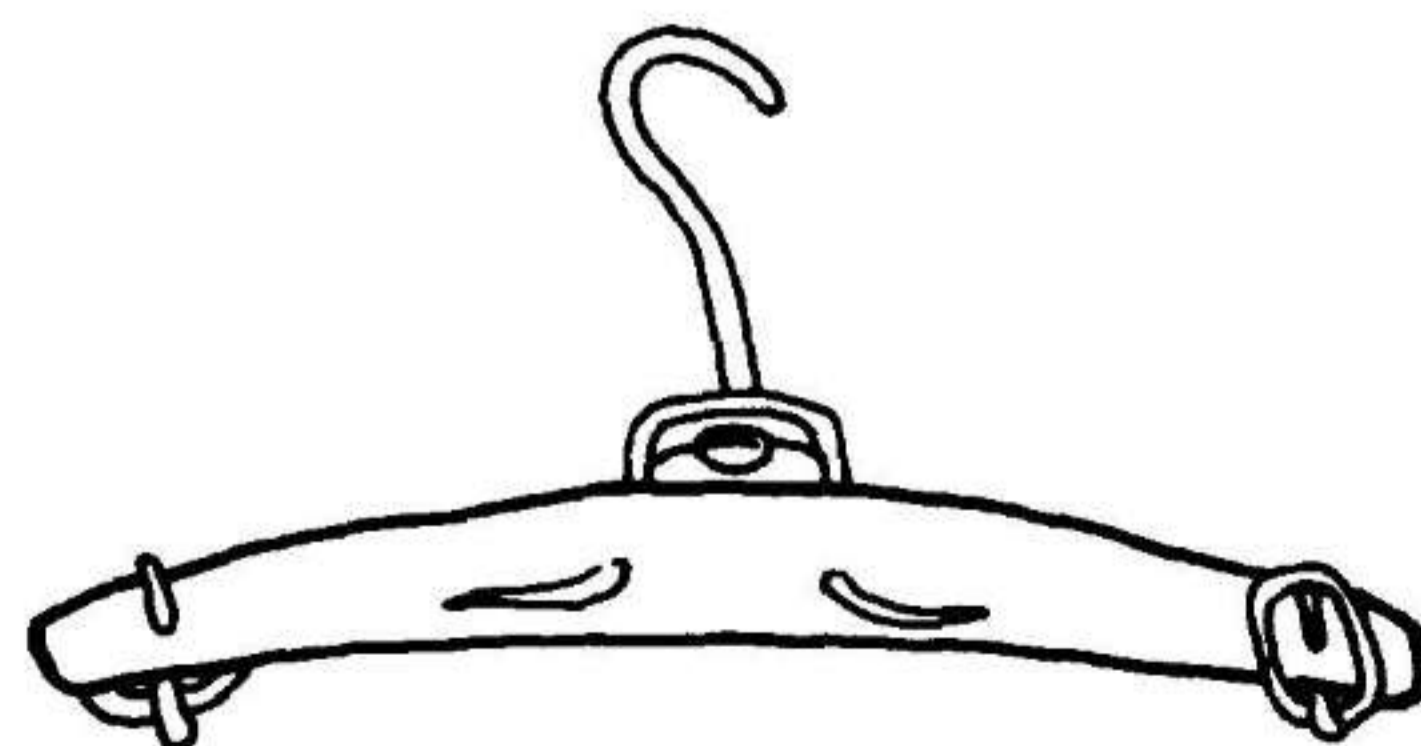
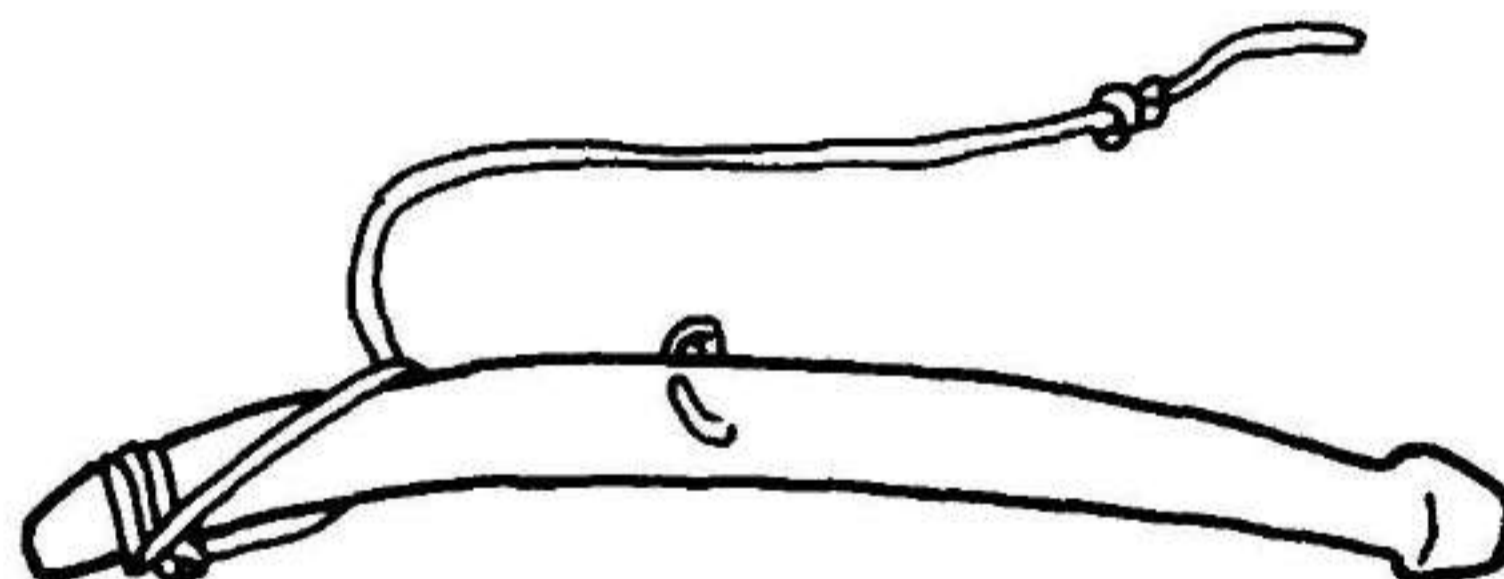
(11) Hay un artículo de FORASTIERI BRASCHI, E. «La descripción de los meses en el 'Libro de Buen Amor'», *R.F.E.* LV, 3-4 (1972), pp. 213-232, en el que se estudia el menologio desde un punto de vista literario. Cito el texto por la edición de J. JOSET, en *Clásicos castellanos, Libro de Buen Amor II*. (Madrid, 1981), pp. 165-166.

Dibujo 36



«Cambido» de Montehermoso (Cáceres). M.P.E. núm. 10.411. Dib. J. L. Mingote.

Dibujo 37



Trilladeras aragonesas. (Según Alvar Llorente y Buesa.)

Si la economía lo permite pueden combinarse los dos tipos de animales, arrastrando cada pareja un trillo que giran en sentido contrario. A menudo se suele combinar la presencia de un trillo grande y uno menor, tirado este último por un asno.

Para evitar que los excrementos de los animales manchen la parva se lleva en el trillo una lata en la que se van recogiendo. Esto implica una cierta atención... o una regañina; sobre todo cuando quien va conduciendo es un niño, lo que ocurre con frecuencia, ya que el trillar es una forma de diversión más, con cierto aire de juego para la chiquillería.

El revolver la parva puede hacerse con horcas de dos a cuatro dientes y mediante «volvedoras» o ganchos cuya introducción es moderna (al menos en bastantes puntos referido a los de metal). En las fases finales y cuando la paja está muy trillada puede utilizarse la pala de madera que servirá, posteriormente, para aventar.

El rendimiento de los animales varía según su categoría. En Bochones (Guadalajara) se nos informó que una yunta al día podía trillar unas veinticinco cargas, si era buena, o veinte si no lo era tanto; cada carga se componía de diez fajos (que eran transportados en caballerías) y la cantidad de grano obtenida oscilaba alrededor de veinticinco fanegas. En Allo (Navarra) una parva normal se componía de 150-100 haces de mies, lo que equivalía a dos carretadas o lo que es igual a 8 ó 10 «cargas de baste» —suponemos que el haz es de diferente tamaño que el de Bochones— (12). En una comparación realizada en Asia Menor, para ver la relación entre el rendimiento de animales y trillos, resultó que para una cantidad de unos 1.000 kg. se tardó una hora con 60-70 caballos, necesitando tres días (no se indica el número de horas por día) con seis trillos tirados por dos caballos cada uno y once días tirados por bueyes (Luquet y Ribet 1933, p. 622); lo que supone que doce caballos solos hubieran realizado el trabajo en cinco horas o algo más. Para Mallorca el rendimiento de un animal solo al día está estimado en un «cavaió», diez haces, lo que se duplica si arrastra un rulo (Rokseth 1923, p. 135).

Distribución actual del trillo en España

En las preguntas que realizamos en la encuesta mencionada en la introducción [A.M.P.E. II (1988), p. 84] consideramos el tipo de trillo en tanto que correspondiera al *tribulum* o al *plostellum*, ya que precisiones mayores hubieran llevado a complicar la posible respuesta. Con relación a los materiales cortantes del primero de ellos ya hemos aludido a la idea de que las sierras suponen una «modernidad» frente a «lo de antes», es decir el pedernal. No obstante,

(12) ROS GALBETE, R. *Op. cit.* en la nota 13 del capítulo 1 [A.M.P.E. II (1988), p. 92], p. 445. Sobre este tema hemos insistido en nuestro trabajo sobre mayales y trillos en León.

hemos respetado las clasificaciones que se han hecho en áreas concretas: Andalucía, Aragón, Navarra y Rioja (es decir, las comunidades de las que se ha realizado el *Atlas lingüístico y etnográfico* —en el de Canarias no se da ninguna tipología—).

En Canarias (Mapa 25) únicamente aparece el trillo del tipo *tribulum* (Dibs. 38 y 39), pero no se halla extendido por todas las islas. Sólo es posible documentarle en las de mayor tamaño: Tenerife, Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote, no existiendo en las tres más occidentales en las que, como vimos [A.M.P.E. II (1988), p. 92], se ve sustituido por el pateo de animales —vacas preferentemente—. En cuanto a los animales que tiran del trillo, predominan las caballerías y las vacas en Tenerife, las vacas en Gran Canaria y asnos y camellos en Fuerteventura y Lanzarote (Alvar 1975, mapa 69).

Para Andalucía se han realizado clasificaciones que subdividen los dos tipos generales que venimos mencionando. Dentro del apartado *tribulum* (Mapa 26), se han señalado los siguientes:

- de pedernales,
- de pedernales y cuchillas o serretas (Dib. 40),
- estrecho de cuchillas o serretas,
- estrecho de cuchillas y serretas (Dibs. 41 y 42),
- como el anterior con cuatro ruedas dentadas.

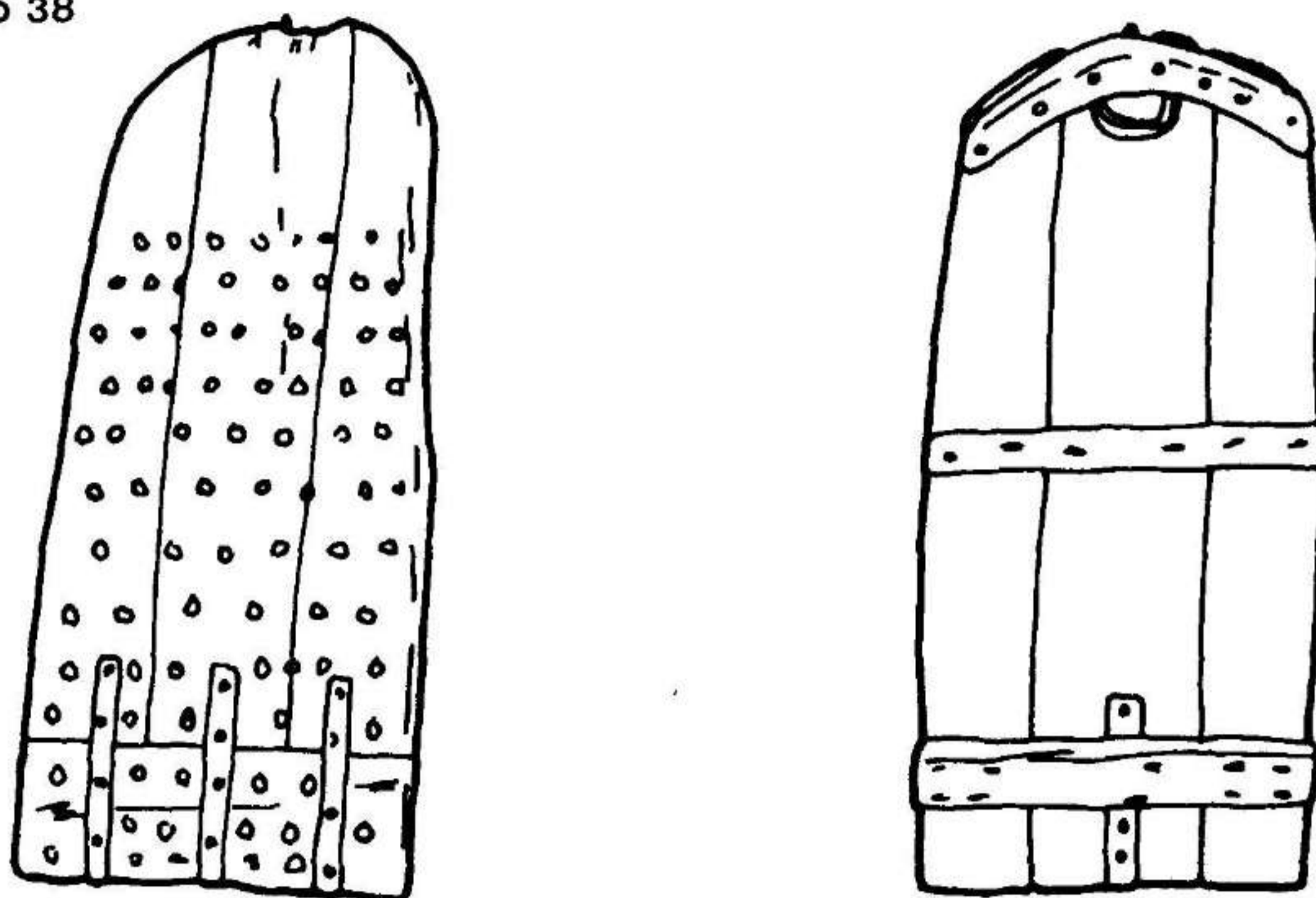
El primero de ellos aparece en los pueblos del norte de Andalucía, en las provincias de Huelva, Sevilla y Jaén, por lo que podría considerarse una cierta influencia castellana; los trillos de Cantalejo llegaron a algunos lugares andaluces, tenemos noticias de Ubeda (Jaén) en donde fueron sustituidos por los de ruedas de hierro. El segundo se encuentra en las provincias de Jaén y Granada y, algo, en la costa almeriense. El tercero es el más difundido, dispersándose por toda la Andalucía oriental e, incluso, por puntos aislados de Huelva y Sevilla. El cuarto lo hallamos en la Alpujarra granadina y en las sierras del norte de Almería. Por fin, el último es un caso raro sólo detectado en el sur de Almería. De esta distribución se deduce una concentración del tipo *tribulum* en las provincias orientales, que corresponden a zonas de serranías, lo que nos indica un cierto grado de arcaísmo —sin connotaciones peyorativas—, no tanto por lo que se refiere a la antigüedad del tipo como por su resistencia a la sustitución por otros modelos.

En el apartado *plostellum* (Mapa 27) la división es menor, habiéndose encontrado los siguientes grupos:

- de ruedas dentadas o de rulos de hierro con aristas, o discos (Dibs. 43 y 44),
- de ruedas dentadas con cubierta de madera abovedada (Dib. 45),
- de cilindros con dientes metálicos postizos (Dib. 46).

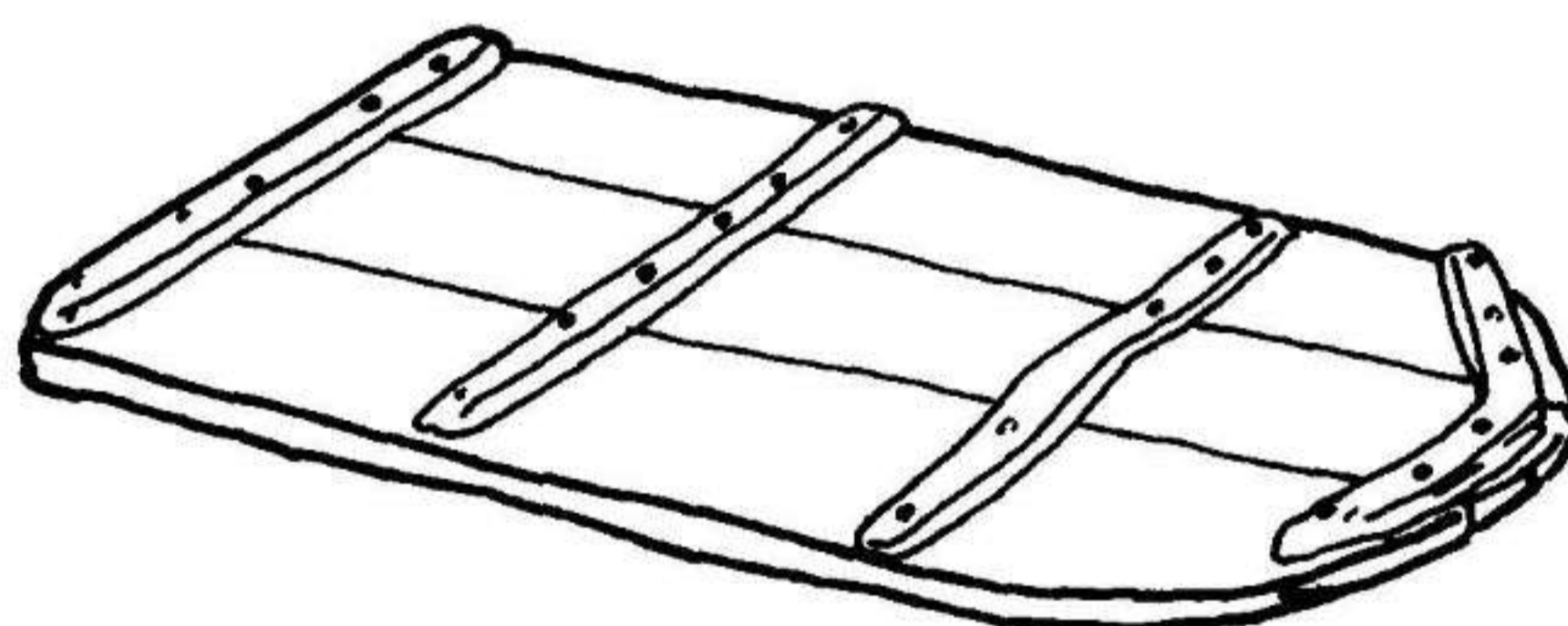
El primero ocupa la mayor área de dispersión de todos los trillos andaluces; salvo Cádiz y Almería —donde sólo es esporádico— se encuentra abundantemente en las demás provincias. El segundo está poco extendido ya que sólo

Dibujo 38



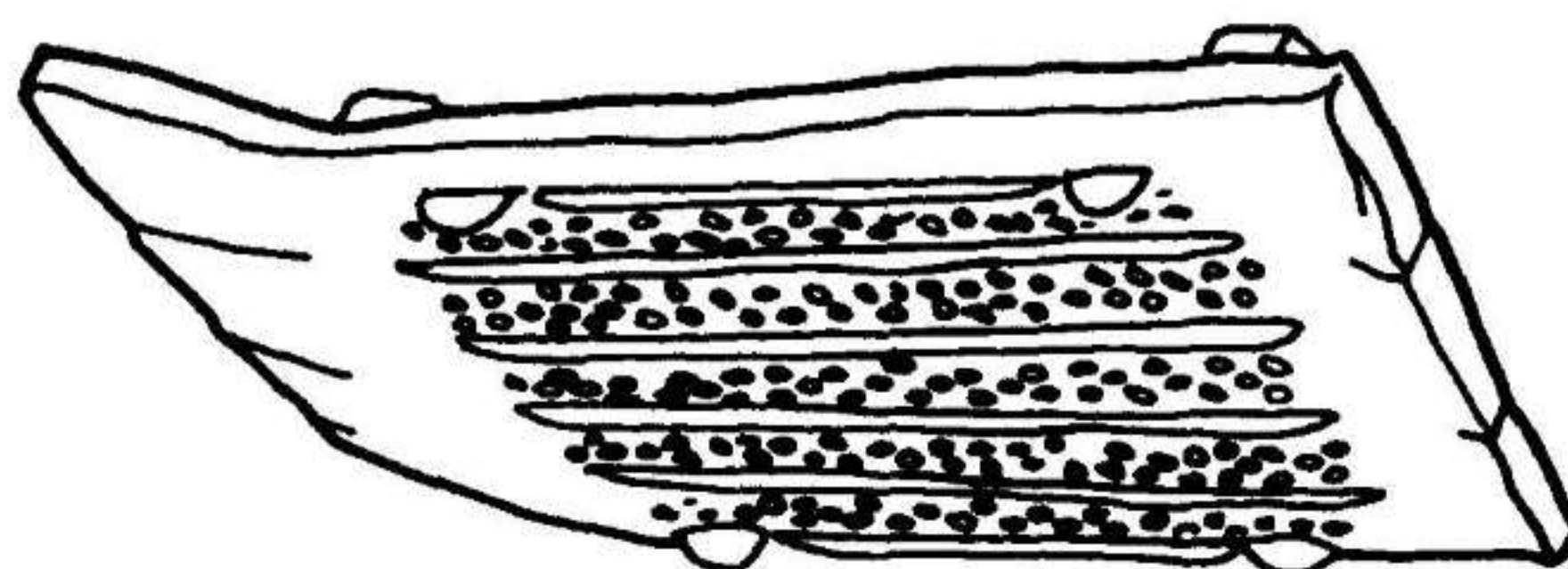
Trillo de Arafo (Tenerife). (Según Alvar.)

Dibujo 39



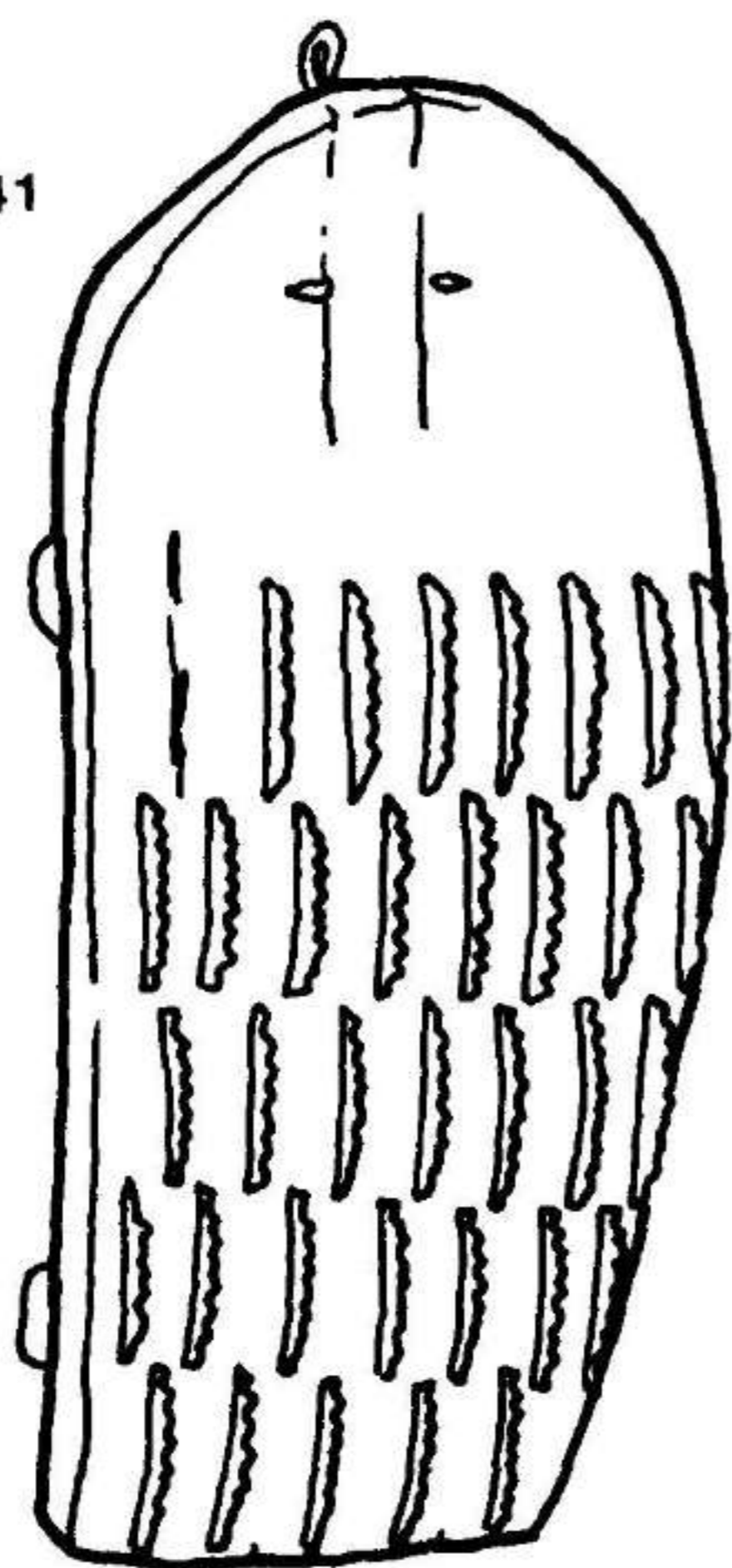
Trillo de La Laguna. (Según Alvar.)

Dibujo 40

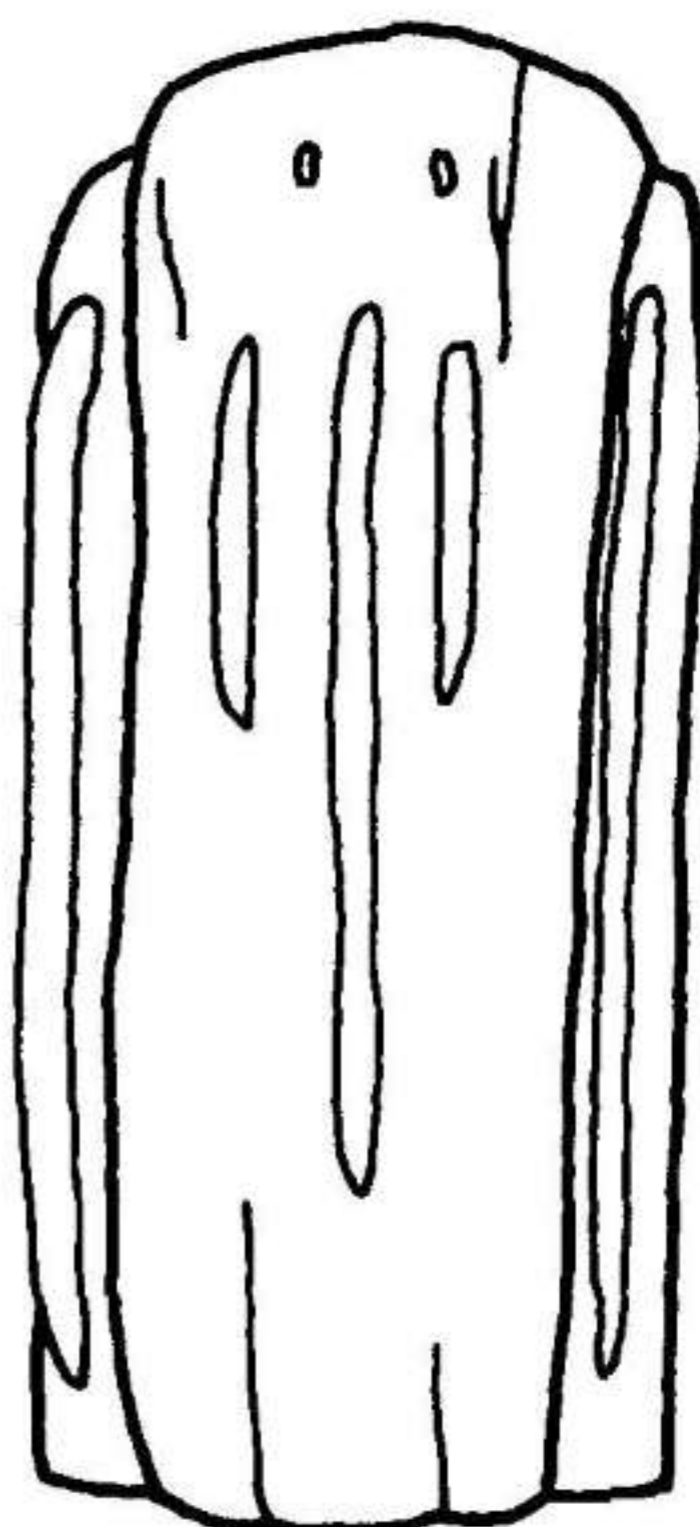


Trillo de Villarrodrigo (Jaén). (Según Alvar y Llorente.)

Dibujo 41



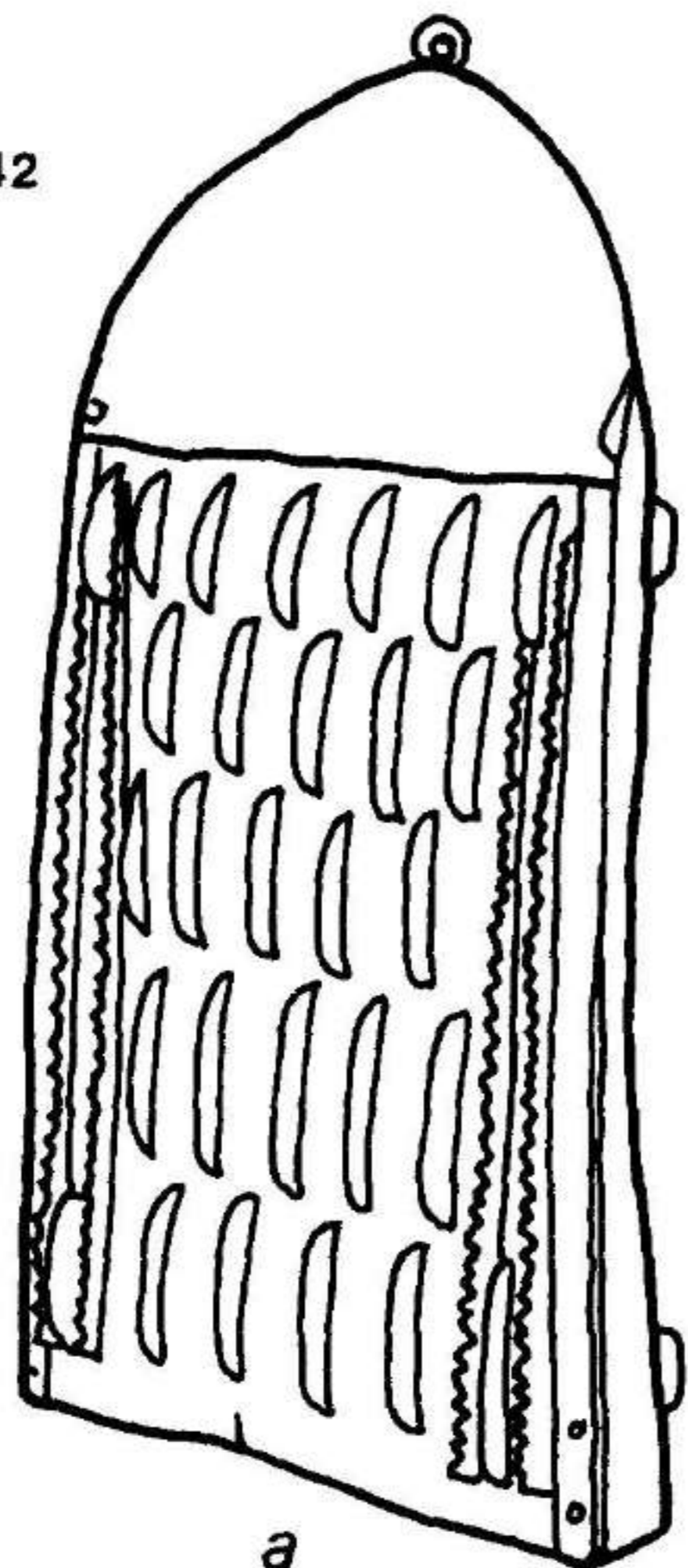
a



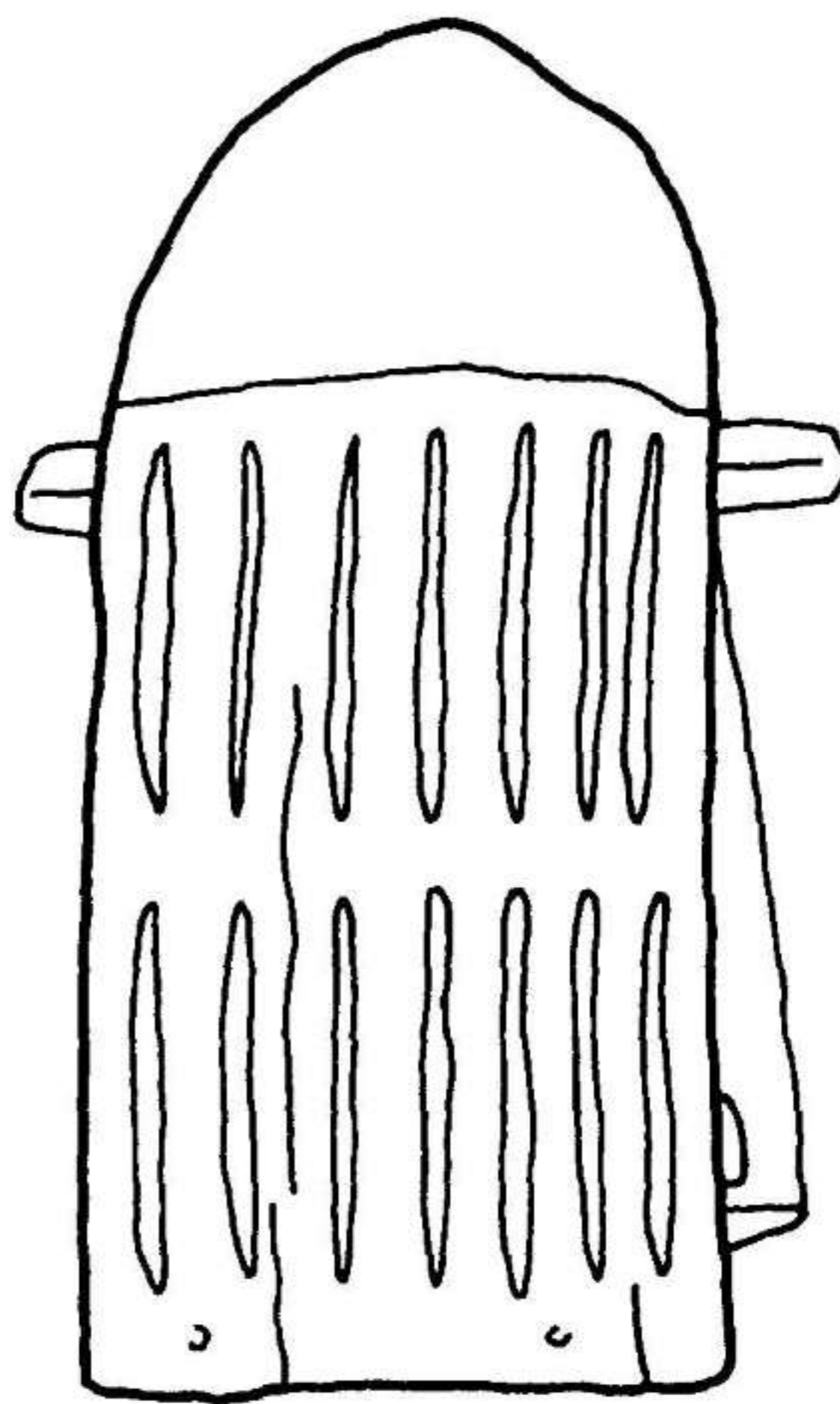
b

Trillos: a) Pulpi (Almería), b) Lateira (Granada). (Según Alvar y Llorente.)

Dibujo 42

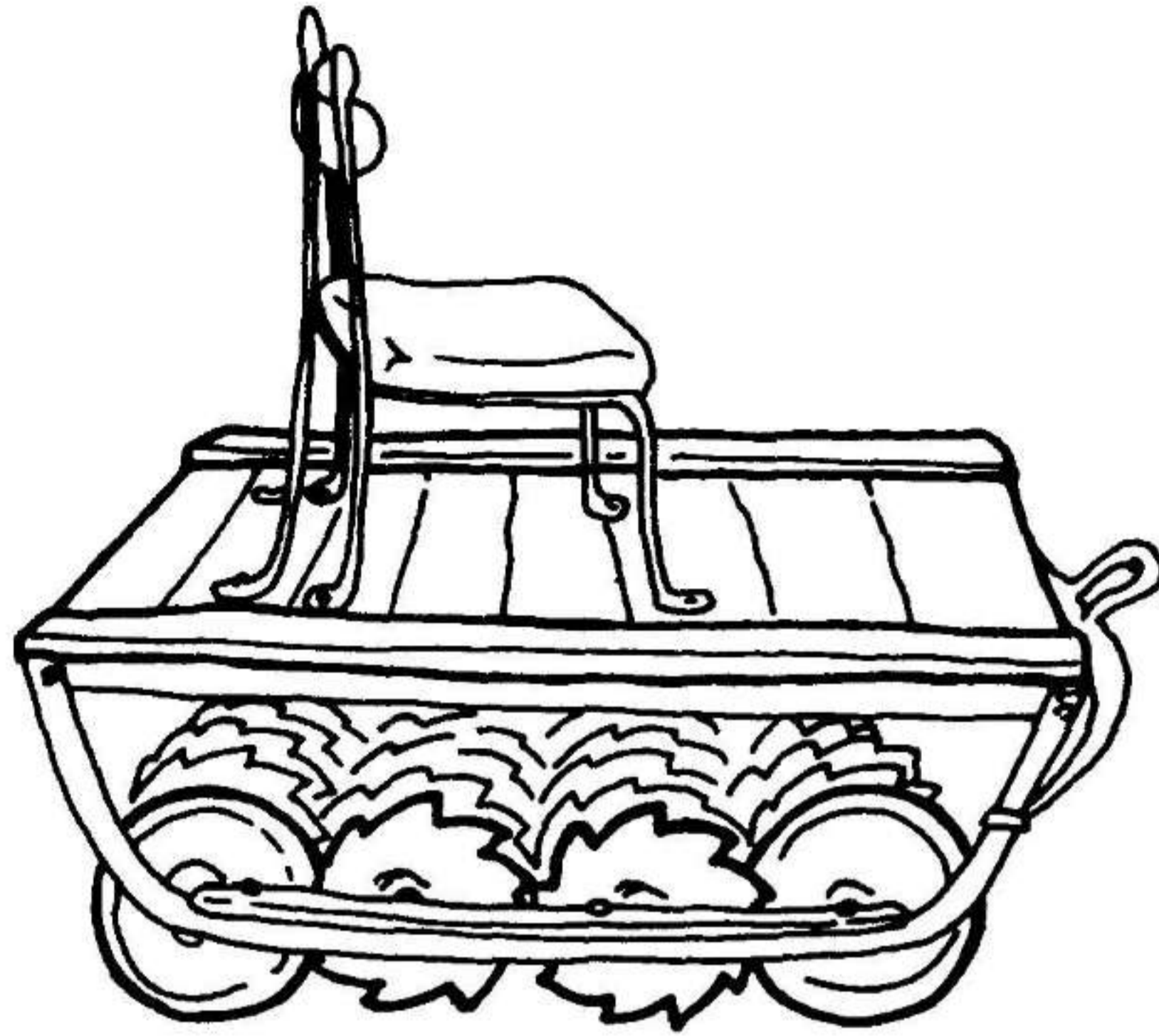


a

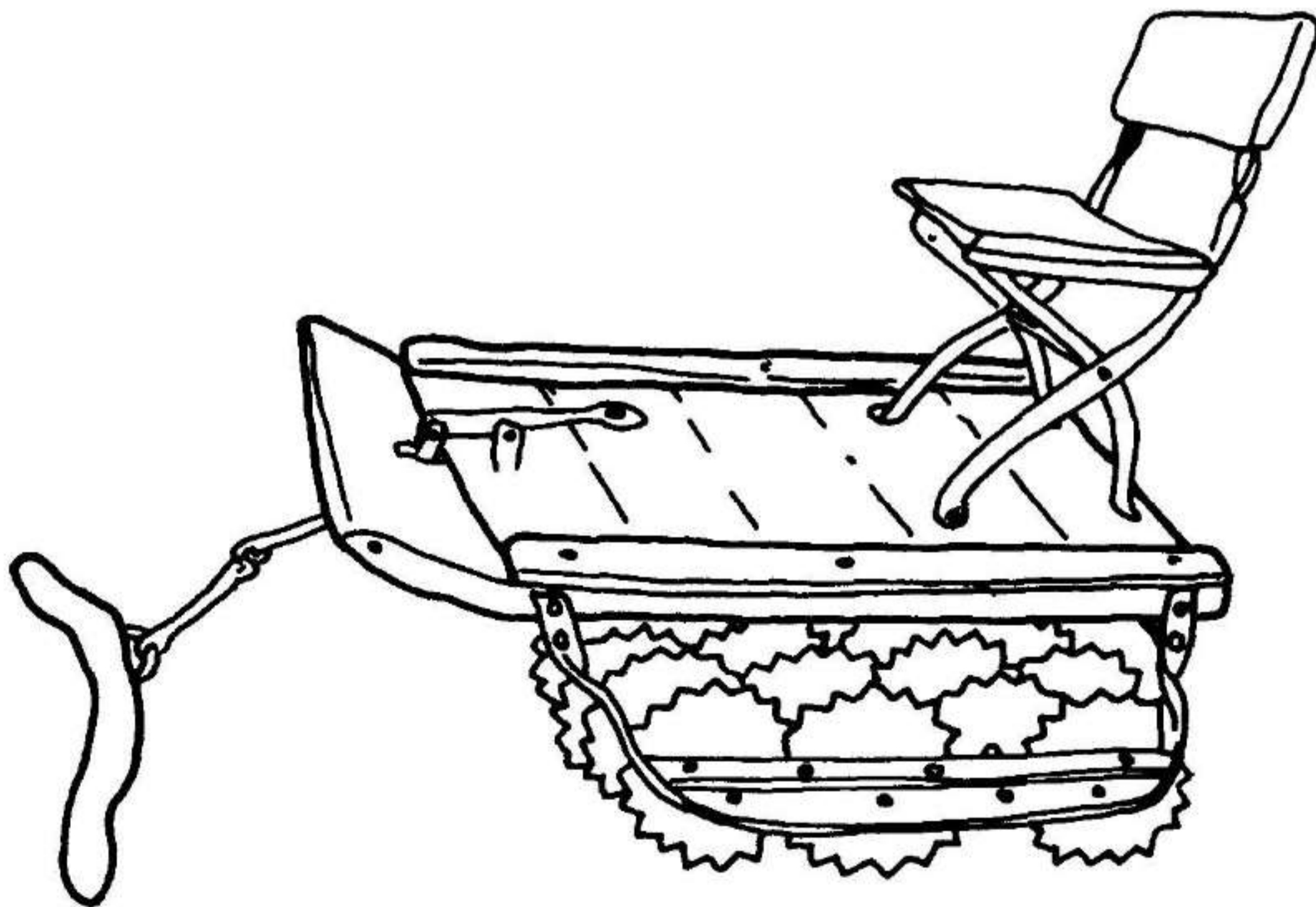


b

Trillos: a) Dehesas de Guadiz (Granada), b) Gualchos (Granada). (Según Alvar y Llorente.)



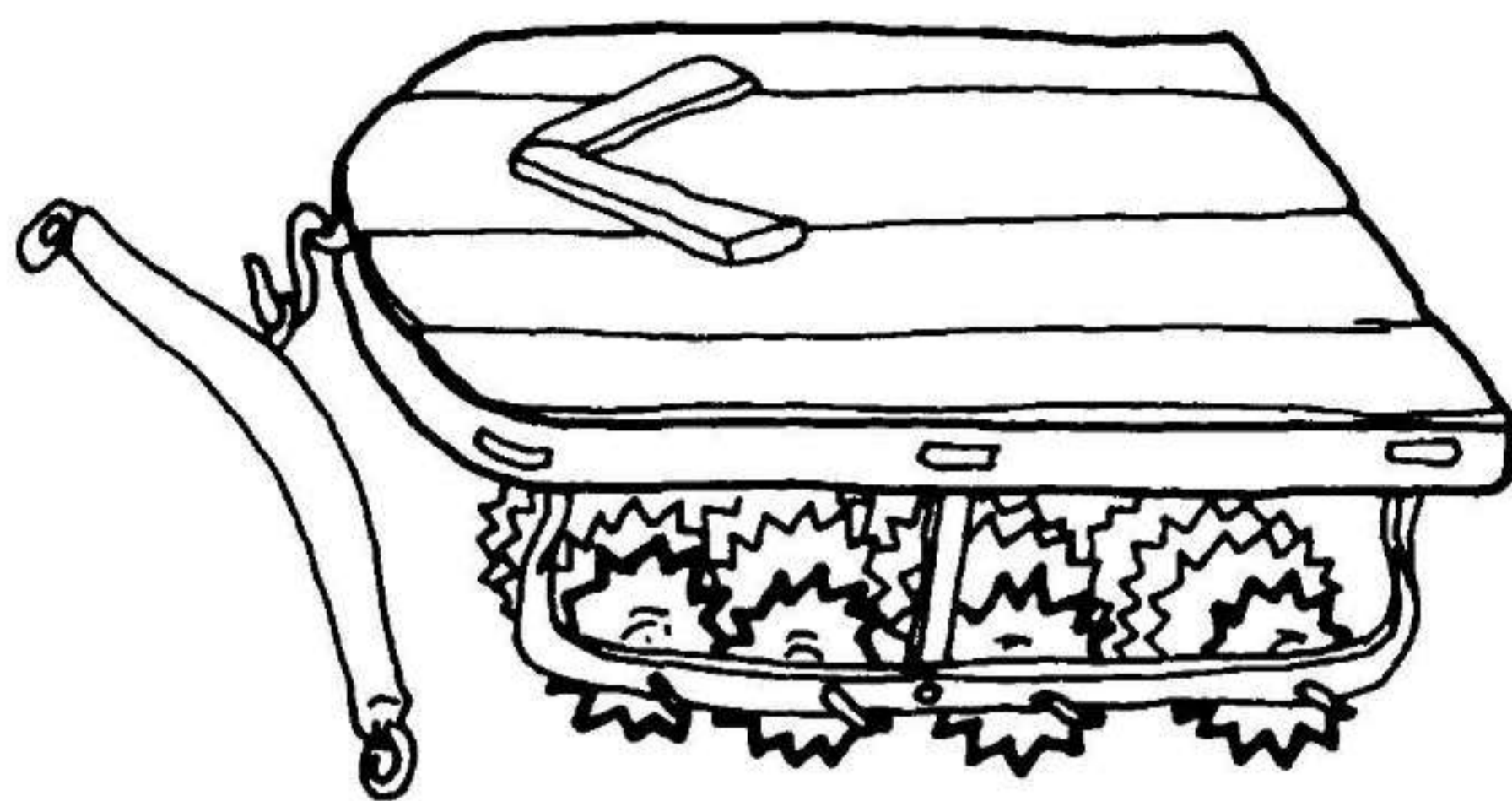
a



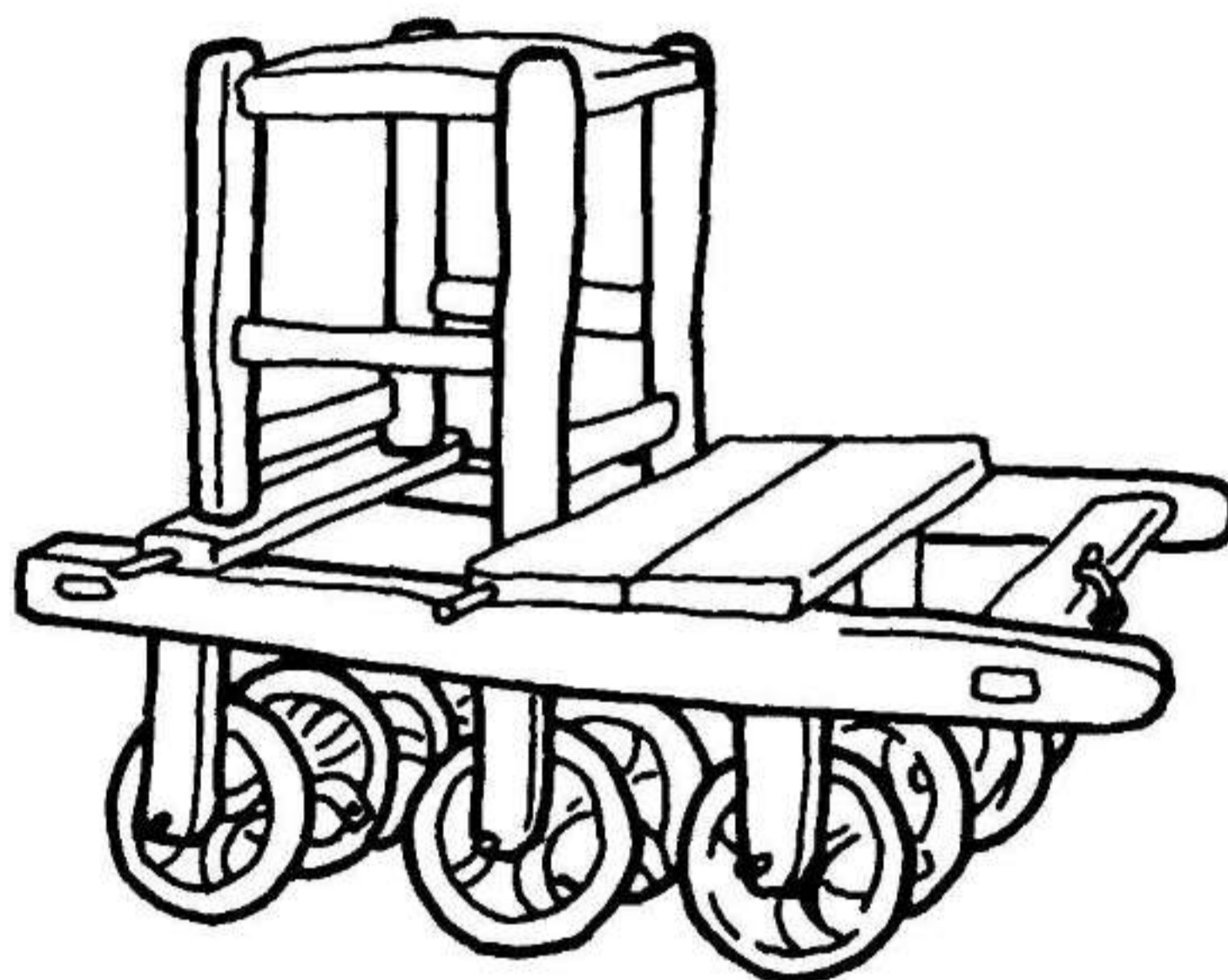
b

Trillos: a) Lugros (Granada), b) Santa Eufemia (Córdoba). (Según Alvar y Llorente.)

Dibujo 44



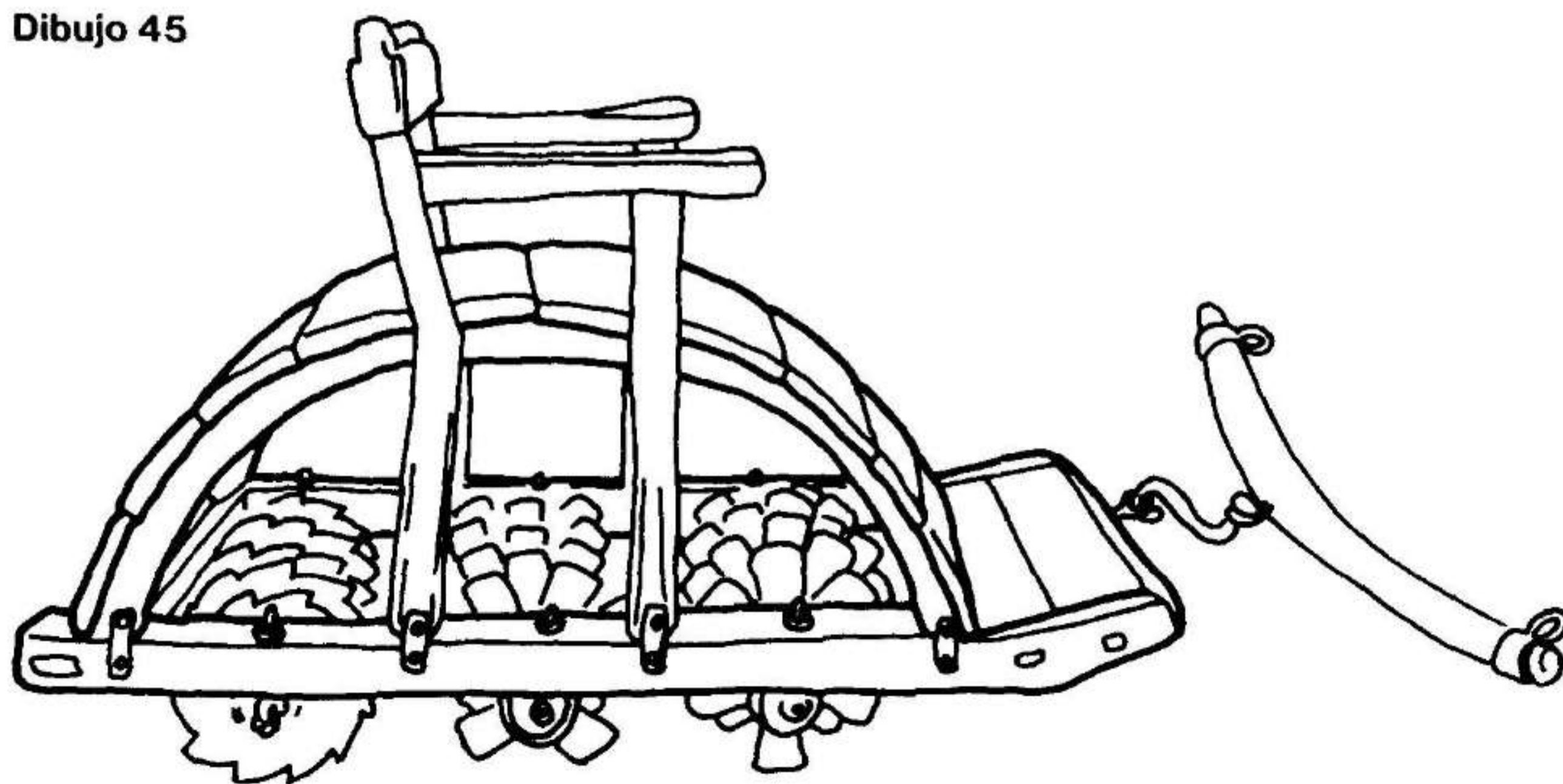
a



b

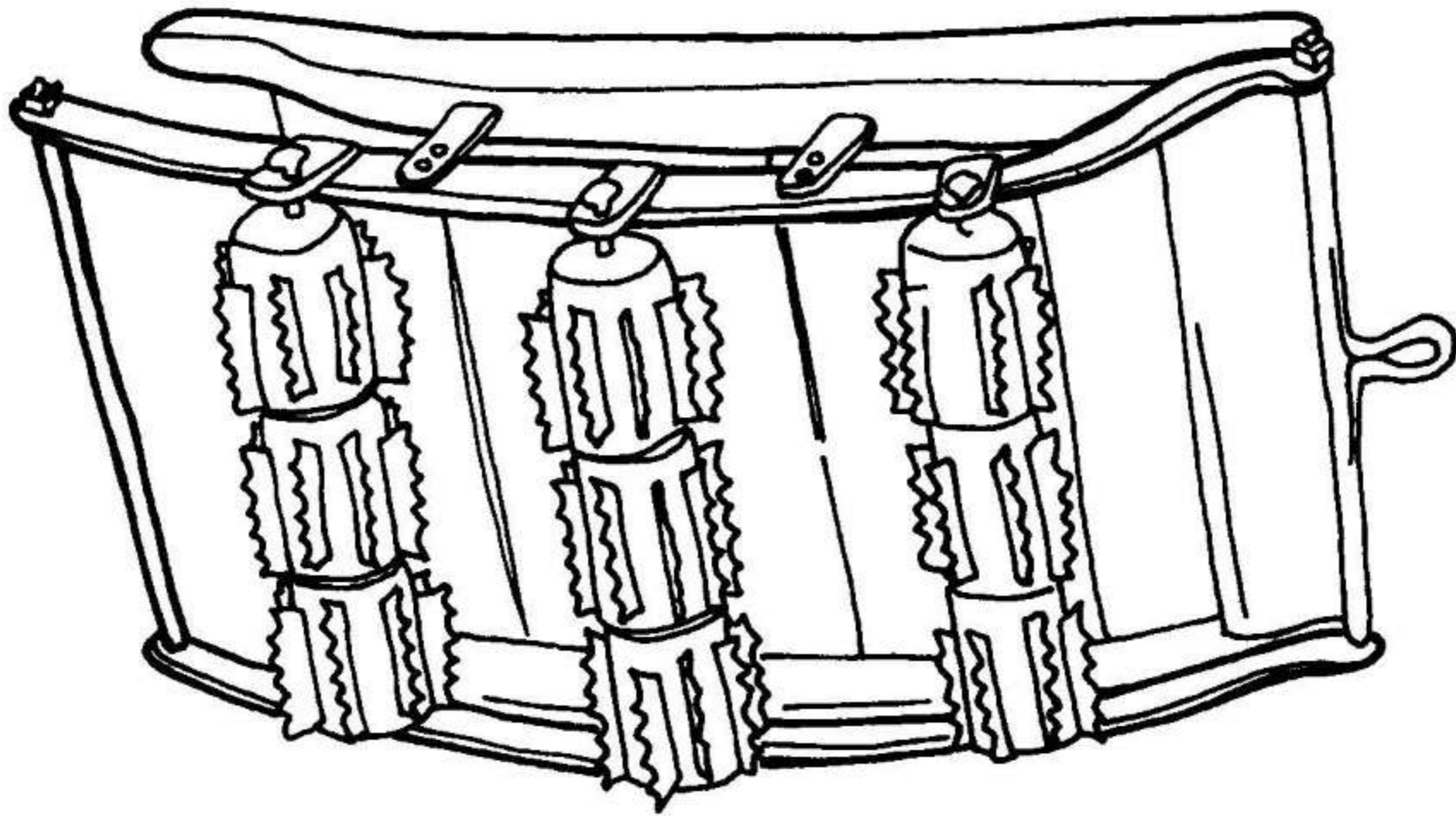
a) Trillo de Alcalá la Real (Jaén), b) Rulo de Peal de Becerro (Jaén). (Según Alvar y Llorente.)

Dibujo 45

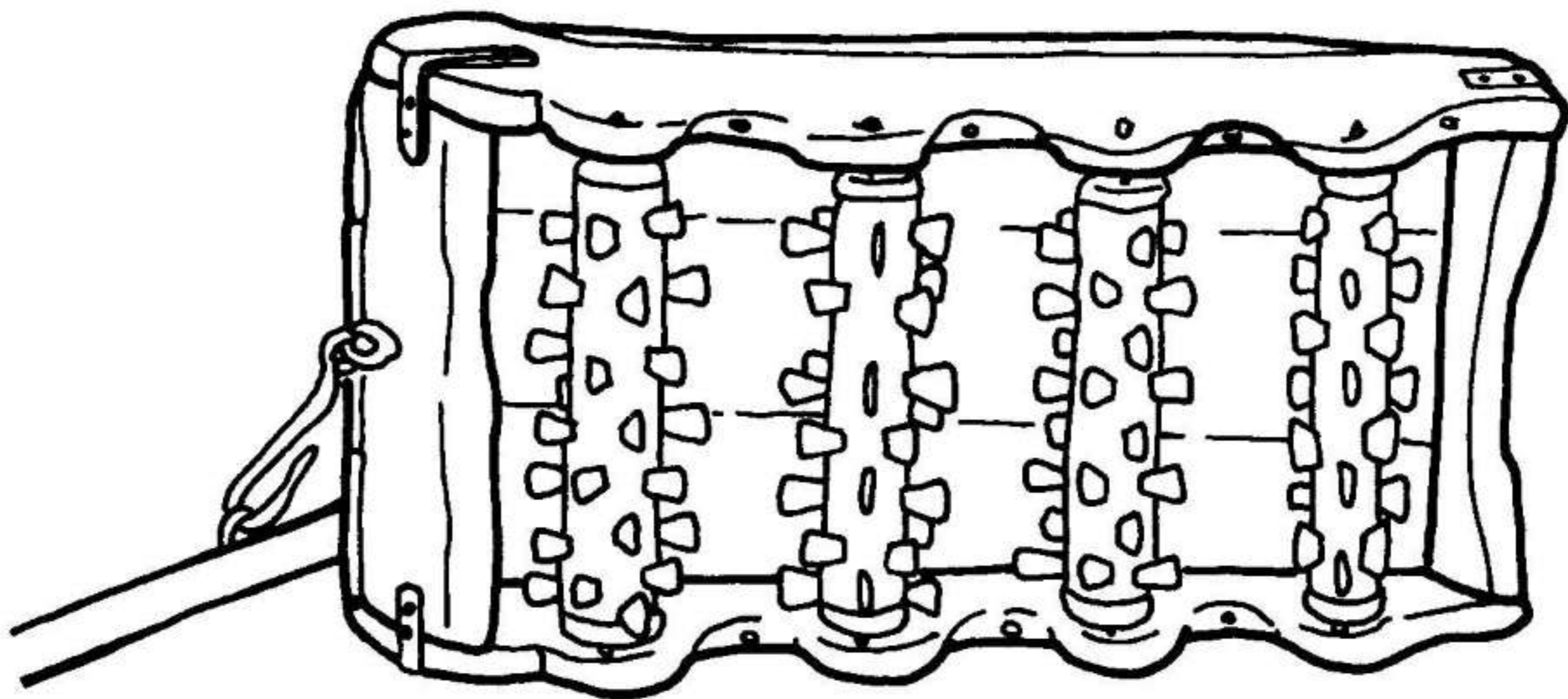


«Máquina» o trillo de galápago, Chimeneas (Granada). (Según Alvar y Llorente.)

Dibujo 46



a



b

Trillos: a) Paterna del Campo (Huelva), b) Pulpí (Almería). (Según Alvar y LLorente.)

aparece en algunos pueblos granadinos al oeste de la capital. El último ocupa las dos provincias que no dominaba el primero, Granada y con menor intensidad en zonas de las restantes exceptuando Cádiz. Se ve cómo de una u otra forma este tipo se encuentra por toda Andalucía debido a su fabricación industrial mayoritariamente. Valdepeñas de Jaén es un pueblo que vivió de esta industria (Alvar y Llorente 1961, mapa 61).

La terminología usada es llamativa en el caso de los trillos estrechos de cuchillas o serretas, que pueden recibir los nombres de «apargate», «cometa», «cometilla», «rastra», «tabla», «tablero», «trillo» y «trilla». Los tipos industriales, además de la designación genérica, reciben nombres clarificadores: «máquina», «rulo», «cilindro» (13).

En Murcia (Mapa 28) se nota una coexistencia de ambos tipos, que conviven con el empleo de caballerías en algunos puntos del sur. Tendencia ésta que se aprecia también en el País Valenciano (Mapa 29), sobre todo en Alicante y Valencia; conforme nos dirigimos al norte se aprecia una disminución del tipo *plostellum* —al menos en nuestros datos— mientras se mantienen las caballerías y el *tribulum*. Aparece, asimismo, una nueva variante: el rulo de piedra (del que sabemos que se usaba en el sur de la provincia de Valencia).

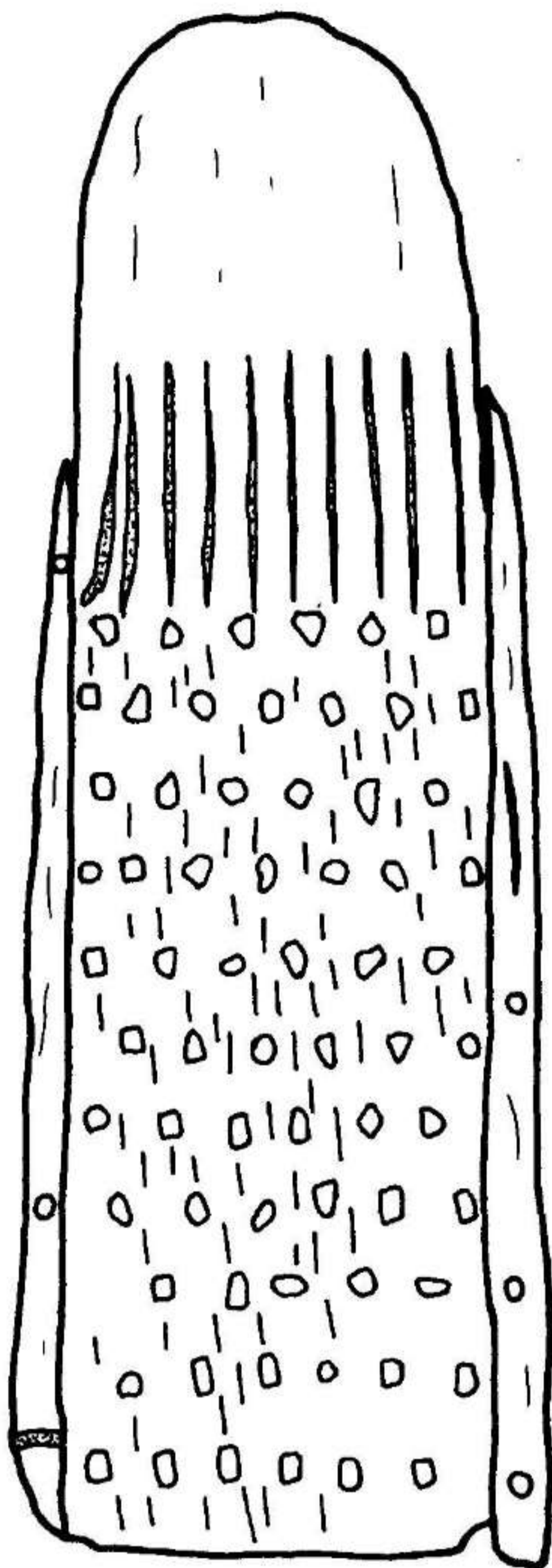
El método empleado en Mallorca era mixto, a base de caballerías y rulos de piedra, pudiendo elegirse cualquiera de los dos procedimientos. En las eras pequeñas solían patear dos o tres animales, cinco o seis en las medianas y era corriente hacer varias parvas en las grandes. Si se utilizan rulos, cada animal lleva uno y van en fila —siendo precedidos de una pareja sin rulo—, mientras que si no, forman una «colla d'esgos». Antiguamente el rulo —«es carretó de batre»— era de madera, llamándose «carretó de pota»; hacia los años veinte eran ya de piedra y solían adquirirse en la feria de Sineu, en mayo (Rokseth 1923, pp. 133-138).

En Cataluña (Mapa 30) se muestra que en algunos lugares el único tipo existente es el *plostellum*, pensamos que por difusión industrial; mientras que con mayor intensidad, aparece el *tribulum*, combinando la piedra y el metal (Dib. 47), que son hoces en el caso del dibujo. Además de los sitios señalados, el rulo, al que también se denomina «trill» o «bateador», aparece en las comarcas del Vallès y del Gironès, de donde proceden nuestros dibujos (Dibs. 48 y 49). Como se ve pueden ser obra de picapedreros, llevando entonces un armazón de madera, o ser de madera con cuchillas clavadas al tresbolillo y presentando una forma troncocónica para facilitar la diferencia de camino recorrido por la parte del «trill» más cercana al centro de la era. Se nota una mayor profusión de la utilización de caballería en las zonas cercanas al Pirineo, aunque también aparecen en la provincia de Tarragona.

La clasificación realizada para Aragón (Alvar, Llorente y Buesa 1979, mapa

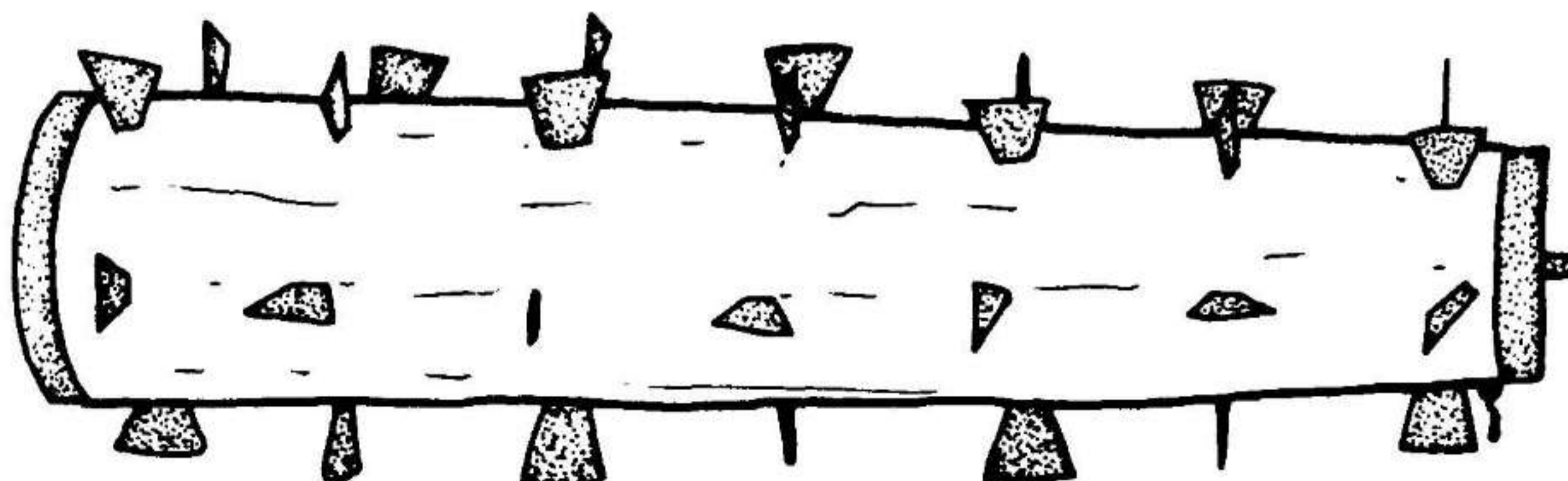
(13) FERNANDEZ-SEVILLA, J. *Op. cit.* en nota 1, pp. 201-203.

Dibujo 47



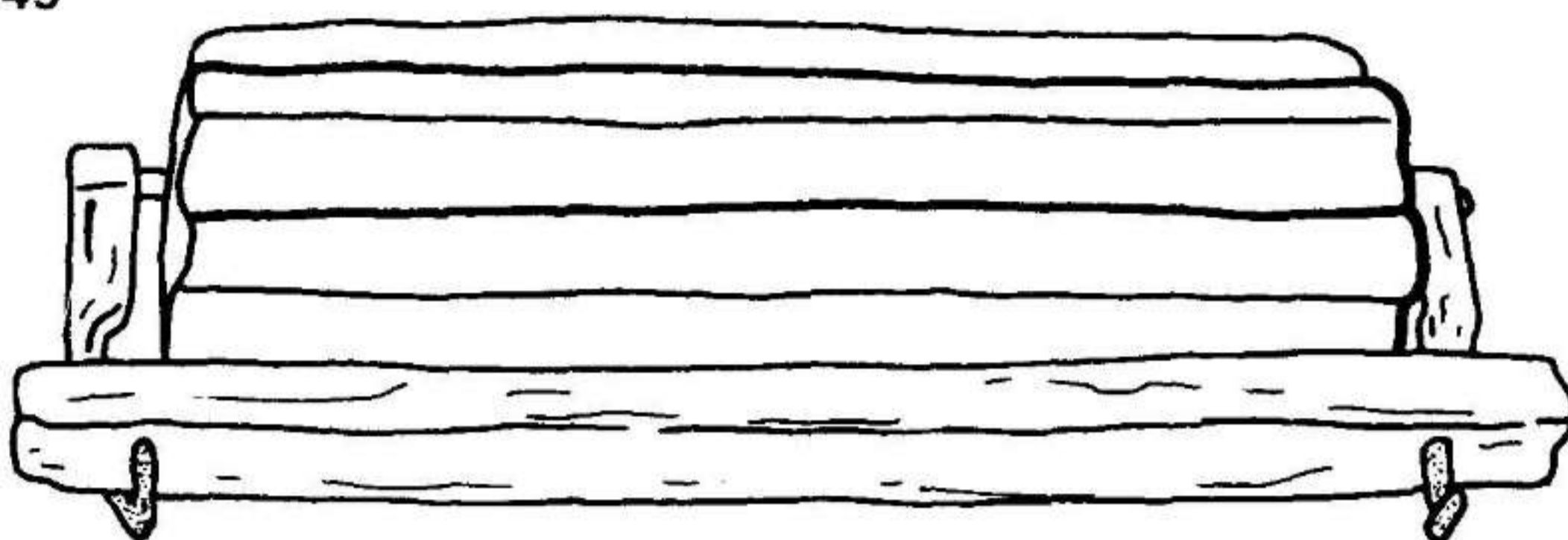
«Trill» de Torredembarra (Tarragona). M.P.E. núm. 6.616. Dib. J. L. Mingote.

Dibujo 48



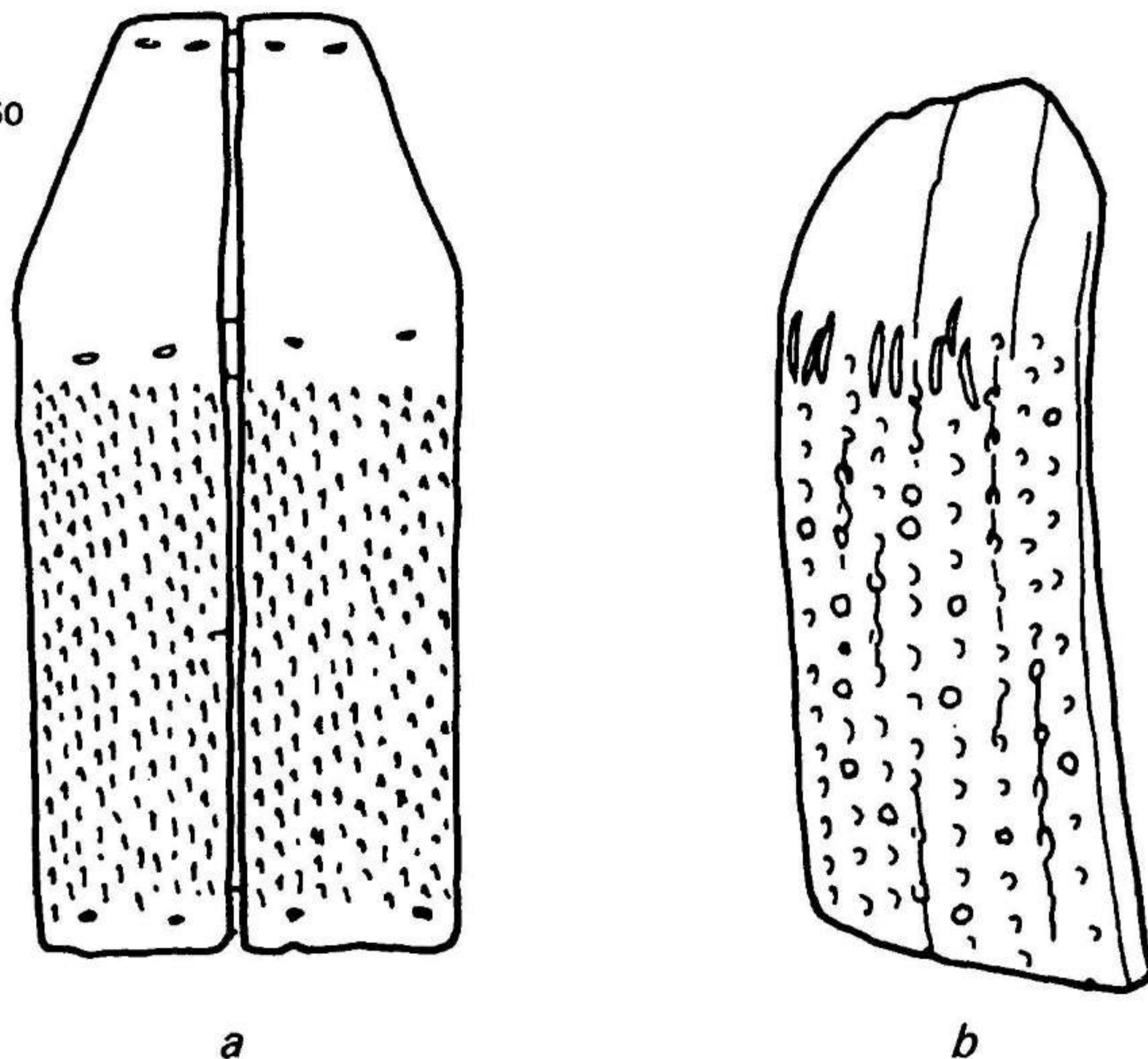
«Trill» de la comarca del Vallès. Museu Masia Can Deu de Sabadell. 1,05×0,22 m. Dib. J. L. Mingote.

Dibujo 49



«Trill» o «batedor» de la comarca del Gironès. Museu Masia Can Deu de Sabadell. 0,83×0,54 m.
Dib. J. L. Mingote.

Dibujo 50



Trillos aragoneses (sin procedencia en el original). (Según Alvar, Llorente y Buesa.)

73) se hizo conjuntamente con Rioja y Navarra, por lo que, para evitar repeticiones inútiles, estudiaremos las tres Comunidades unidas.

El tipo *tribulum* (Mapas 31, 33 y 35) es subdividido en:

- de pedernal (Dib. 50 a),
- de sierras,
- de pedernal con serrezuelos y ruedecillas (Dibs. 50 b y 51),
- de cuchillas,

dándose el primero de ellos en Aragón y Navarra (si exceptuamos las zonas del noroeste y sureste) y la parte oriental de la Rioja. El segundo en toda Navarra y en puntos aislados del Pirineo aragonés y Zaragoza, Teruel y Rioja. El tercero predomina totalmente en Rioja, la parte de Zaragoza situada al sur del Ebro, el norte de Teruel y en lugares aislados de Navarra. El cuarto tipo solamente se halla en pocos pueblos del oeste de Navarra.

A veces, el elemento metálico son clavos; otras son hoces.

El tipo *plostellum* (Mapas 32, 34 y 36) puede ser de:

- discos de hierro (Dib. 52),
- cilindros de hierro,

encontrándose el primero de los citados de forma poco reseñable en todo Aragón y, con mayor importancia, en Navarra y Rioja. El segundo predomina, sobre todo, en la provincia de Huesca y la parte situada al norte del Ebro de la de Zaragoza, dándose en las demás sin formar áreas compactas.

Junto a estos tipos y subtipos, y no cartografiado, existen los rulos que pueden ser de piedra (Dib. 53), de cemento, o de hierro, recibiendo el nombre de «ruello» —en el último caso— en La Litera (Huesca) (Viudas 1980, p. 68).

En Aragón reciben los nombres de «trillo» y «trilla» o «máquina», usándose la voz «trill» en las zonas de dominio lingüístico catalán (además de la obra de Alvar..., citada, Ariño 1980, p. 156, refiriéndose al noreste de la provincia de Teruel).

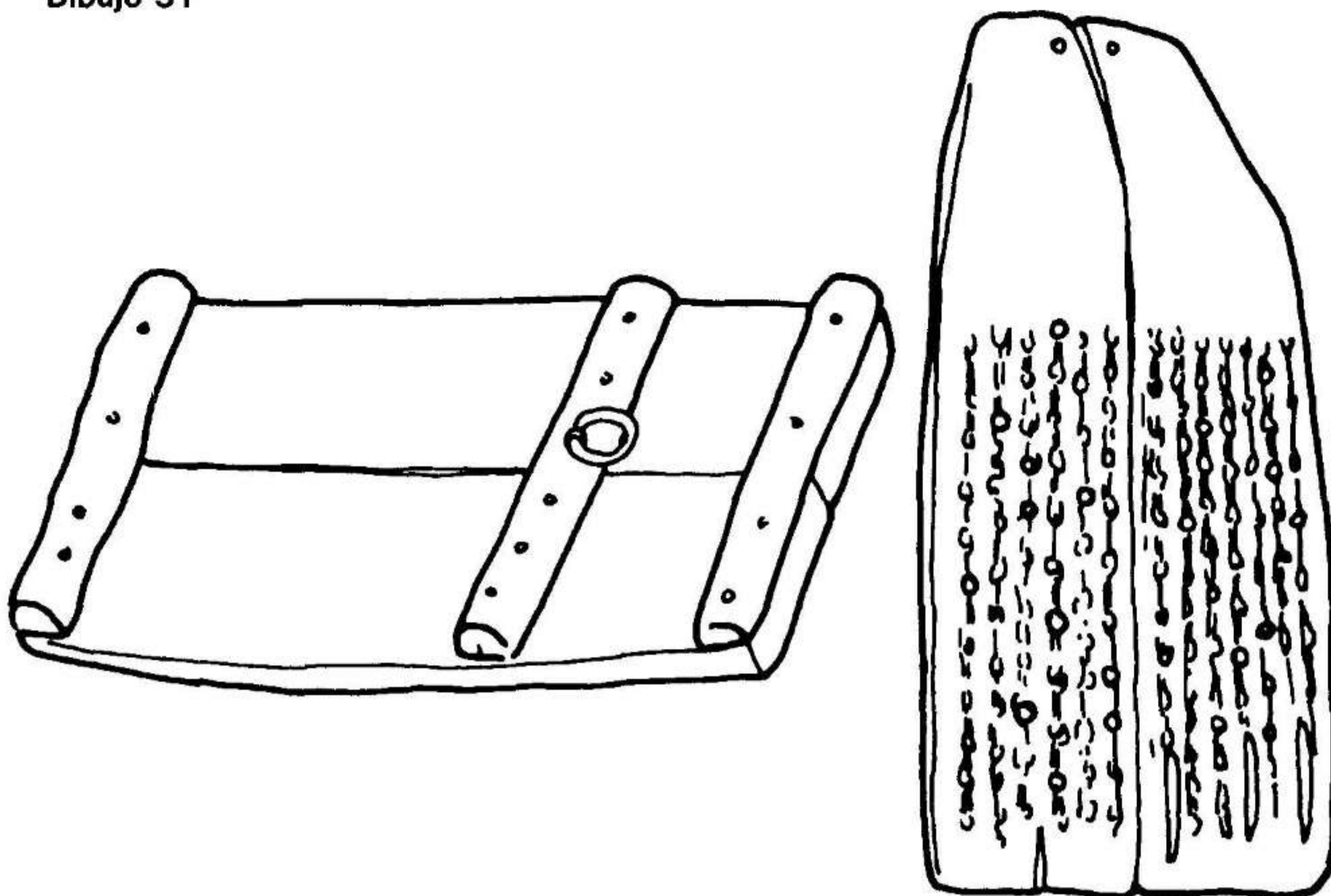
De Castelserás, en el lugar denominado «Los Pedreñales», en la provincia de Teruel se extrajeron piedras para utilizarlas en los trillos (14).

Tenemos noticia de la existencia de una fábrica de trillos del tipo *plostellum* en Huesca capital, que distribuía sus productos hasta el Pirineo al menos (el dato procede de Sabiñánigo).

En Matute (Rioja) se combinaba el uso del trillo de pedernales y sierras con el rulo, existiendo además el «trillo mecánico» —con cuatro o cinco cilindros con cuchillas de hierro—. Con el rulo la labor se termina antes y la paja sale más suave (García Turza 1975, pp. 70 y ss.).

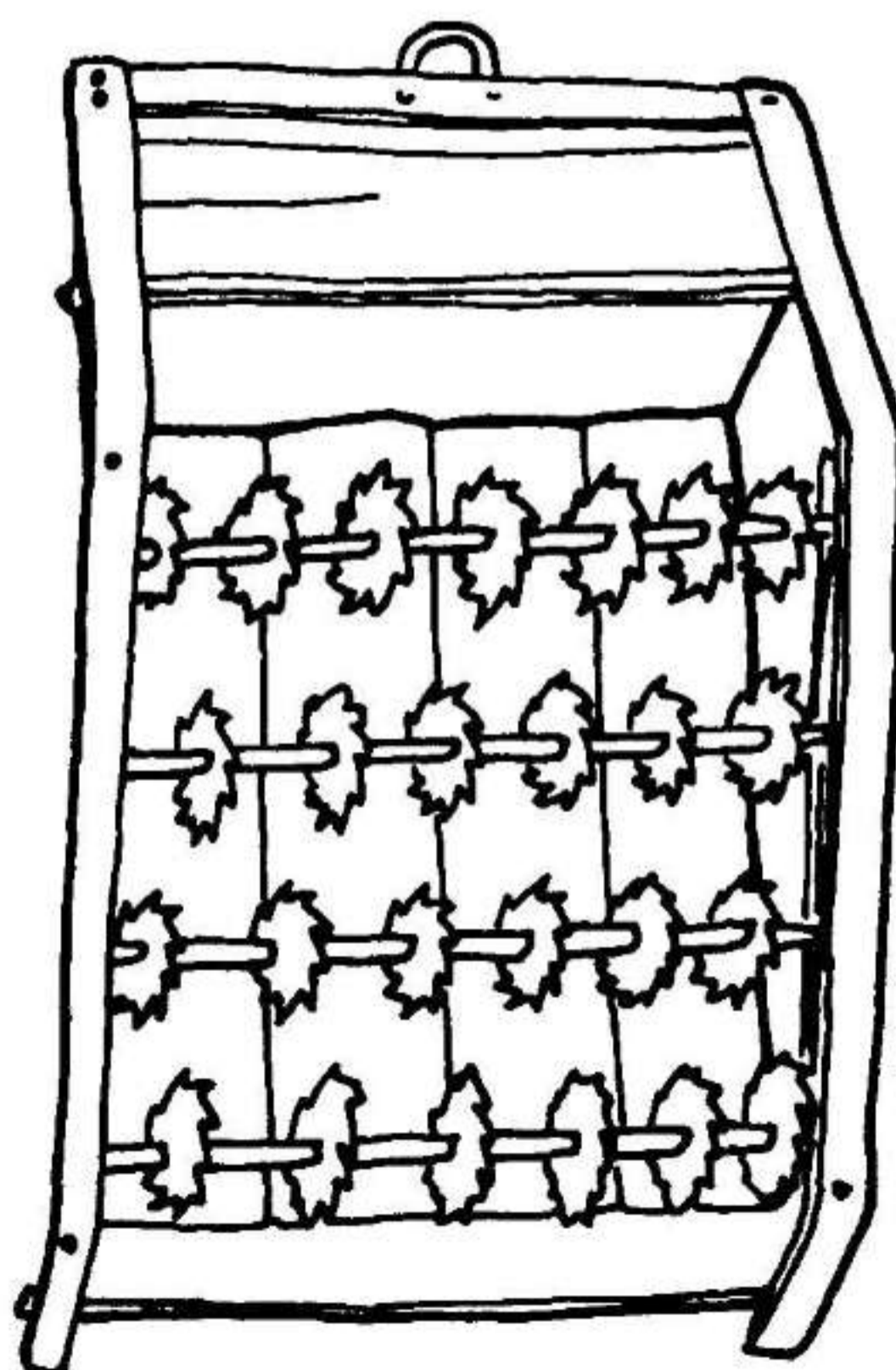
(14) BARANDIARAN, I. «Un taller de piedras de fusil en el Ebro Medio», C.E.E.N. VI, 17 (1974), pp. 189-228, en pp. 210-211.

Dibujo 51



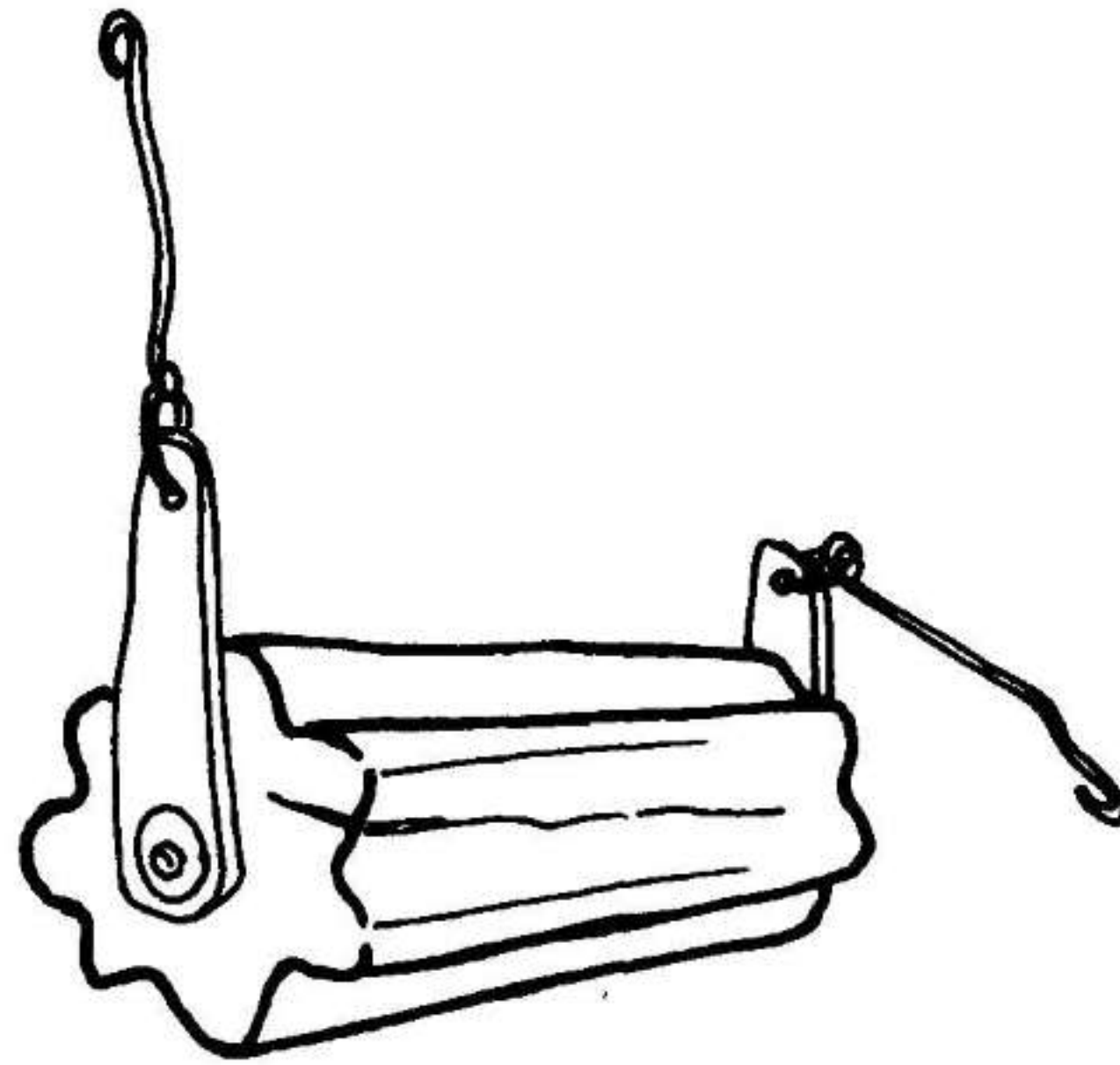
Trillos aragoneses (sin procedencia en el original). (Según Alvar, Llorente y Buesa.)

Dibujo 52



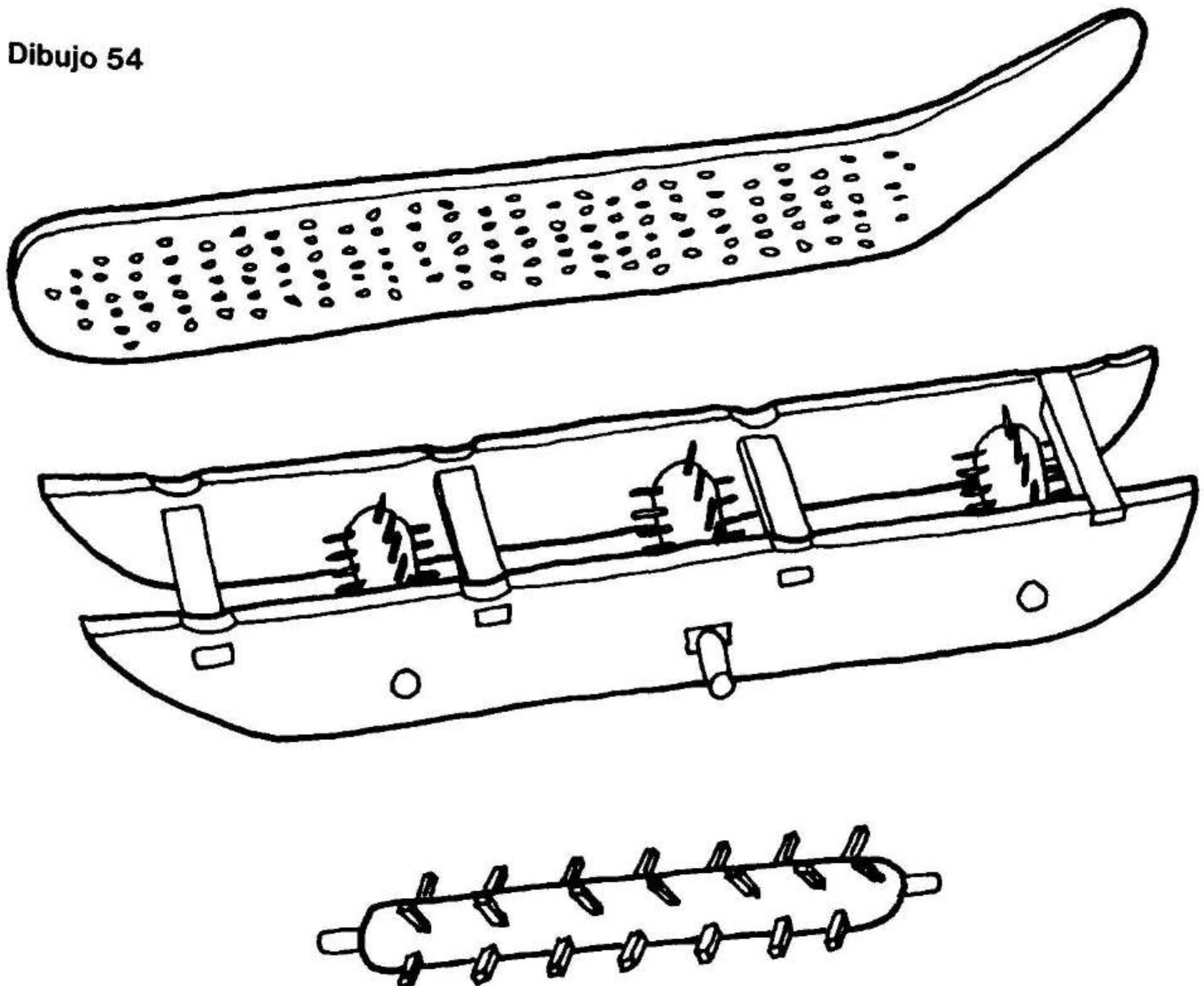
Trillo aragonés (sin procedencia en el original). (Según Alvar, Llorente y Buesa.)

Dibujo 53



Rulo aragonés (sin procedencia en el original). (Según Alvar, Llorente y Buesa.)

Dibujo 54



Trillos de Urdiain (Navarra) y detalle de uno de los rodillos. (Según Caro Baroja.)

En Allo (Navarra) se introdujeron hacia 1900 las primeras trilladoras —llamadas por el nombre de la casa que las fabricaba— y hacia 1911 llegaron las trilladoras mecánicas (15).

En varios lugares de esta provincia, en el valle de Amézcoa, se da el proceso que citábamos más arriba. Primero los trillos eran de pedernales —éste venía de la sierra de Urbasa, en bolas y se lascaba en el valle—, después se usaron los de sierras metálicas (16). Esta evolución se complica en el valle de Urraul Alto, ya que tras los trillos de pedernales se utilizaron los de clavos, luego los de sierras y por fin los de ruedas de metal (17).

En los valles de Romanzado y Urraul Bajo se daba una disparidad de tipologías y además de los de pedernales, existían los de triángulos de acero, otros de listones paralelos con flejes dentados de acero y trilladoras de ruedas dentadas —de hierro o de madera con trozos de sierra—. Los dos últimos suponían un avance respecto a los modelos tradicionales (18).

En San Martín de Unx, siempre en la misma provincia, la labor de trillar se hacía, al igual que vimos con los mayales, mediante la contraprestación vecinal o «tornapión» —lo mismo que otra serie de trabajos, como el layado, la vendimia...— (19).

En Urdiain (Navarra) junto al «txistazi» o trillo de pedernales, de una sola pieza de madera, se usaba la «narria» (*sic*) con rodillos de madera y púas metálicas, para desmenuzar la paja, que corresponde a un trillo del tipo *plostellum* (Dib. 54) (20).

Al hablar de la dispersión de los mayales en el País Vasco [A.M.P.E. II (1988), pp. 111-112] mencionábamos que la línea divisoria entre ellos y el trillo se correspondía según Aranzadi con otra serie de límites (flora, tipo de hábitat). Se ha señalado un área amplia (Mapa 37) de empleo del trillo de pedernales, aunque también podía ser de varas de avellano entretrejidas, recibiendo entonces el nombre de «tximintxuak» (Oñate, Guipúzcoa); este sistema coexiste con el empleo de caballerías en el sur de Alava (21).

(15) ROS GALBETE, R. *Op. cit.* en nota 12, p. 445.

(16) LAPUENTE MARTINEZ, I. *Op. cit.* en la nota 8 del cap. I [A.M.P.E. II (1988), p. 88], pp. 39-40.

(17) PEÑA SANTIAGO, L. P., y SAN MARTIN, J. «Estudio etnográfico del valle de Urraul Alto (Navarra)», *Munibe* XVIII, 1-4 (1966), pp. 69-160, en p. 106.

(18) CRUCHAGA Y PURROY, J. «Estudio etnográfico de Romanzado y Urraul Bajo», *C.E.E.N.* II, 5 (1970), pp. 143-265, p. 164.

(19) ZUBIAUR, F. J., y J. A. *Estudio etnográfico de San Martín de Unx*. Pamplona (1980), p. 256.

(20) La denominación de «narria» no nos parece muy correcta. La da SATRUSTEGUI, J. *Op. cit.* en nota 18 del cap. II [A.M.P.E. II (1988), p.111], pp.101-102. Ver también CARO BAROJA, J. *Op. cit.* en la misma nota (la primera de las citadas), p. 23.

(21) CARO BAROJA, J. *Op. cit.* en nota 21 del cap. 2 [A.M.P.E. II (1988), p. 112], p. 149. Se puede ver nuestro trabajo citado en la nota 4, para ver la utilización de gradas en la trilla. Pensamos que los «tximintxuak» deben ser gradas.

Desde Vitoria se ha producido una verdadera expansión industrial del tipo *plostellum* —por lo que no dudamos que también exista en el País Vasco—, ya que tenemos noticia de que llegaban hasta Valencia de Alcántara (Cáceres) los de la *Casa Ajuria* y desconociendo la marca, sabemos que tenían esta procedencia los usados en pueblos de la serranía de Cuenca —en torno a Cañete y Salinas del Manzano—, así como en El Casar de Talamanca (Guadalajara); debiendo tener su comienzo hacia el cambio de siglo aproximadamente, a pesar de haber llegado algo más tarde a muchos sitios.

La terminología en euskera del trillo es extensa como vimos. En alto-navarro se le llama «estrazia», «aultzi» en la Aézcoa (Navarra), «ixtexi» en Lizarragabengoa (Barandiarán 1955, p. 231), «aliltzi» en Elorrio (Vizcaya) (22) y los mencionados de Urdiain y Oñate.

En Cantabria (Mapa 38) se ha utilizado el tipo *tribulum*; dado lo parco de nuestros datos no podemos decir si es el único empleado o si también se usó, en épocas más recientes, otro tipo. Por la proximidad de centros industriales, como Vitoria, no sería de extrañar esta posibilidad.

Ni Asturias ni Galicia presentan trillos, únicamente introducen animales como forma de separar el grano, además de los mayales mencionados en el capítulo anterior (Mapa 7, en el tomo II de estos *Anales*).

Castilla y León muestran un predominio total del tipo *tribulum* (Mapa 39), ya que en todos los pueblos encuestados aparece (Fotos 25 y dib. 55 y 56). Después se ven zonas en las que, además, se patea con animales; este es el caso de Salamanca, Avila y algunos lugares del norte de León, Palencia, Burgos y este de Soria; es decir, áreas que en su mayoría corresponden a lugares montañosos o con una ganadería importante. El *plostellum* se da de una forma diseminada si exceptuamos las provincias de Burgos y Soria, lo que seguramente tiene relación con el foco industrial vasco mencionado (ya que en la Rioja también hay una dispersión absoluta de este tipo, como hemos señalado más arriba). En la comarca de Medina del Campo (Valladolid) se rechazaba por ser menos eficaz este tipo (23). Sin entrar a emitir juicios de valor sobre las excelencias de uno u otro tipo hay que anotar que esta idea es un lugar común que se aplica a todos los cambios técnicos que suponen una cierta variación respecto a la situación anterior.

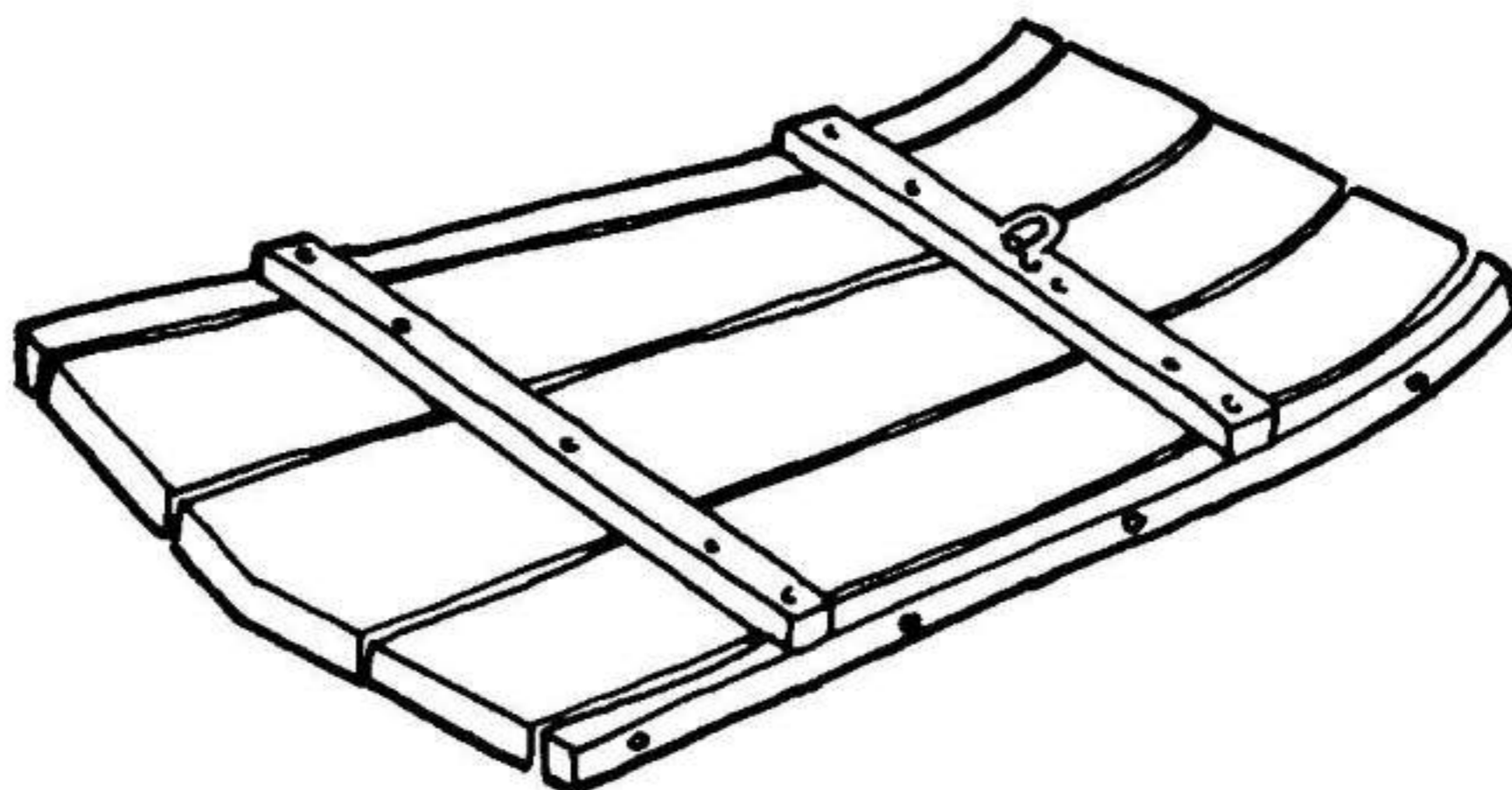
En la provincia de Madrid continúa el dominio total del *tribulum* (Mapa 40). No hay que olvidar la proximidad geográfica de Cantalejo, que actúa de manera similar a lo dicho de Vitoria.

Al igual que sucedía en Castilla y León, en Castilla-La Mancha aparece el tipo *tribulum* en todos los pueblos (salvo en alguno situado junto a Andalucía) (Mapa 41) (Fotos 26 a 31 y Dibs. 57 y 58). El *plostellum*, sin ser raro, no tiene

(22) ARRILLAGA, S. de *Op. cit.* en nota 10 del cap. 1 [A.M.P.E. II (1988), p. 89], p. 101.

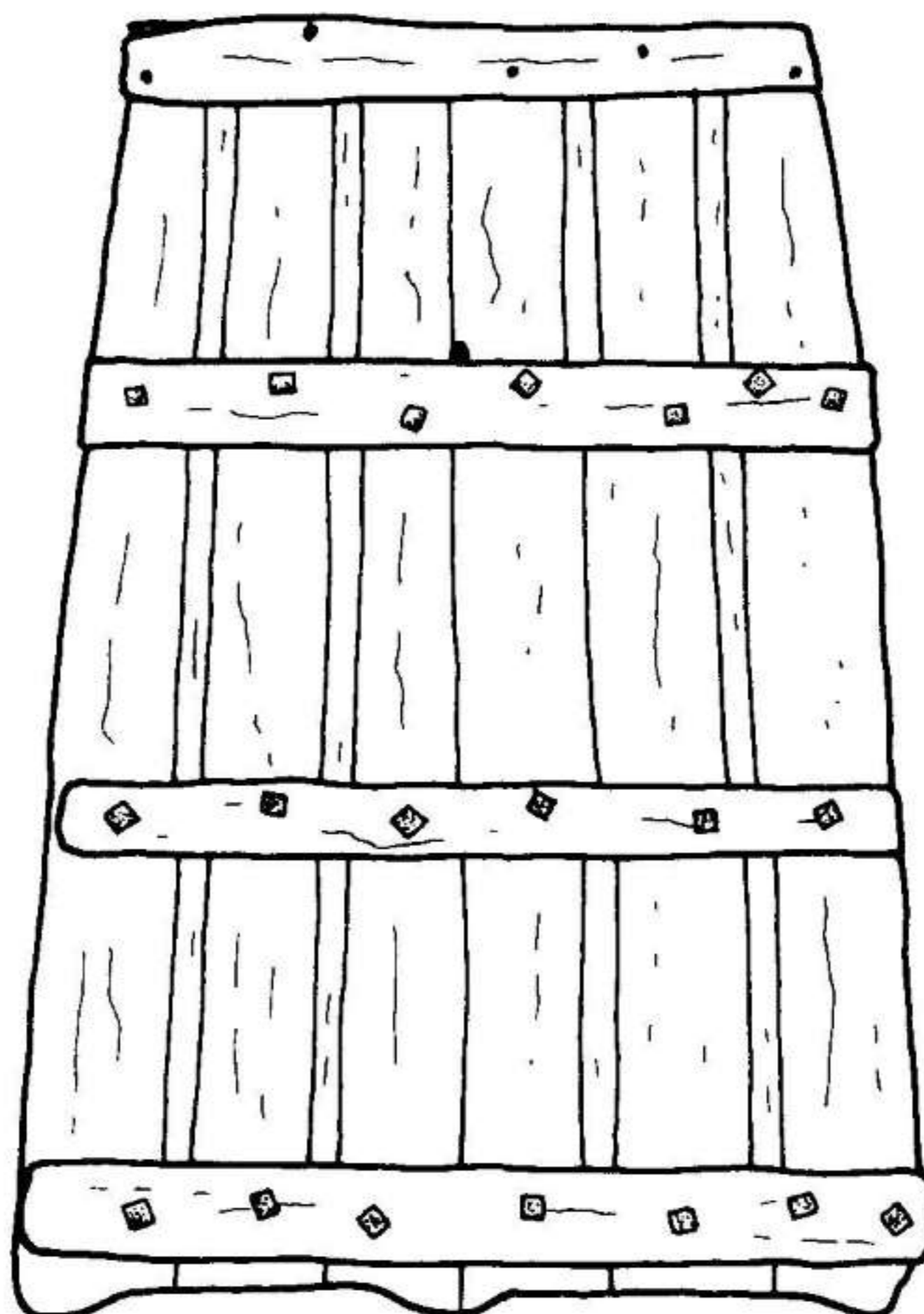
(23) SANCHEZ LOPEZ, I. «Vocabulario de la comarca de Medina del Campo», *R.D.T.P.* XXII, 3-4 (1966), pp. 239-303, en la explicación a la fig. 52.

Dibujo 55



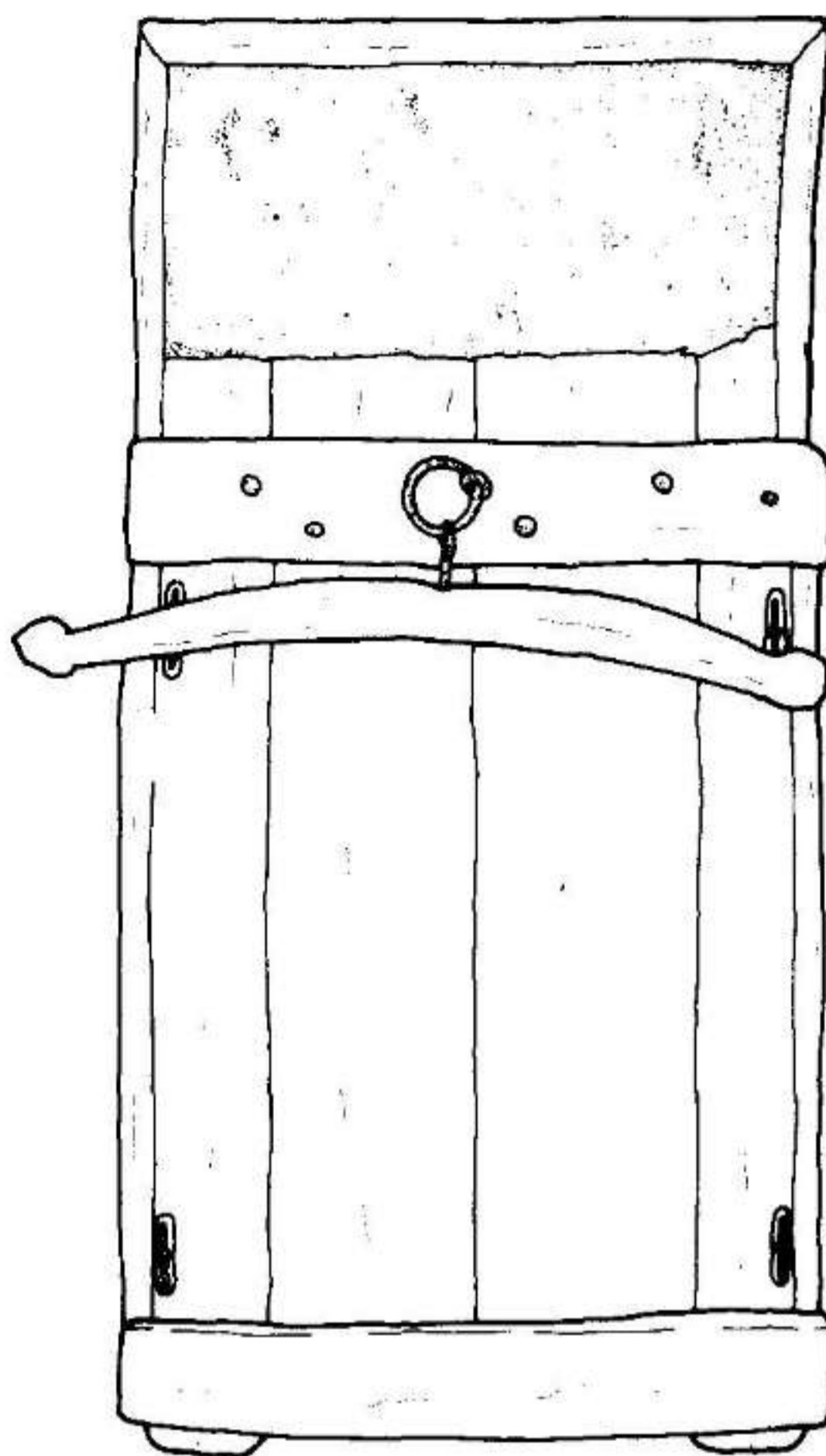
Trillo de Soria. (Según Herculano.)

Dibujo 56



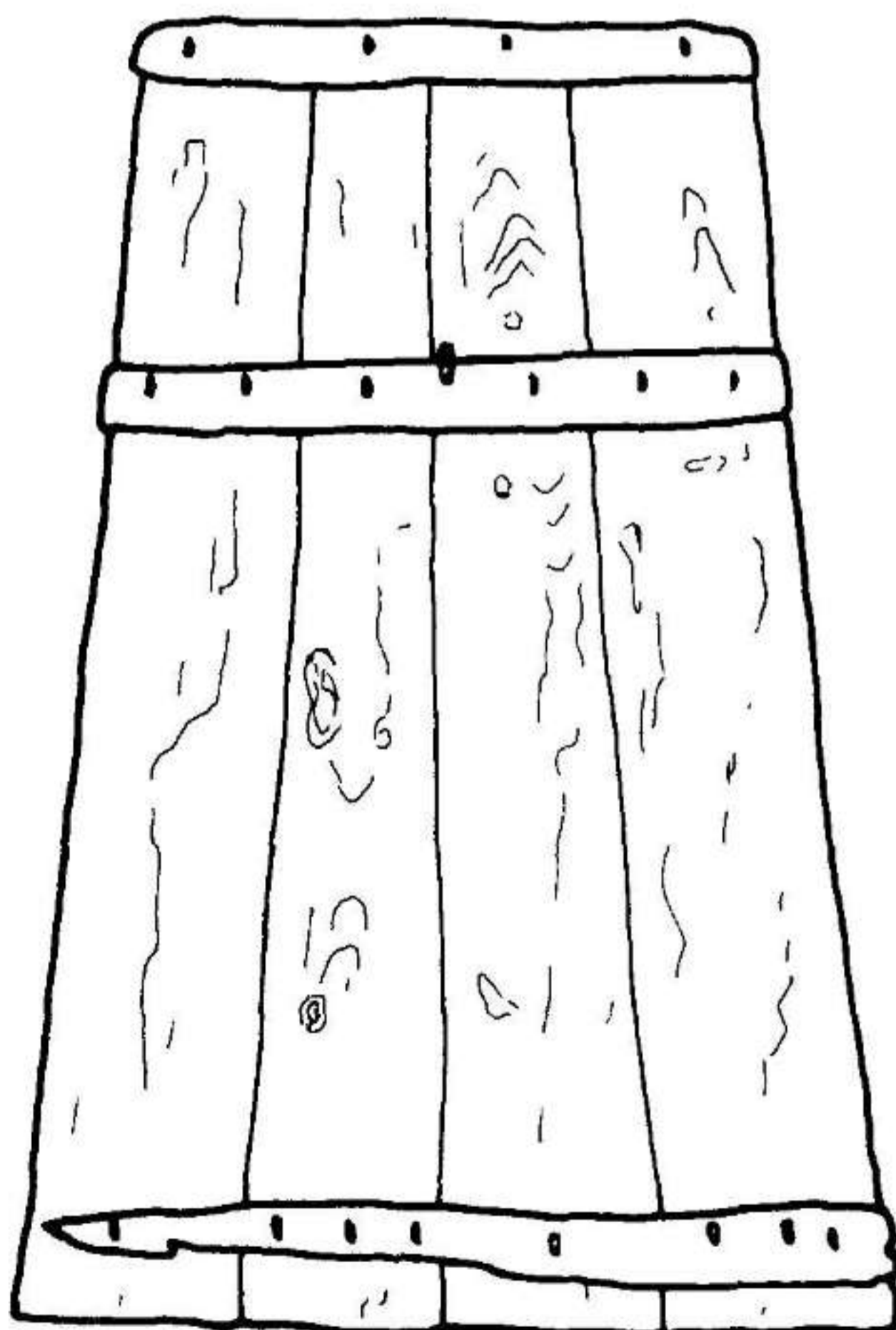
Trillo de Velilla de la Reina (León). Dib. J. L. Mingote.

Dibujo 57



Trillo de Navamorcuende (Toledo). Dib. J. L. Mingote.

Dibujo 58



Trillo de Salinas del Manzano (Cuenca). Dib. J. L. Mingote.

una distribución clara pero llega a todos los sitios. Recibe, en Albacete, los nombres de «máquina» y «trillo», frente a «trilla», que se aplica al *tribulum* (en la Roda) (24).

Extremadura (Mapa 42) muestra diferencias claras entre Cáceres y Badajoz. En la primera de ellas se da una coexistencia amplia de los dos tipos de trillos y de los animales —enlazando en esto con Salamanca—, mientras que Badajoz presenta un claro predominio del *plostellum* quizá por influencia industrial de centros productores andaluces. Recordemos que al hablar de los mayales también se da un mayor número en Cáceres, lo que no hace más que reflejar las diferencias geográficas de ambas provincias.

De los datos expuestos pueden extraerse una serie de conclusiones. La primera es la necesidad de realizar trabajos en ámbitos reducidos, presentando, a la vez que la clasificación, el material gráfico que la ilustre. La segunda sería el constatar la dispersión de los diferentes modelos de *tribulum* por la práctica totalidad de España (salvo zonas de noroeste) y que habría que poner en relación con el área de distribución de los trillos de Cantalejo, en cuanto a la unificación de tipologías recientes. Por otra parte, se ve una difusión amplia del *plostellum*, que no corresponde a lo que fueron las zonas de influencia fenicia en la Península, sino que tienen que ver con la industrialización del campo español; hecho poco estudiado en esta faceta técnica y de difícil investigación en casos como éste, ya que no aparecen reflejados en ningún tipo de licencia fiscal, como podía pasar con otro tipo de maquinaria.

Fabricación

Explicaremos a continuación cómo se han fabricado trillos en dos lugares totalmente diferentes. Para ello hemos elegido un trillero de un pueblo de Cuenca —Salinas del Manzano— con una producción de 70-100 trillos anuales y un área de distribución del producto de ámbito local. Junto a este ejemplo analizamos otro bastante «industrializado» —Cantalejo (Segovia)—, en donde se han llegado a fabricar 60.000 trillos anuales y que presenta un mercado que abarca amplias zonas de España.

Los datos de Salinas del Manzano los hemos obtenido de don Virgilio Junquero Carrasco, nacido en 1920, y que ejerció el oficio de trillero desde los diez años hasta los cuarenta aproximadamente, dejándolo en los años sesenta; es decir, en la época en que se introducen en la zona las máquinas trilladoras que precedieron a las cosechadoras. A pesar del tiempo transcurrido desde que abandonó el oficio sus recuerdos son totalmente claros y precisos.

(24) QUILIS MORALES, A. «El habla de Albacete (Contribución a su estudio)». R.D.T.P. XIV, 4 (1960), pp. 413-442, en p. 432. CHACON BERRUGA, T. *El habla de la Roda de la Mancha (Contribución al estudio del habla manchega)*. Albacete (1981), p. 187.

El primer paso consistía en cortar la madera. Esta era de pino y se debía cortar en menguante de enero preferentemente y, si no había más remedio, en cualquier momento del invierno o menguante de agosto. Esta preocupación por hacer la corta en relación con las fases de la luna es común a todos los trabajos que utilizan la madera; el aprovechar el invierno está en relación con la menor actividad del árbol. Los pinos eran de propiedad privada o bien del Ayuntamiento, siendo los más indicados aquellos denominados «sesteros», por sestear junto a ellos el ganado. Las especies eran «negral» y «albar», frente a los pinos «rodenos» de Cantalejo que, en opinión de nuestro informante, eran peores por estar sangrados para obtener resina, aunque ello facilitaba el trabajo posterior de la madera. Una vez cortado el pino se «descosteraba» —se le dejaba con sección cuadrada—, posteriormente se marcaba con una plantilla para sacar los tablones. Esta marca se hacía con lápiz si iba a ser serrado con sierra de cintas, o con cinta de lana manchada de arcilla roja si se cortaba con sierra asturiana. Esta plantilla tenía la forma de lo que sería el perfil del trillo, es decir un ángulo obtuso, ya que el levantamiento de la parte delantera del trillo está sacado al serrarlo (la curva en redondo se introduce con la sierra de cintas). De un pino grueso podían sacarse ocho o diez tablones de 5 cm. de grosor. Los más anchos se colocaban en las orillas del trillo, mientras que los más estrechos —sacados de las «costeras»— se ponían en el centro.

Una vez que se tenían los tablones se «venteaban», si eran de pino recién cortado; es decir, se dejaban a secar a la sombra para que no se agrietase la madera.

El siguiente paso era hacer las juntas, para lo que se pasaba la garlopa —cepillo largo— y luego se realizaban los agujeros en los costados de los tablones para introducir en ellos unas estaquitas. Para que los orificios estuvieran al mismo nivel se marcaba el canto con una línea. Lo normal era que se hicieran dos agujeros para unir las tablas, que se situaban en la «base» o zona horizontal del trillo, para mantener libre la «cabeza» con el fin de poder realizar ulteriores ajustes.

Se cepillaba la «base» sin haber introducido todavía las estaquitas, y después se rayaba a ojo para «escoplear» —hacer los agujeros donde se incrustarían las piedras—. Luego se «embarronaba», se colocaban los tablones transversales o «barrones», para finalmente «empedrar». (Fotos 30 y 31).

La cantidad de piedras que puede llevar un trillo oscila entre 2.700 y 3.000, repartidas en unas 55 ó 60 filas. Esta cantidad era, aproximadamente, una arroba de piedra «arreglada» o dos de piedra «bruta». Antes de la guerra civil la arroba de pedernal costaba cinco reales y el trabajo de sacar las lascas que servirían de dientes al trillo también lo realizaba el trillero.

Sobre los instrumentos utilizados, además de los mencionados, hay que indicar que existían otros tipos de cepillos, como el «guillaume» para asentar los «barrones», y que para escoplear se podían emplear hasta cinco tipos diferentes de escoplos —mayores en la zona de vuelta que en el final, variando

de 2,5 a 5 mm.—, que eran golpeados con un mazo de encina a carrasca, cuya sección era redonda.

La temporada de trabajo tenía su comienzo en enero o febrero con la corta de la madera. La fabricación del trillo, propiamente dicha, empezaba en abril y se alargaba hasta los meses de julio y agosto, este último trabajo se simultaneaba con el de empedrar los viejos trillos o repararlos en caso necesario. Un trillo podía llevar el trabajo de dos hombres durante dos días, aproximadamente.

Su precio, antes de la guerra civil, oscilaba entre 60 pesetas. —si era de 0,80x1,80 m.— o unas 90-100 —si era de 1,25 ó 1,30x1,90 m.—. Cuando dejó de trabajar nuestro informante el precio estaba alrededor de 1.500 pesetas. En su opinión era un oficio que daba dinero, ya que cuando el salario de un obrero o campesino era de 10 pesetas al día, un trillero podría obtener unas 300 pesetas diarias (habría que matizar que no todos los días). La producción media anual estaba en torno a los 70-80 trillos, pudiendo alargarse hasta la centena, de forma excepcional. Estos se distribuían en los pueblos cercanos, como Alcalá de la Vega, El Cubillo, Boniches, o pueblos del Rincón de Ademuz o en Titaguas, ya en Valencia. La duración de un trillo, siempre que se le cuidara, alcanzaba hasta los cuarenta años.

Además de la competencia de Cantalejo, cuyos trillos eran más baratos, con mejor presencia..., y peores —según don Virgilio—, existía cierta competitividad con localidades cercanas como La Olmeda del Rey, Cañaveras, Castejón (en este pueblo los trilleros habían venido de Cantalejo), Alcalá de la Vega, Fuentelespino de Moya o Campillo de Paravientos.

Pasemos ahora a hablar sobre el citado pueblo segoviano, célebre en toda España (o en bastante parte, al menos) debido precisamente a la fabricación de trillos.

La población se dividía en agricultores y trilleros, lo que provocaba una cierta diferencia social (que en la actualidad no es visible, ya que no se fabrican prácticamente trillos). Los trilleros sólo tenían «la carretera», en expresión de uno de nuestros informantes, frente a la posesión de la tierra que ostentaban los agricultores.

Se ha llegado a hablar de setecientos vecinos dedicados a la fabricación de trillos, reducidos a diez en 1981 y apenas a tres o cuatro en 1984 (25).

Aplicaremos el mismo esquema seguido al hablar de Salinas del Manzano, para permitir una mejor comparación.

La madera procedía de la zona y se podía comprar talada o ir a cortarla —se denominaba, en este caso, comprar el pino «en rollo»— tras haber acudido a las subastas que realizaban los Ayuntamientos cercanos. A veces, se iba algo más lejos —a Avila— y se utilizaba el pino negral y el rodeno.

(25) *Guía de la artesanía de Segovia*. Madrid (1981), p. 78.

La piedra podía ser de varios tipos; la más común era el pedernal, que procedía de las provincias de Cuenca y Guadalajara —Alvares, Almoguera, Brihuega—, en donde vivían familias de Cantalejo que la preparaban y transportaban a esta localidad, vendiéndola en todo tiempo por sacos. Existía otro tipo de piedra con menor área de distribución; era una piedra negra y de mayor calidad que el pedernal. Se traía de Burgos y Palencia, de los ríos Arlanza, Arlanzón, Carrión y Pisuerga y debía ser «costera de río». A su búsqueda iban familias enteras durante quince o veinte días a trabajarlas, tras la fiesta de Nuestra Señora de Agosto, a la que habían acudido a Cantalejo después de la temporada de venta de trillos.

El proceso de fabricación era, lógicamente, similar al descrito. Se serraban los troncos para obtener los tablones (Foto 32); se «tendían» a secar en la calle (Foto 33); se escogían para casarlas numerándoles con dos cifras, una de las cuales aludía al trillo y la otra al puesto que el tablón ocupaba en él; se rayaba; se «escopleaba» (Foto 34); se llevaba a cepillar, se unían las tablas con «tasillos» de madera y en una prensa; se clavaban los «cabezales» o maderos transversales y la chapa de la vuelta; y, finalmente, se empedraba (Foto 35) (26). Como acabado final se podían poner «tapajuntas» y se colocaba el gancho en el que iría cogido el balancín (a veces, el gancho se ponía después de haberle transportado).

Para estas labores se empleaban sierras, garlopas y cepillos, escuadras de madera, escoplos, berbiquí, martillos y azuelas.

En 1948 se creó una cooperativa con el fin primordial de serrar los tablones y cepillarlos posteriormente. Antes de esa fecha estos trabajos se hacían en las serrerías de la zona, lo que indica la cantidad de producción y la incidencia de la técnica industrial en un trabajo artesanal.

En relación con este dato cabe decir que no se puede unificar a todos los trilleros de Cantalejo considerándoles un grupo homogéneo. Una de las divisiones más claras se basaba en el poder adquisitivo. Dado que el dinero que producía la venta se invertía en la producción del año siguiente, en el momento que alguien tuviera un mayor capital que el procedente de su trabajo podía contratar a otros trilleros que le fabricaran trillos —el caso, obviamente, se daba—; este hecho se producía ya que el propio trabajo no era excesivamente remunerador y por eso se hacían a menudo «horas extras» para otra persona. Un índice de estas diferencias es que antes de 1946 los trilleros pobres llevaban sus productos en burro y los ricos en carro de mulas, y en esa fecha, los pobres iban en carro de mulas, y los ricos en camioneta (Gómez Pascual 1946, p. 648).

No obstante, lo normal era que el trabajo fuese familiar, acudiendo a la cooperativa en el caso de los socios en los momentos reseñados. No existía

(26) Contra lo que se ha dicho, el cepillado no se producía tras de empedrar (Sigüero 1984, p. 177).

una especialización en todas las fases del trabajo, aunque se daba una cierta jerarquía. El «escoplear» lo hacía cualquiera, siendo realizado en la mayoría de los casos por los chicos; el casar el trillo, el hacerle, corría a cargo del padre. Y, finalmente, el empedrar era labor de mujeres. El período de fabricación ocupaba hasta el momento de salir a venderlos —en abril, aproximadamente—, pudiendo adelantarse esta fecha hasta el 19 de marzo (los que iban a Palencia) o retrasarla algo. En la elección del momento jugaba una baza importante la competencia entre los trilleros por la captación del mercado.

El viaje lo realizaba toda la familia. Se iba en carro tras haber mandado los trillos por tren. Durante los tres o cuatro meses que duraba la salida todos los miembros de la familia realizaban algún cometido, ya que, además de vender los trillos realizados ese año, se reparaban los que habían perdido pedernales, se fabricaban o vendían cribas (no las hacían todos los trilleros) y otro tipo de piezas menores, junto a los trabajos domésticos diarios. Solían dejar almacenados el grueso de los trillos en alguna localidad céntrica respecto al área en la que trabajaban e iban recorriendo los pueblos con ocho o diez trillos, que trataban de vender acudiendo al bar como lugar más concurrido.

El precio de un trillo oscilaba en torno a las 100 ptas. en 1948, si era pequeño, 1.000-1.500 en 1970 y entre 8.000 y 12.000 ptas. en 1984.

El trillero que acudía a zonas fijas dejaba «igualaos», apalabrados, los trillos del año siguiente y, a veces, se cobraba en especie o se esperaba a la cosecha para cobrar. Junto al tipo de trillero que repetía cada año la misma zona, que tenía que mantener la calidad del producto para conservar a sus clientes y que «heredaba» los lugares en los que había trabajado su padre, aparecía otro tipo que frecuentaba las grandes ferias de las fechas anteriores a los trabajos agrícolas del verano y a las que acudían toda clase de vendedores con sus productos y una cantidad de compradores mucho más amplia e impersonal.

El área en la que trabajaba un trillero era relativamente reducida, ya que muchas veces la forma de distribución dependía de la necesidad de un centro en el que guardar los trillos que tuviera buenas comunicaciones, preferentemente a través de ferrocarril. De los lugares que nos mencionaron diversos trilleros en los que almacenaban sus productos para ir repartiéndolos, tales como Puente del Arzobispo, Oropesa (Toledo), Aveinte (Ávila), Villarcayo, Medina de Pomar o el mismo Brugos, solamente el primero carece de tren.

El otro tipo de trilleros acudía a las ferias, algunas con bastante importancia, como la de Alba de Tormes (Salamanca), que se celebraba en San Antonio (13 de junio) y en la que se podía alcanzar una venta de 4.000 ó 5.000 trillos. Para ver su incidencia es curioso anotar que hasta Zamora, el día de San Pedro (29 de junio), acudía gente de Portugal. El mismo día se celebra otra en Burgos, que además contaba con la de Santiago (25 de julio). Fecha esta última en la que a Briviesca, al norte de la capital, iban a vender una media de unos 800 trillos. En el mes de julio tenía lugar la de Medina de Pomar, en la misma provincia. Para el Carmen (16 de julio) se reunían en Santa María del Páramo

(León) y en San Juan (24 de julio) lo habían hecho en León capital. También había una en Boñar, del 29 de junio.

Era en estos mercados en donde se utilizaba la «gacería», jerga empleada por los trilleros en sus transacciones comerciales, de la que trataremos enseguida. Según nos han contado algunas personas, había ferias en las que se marcaba el límite de precios y cada trillero solía depositar un tanto por ciento de la venta de cada trillo que luego era repartido o gastado en una comida entre todos los que habían acudido a vender.

A través de las encuestas realizadas por correo y de los informes de los trilleros cantalejanos sabemos que su producción llega a toda Castilla y León, Madrid, Castilla-La Mancha, Aragón, Rioja y Cáceres y puntos aislados de Cantabria —por su proximidad a Palencia— o de Andalucía (Mapa 43). Sanz Moreno (1985, 500-502) no indica su expansión por Aragón ni Extremadura y sí dice que podían llegar a Valencia.

La «gacería» es una jerga gremial, que se adapta a las características generales de este tipo de hablas, es decir, posee un vocabulario reducido, los sinónimos son poco abundantes, las voces referentes a técnicas de la profesión son escasas; todas ellas son estables y subsidiarias, en parte, de lenguas rufianescas, como el caló y la germanía (27).

El vocabulario recogido por primera vez incluía unas 150 palabras (Gómez Pascual 1946), que se elevaron a 300 (Manrique 1958) y a trescientas veintitantas últimamente (Delgado 1976) —tenemos noticia de alguna Memoria de Licenciatura sobre el tema, que no hemos podido consultar—. Lo que supone un número reducido si se compara con otras jergas que superan el millar de voces.

Relativo al hecho de que las voces técnicas sean escasas se comprueba en la «gacería» fácilmente, ya que en los trabajos mencionados se recogen términos como *barras*, *cabezal*, *chapa*, *empedrar*, *ganchos*, *ganchitos*, *rayar*, *ruedas*, *tapajuntas* y *volvederas*, que se refieren a diferentes partes del trillo o de su manufactura y que tienen el mismo significado que en castellano. Este hecho refuerza la idea de que sólo se habla en presencia de extraños como lenguaje de venta y no como habla coloquial en el trabajo. No obstante el nombre del trillo y de alguna de sus partes tiene su voz en la «gacería», pero con la intención mencionada, de poder hablar del objeto de venta sin que el cliente se diese cuenta. Apoyando esta idea está el hecho de que esta jerga fue utilizada por los tratantes de ganado que abundaban en el pueblo antiguamente (Gómez Pascual 1946, p. 648).

(27) GARCIA GONZALEZ, F. «El mansolea: una jerga gremial del Oriente de Asturias», *Achivum* XXV (1975), pp. 377-420. El autor estudia una jerga de los zapateros ambulantes, las citadas características las menciona en las pp. 382-383. Es de destacar que la misma división vista en los trilleros se da entre los zapateros; por un lado estaban los que el autor llama «sedentarios» y por otro los «errantes», aludiendo al hecho de trabajar en una misma área o no.

Sobre su origen se han expuesto hipótesis un tanto descabelladas: desde su introducción por los templarios (Sigüero 1984, p. 179) —lo que supondría la dedicación de Cantalejo a los trillos en el siglo XIII, cosa harto dudosa— hasta la que se debe a los franceses a raíz de la guerra de la independencia; idea, esta última, que es lo que se cree popularmente (como tal la recoge Gómez Pascual 1946, p. 648). La realidad es más prosaica y amplia. La jerga se crea como respuesta a la necesidad comercial en todos o casi todos los oficios que han tenido algo de itinerante: cesteros, tejeros, zapateros, canteros y un largo etcétera. Además, las voces que integran estas jergas vienen del caló, la germanía, el euskera, el catalán, el gallego, el francés, el árabe, e incluso, palabras en desuso del castellano. A ellas se suman otras de nueva creación conforme a reglas particulares que son analizadas magníficamente en el trabajo de García González sobre el «mansolea» que hemos citado en la nota 27.

Procediendo de una misma visión es relativamente normal que varias de estas jergas tengan voces iguales entre sí y que, en el caso de la «gacería» son una veintena. Así se explica el comentario que nos hacía un trillero de Cantalejo, en el sentido de que «entendían palabras» de los canteros gallegos cuando coincidían con ellos. A pesar de hablar lenguas de origen diferentes, que son las que marcan las normas de morfología y fonología. La «gacería» seguiría al castellano, como el «mansolea» al bable en su peculiaridad montañesa.

Folklore

La trilla genera un folklore menos rico que la maja del centeno, sobre todo empleando el término «rico» en el sentido de implicaciones respecto a símbolos y ritos, ya que, como veremos, sí existen costumbres rituales asociadas a estas faenas.

Entre los ritos que lateralmente se asocian a ella se puede citar el que menciona Caro Baroja como típico del pueblo de Titaguas (Valencia) en los años finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. En el primer día festivo que sigue a la primera parva aparecía un personaje —Lázaro o Lorenzo—, que simbolizaba al hambre y al que se perseguía y apaleaba hasta expulsarle del pueblo (28).

Otro tipo de celebraciones tienen lugar con motivo del acarreo de haces a la era. Nos referimos al adorno del último carro o caballería con cintas, ramos, cruces u otro tipo de objetos. Con un ramo se engalanaba el primer

(28) Se basa en datos de don Simón Rojas Clemente, quien escribió una historia, inédita, del citado pueblo. Esta expulsión está en relación con la que describe Plutarco de Queronea, según CARO BAROJA, J. «La significación de algunas danzas vasco-navarras», P.V. VI, 18 (1945), pp. 115-132 y en *Ritos y mitos equívocos*. Madrid (1974), pp. 146-147, por donde citamos.

(29) VIOLANT I SIMORRA, R. *Op.cit.* en nota 7 del cap. 1 [A.M.P.E. II (1988), p. 88], p. 492.

mulo del último viaje en el Pallars y la Ribagorza (29). En el pueblo toledano de Chozas de Canales se celebraba «el día de la cruz», aquí el adorno consistía en cañas verdes, pañuelos, banderitas de papel y una cruz atada a un biello; después ésta era colocada en un lugar destacado de la era; posteriormente, tras una merienda especial, el dueño se la llevaba a su casa donde la guardaba (30).

En Cataluña la trilla iba unida a una comida especial —como sucedía con la maja de forma generalizada— en la que ocupaba un lugar preeminente el gallo. Tanto que en el Pallars «matar lo gall» era sinónimo de acabar la trilla, o se denominaba a la última trilla la «batuda del gall», en Urgell. A veces, los gallos o los conejos, se colgaban de las colleras de los animales que estaban trillando —en Ribagorza, en la «tocada» o postrera fase de la labor—, o de la cola en Tivissa y Rasquera (Tarragona), o se le paseaba en el carro si no había accidentes en Almacelles (Lérida) (Violant i Simorra 1981, pp. 85, 82, 86 y 58-60, respectivamente).

Otros ritos, extendidos por Lérida, Tarragona y el Aragón oriental en épocas pasadas y de los que ya en los años cincuenta se había reducido su área, están en relación con el «pa novell», y consistían en moler trigo nuevo para hacer panes que se daban a la gente que trabajaba en la era (Violant i Simorra 1981, p. 72).

Según datos de 1916-1919 en Almenar (Lérida) se celebraba una procesión con antorchas y «ventadors» —talegos de aventar— como capuchas, cantando por las principales calles del pueblo (Violant i Simorra 1981, p. 86). Lástima que no se den más precisiones porque es interesante constatar la idea de «procesión» que ya vimos al hablar de ritos asociados a las majas de centeno. Un cierto orden procesional ha sido destacado en el acarreo de la «raposa» —un muñeco de paja— en el carro cargado más que el resto, en tierras de Alba y Aliste (Zamora) (Rodríguez Pascual 1984, pp. 114-115, la «raposa» sólo la hacían las familias ricas).

En algunos lugares de Salamanca —y suponemos que en otros sitios— existía cierto aire erótico en costumbres que no parecen ligadas a ningún rito concreto. Era normal dormir en la era si no se había acabado la trilla durante el día, lo que daba ocasión a alguna que otra broma de los mozos hacia las mozas. En otros lugares se dormía en la era hasta que se acababa de trillar todo el grano, almacenando mientras el resto en ella.

También se refleja este carácter en algunas coplas que se cantaban mientras se guiaba el trillo:

(30) GONZALEZ CASARRUBIOS, C. «Fiestas y costumbres de un pueblo toledano» en *Cultura tradicional y folklore. I Encuentro en Murcia*. Murcia (1981), pp. 85-89, en p. 88.

Cuando barres la era
y enseñas la pantorrilla
parece que mi cabeza
se pone a la retortilla.

[Trabanca (Salamanca). Inf. A. Gloriado Sánchez]

o en dichos como:

Aprovecha la trilla
para ver a las mozas las ligas

del mismo pueblo salmantino.

El aspecto musical es quizá donde más datos hay recogidos en torno a la trilla. Sin ningún ánimo de ser exhaustivos copiamos algunas estrofas, señalando que en la mayoría de los lugares no existían canciones específicas de trilla. Sin embargo, en San Mateo (Castellón de la Plana) existían unas canciones con una «entonación musical» especial que se dejaron de cantar hacia 1930 ó 1935, para esta labor. Los cantos de Teruel, que citamos más abajo, también se cantaban exclusivamente en la trilla.

Entre las «cançons de batre» (trilla con animales) que recogió Rokseth (1923, pp. 134, 1142 y 191-192), vamos a reproducir algunas estrofas procedentes de Mallorca.

«Per batre en el mon no hi ha
com ses egos ben ferrades
que pegan unes potades
que s'era fan tremolar»
(Santanyí, Sanselles)

«Diada de molt de sol
m'agrada es fer feina a s'era.
L'habilitat verdadera
és tocar per sa vorera
i no colpejar es trespol»
(Sant Joan)

o esta otra en que se «dialoga» con las caballerías:

«Muletes correu, correu,
fareu sa palla menuda
si la feis llarga i trocudada
es s'hivern la hi trobareu»
(Santanyí)

En Teruel, Arnaudas recogió dos canciones (31):

(31) ARNAUDAS, M. *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Zaragoza (1927, hay ed. de 1982), pp. 251-252.

«Aunque vives en costera,
Carita de serafín, (bis)
Y aunque vives en costera
Todo es llano para mi» (bis)
(La Fresneda)

y

«Las barandillas del puente
se menean cuando paso.
A ti solita te quiero,
de las demás no hago caso,
de las demás no hago caso.
Las barandillas del puente»
(Valderrobles)

De Hecho (Huesca) nos ha facilitado su alcalde las coplas siguientes:

Trilla lo trillo d'arrastre
dimprés lo trillo de ruedas
lugo aventar meya tardi
pa replegar diez fanegas.

Pa trillar pronto una parva,
pa trillarla pronto y bien,
bi'ha que darli por los cantos
y a lo de meynos tamién.

En Isaba (Navarra) existía una cierta competición sobre quien cantaba mejor o decía la copla más picante. Aludiendo a la forma de trillar, al igual que la segunda estrofa de Huesca, se cantaba:

El oficio de trillar
todo el mundo lo sabemos
dar vueltas alrededor
a las orillas y al medio.
(Inf. C. Anaut Hualde)

Como ya hemos visto, a veces, la temática de la canción no tiene nada que ver con el trabajo que se está realizando, ni alude a él. Así sucede con una canción burgalesa, sin pueblo de procedencia, recogida por Martínez Palacios (32):

(32) ANTONIO JOSE (Martínez Palacios, A.J.) *Colección de cantos populares burgaleses (Nuevo cancionero burgalés)*. Madrid (1980, la obra es de finales de los años veinte, comienzos de los treinta), pp. 167-168, número 157-159.

«Que dame las llaves del cuarto
que ¿dónde las tienes metidas?
Que me voy al triste campo
a llorar mi triste vida,
Que dame las llaves.
Que dónde las tienes»

De Segovia proceden las recogidas por Agapito Marazuela (33):

«Muchacho onde está tu madre.
Mi madre en la era está.
A trillar cuatro garrobas
para mañana limpiar»
(Lastras del Pozo)

«Trébole, trébole,
trébole en rama,
la niña en la cama
no sé qué tiene
que no se levanta;
que la ha cansado la trilla
de la mañana,
trébole»
(Fuentemilanos)

De Guadalajara es la siguiente canción (34):

«Tienes más pestañas, cielo,
que pinchas tiene el zarzón,
y un corazón renegrado,
como el color del carbón.

Echame más parva, hermano,
que ahora podemos trillar,
está segada la mies
y el Cielo clarito está.

(33) MARAZUELA, A. *Cancionero de Castilla*. Madrid (1981, no es la primera edición), pp. 96-97.

(34) ARAGONES SUBERO, A. *Danzas, rondas y música popular de Guadalajara*. Guadalajara (1973), p. 191.

Una moza muy remoja
en el trillo se sentó
se le subieron las faldas
y hasta el troje me enseñó.

Una moza muy guapa
estaba mirando
al amor de su vida
que iba trillando.

Me dijiste morena
no hay quien me quiera;
pero yo si te quiero,
mi faltriquera»

Y para acabar este capítulo, algunas estrofas de Alcántara (Cáceres):

Un escarabajo estaba
a la sombra de una higuera,
con un trabuco apuntando
a ver si caía una breva.

Le dijo la cuerva la cuervo:
—no te quiero porque eres negro.

Le dijo el cuervo a la cuerva:
—no te quiero porque eres negra.

(Recop. por F. Tostado Granada)

ABREVIATURAS DE LAS REVISTAS CITADAS

A.E.F.	Anuario de Eusko-Folklore.
A.E.S.C.	Annales. Economies. Sociétés. Civilisations.
A.F.A.	Archivo de Filología Aragonesa.
A.I.E.Z.F.O.	Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián d'Ocampo.
A.L.	Archivos Leoneses.
A.M.P.E.	Anales de Museo del Pueblo Español.
A.T.P.	Arxiu de Tradicions Populars.
B.A.	Boletín Avriense.
B.D.C.	Butlletí de Dialectología Catalana.
B.R.A.E.	Boletín de la Real Academia Española.
B.R.A.H.	Boletín de la Real Academia de la Historia.
B.S.P.F.	Bulletín de la Société Préhistorique Française.
C.E.E.N.	Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra.
C.E.G.	Cuadernos de Estudios Gallegos.
D.L.	Douro-Litoral.
E.H.S.E.	Estudios de Historia Social de España.
F.P.	Folklore Paysan.
M.C.P.	Mensario das Casas do Povo.
P.V.	Príncipe de Viana.
R.A.	Revista de Antropología.
R.D.T.P.	Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.
R.E.	Revista de Etnografía.
R.E.E.	Revista de Estudios Extremeños.
R.E.S.	Revue d'Ethnographie et Sociologie.
R.F.	Revista de Folklore.
R.F.E.	Revista de Filología Española.
R.G.	Revista de Guimarães.
R.L.	Revista Lusitana.
R.P.F.	Revista Portuguesa de Filología.
R.S.A.	Rivista di Storia dell'Agricoltura.
R.S.P.F.	Revue de la Société Préhistorique Française.
R.U.L.	Revista Universal Lisbonense.
S.A.A.	Seminario de Arte Aragonés.
S.A.A.R.J.B.	Semanario de Agricultura y Artes... Real Jardín Botánico.
T.A.E.	Trabalhos de Antropologia e Etnologia.
T.L.	Tierras de León.
T.Lu.	Terra Lusa.
V.K.R.	Volkunst und Kultur der Romanen.
W.S.	Worten und Sachen.
Z.R.F.	Zeitschrift für Romanische Philologie.

BIBLIOGRAFIA

Se incluyen los títulos abreviados en el texto, más aquellos otros que tratan específicamente del tema estudiado y que no han podido ser consultados o que debido a su carácter tan concreto no han tenido cabida en él.

ALVAR, M., 1975.—*Atlas lingüístico y etnográfico de las Islas Canarias. Tomo I.* 406 láms., 309 mapas.

ALVAR, M.; LLORENTE, A., y BUESA, T., 1979.—*Atlas lingüístico y etnográfico de Aragón, Navarra y Rioja. Tomo I.* 176 láms., 148 mapas.

ALVAR, M., y LLORENTE, A., 1961.—*Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía. Tomo I. Agricultura e industrias con ella relacionadas.* 284 láms., 287 mapas.

ARANZADI, T. de, 1914-1919.—«Sur les pierres préhistoriques pour le dépiquage actuel du blé». *R.E.S.* V, pp. 138-139.

ARANZADI, T. de, 1946.—«Aperos de labranza y sus aledaños pastoriles», en *Folklore y costumbres de España. Tomo I*, pp. 291-376. Barcelona.

ARIÑO MILIAN, J., 1980.—«Léxico agrícola de Aguaviva (Teruel) y su zona». *A.F.A.* XXVI-XXVII, pp. 135-192.

BARANDIARAN, J. M. de, 1955.—«Algo más sobre el trillo». *Munibe* VII, 4, pp. 229-231.

BAUDOIN, M., 1913.—«Utilisation possible de certaines Haches polies en Diorite, comme Dents de Herse, en Agriculture». *B.S.P.F.* X, pp. 544-557.

BIERHENKE, W., 1929-1930.—«Das Dreschen in der Sierra de Gata». *V.K.R.* II, pp. 20-82.

BOUTELOU, C., 1806 a.—«Sobre las eras para trillar las mieses». *S.A.A.R.J.B.* XIX, pp. 49-53.

BOUTELOU, C., 1806 b.—«Sobre un trillo de nueva invención». *S.A.A.R.J.B.* XIX, pp. 273-288 y 299-302.

BOUZA BREY, F., 1982.—«Ritos agrarios propiciatorios del espíritu de la tierra en Galicia». *R.D.T.P.* IX, 1, 1953, pp. 66-88, y en *Etnografía y folklore de Galicia (1)*. Vigo 1982, pp. 93-116.

CAPOLONGO, D., 1978-1979.—«Hacia la definitiva desaparición de Instrumentos Agrícolas primitivos del Area Mediterránea». *Cuenca* 14-15, pp. 71-81.

CAPOLONGO, D., 1982.—«Strumenti agricoli primitivi (II contributo)». *R.S.A.* 2, pp. 29-35.

CARO BAROJA, J., 1981.—*Los pueblos de España. 2 vols.* Madrid. Vol 2. 459 pp.

CARO BAROJA, J., 1983.—*Tecnología popular española.* Madrid. 597 pp.

CARO BAROJA, J., 1949.—«La vida agraria tradicional reflejada en el arte español». *E.H.S.E.* I, pp. 47-138 y en *Tecnología...* (por donde se cita).

CARVALHO MONIZ, C., 1960.—«O Trilho». *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos «Dr. José Leite de Vasconcellos».* Vol. III, pp. 159-165.

CASTRO, L. de, 1899-1903.—«A debulha no Ribatejo e outros pontos da Estremadura». *Portugalia*. I, 4, pp. 847-848.

COELHO, P. A., 1899-1903.—«Alfaia agrícola portuguesa. (Exposição da Tapada da Ajuda em 1898)». *Portugalia* I, 3, pp. 633-649.

CONDE d'AURORA, 1966.—«Malhadas de centeio no Entre Douro e Minho». *R.E.* VII, 1, pp. 25-54.

CURWEN, E. C., 1937.—«*Tribulum*-flint from Sussex». *Antiquity* XI, 41, pp. 93-94.

DELGADO SANZ, J., *Estudio de la gacería. Jerga de Cantalejo (Segovia)*. Memoria de Licenciatura leída en febrero de 1976..., (Universidad Complutense de Madrid). Inédita. (Consultada en el Ayuntamiento de Cantalejo.)

DELL-OCA, S., 1955.—«El sílex en instrumentos agrícolas». *Munibe* VII, 4, pp. 228-229.

DEONNA, W., 1914-1919.—«A propos des sílex a dépiquer». *R.E.S.* V, pp. 136-137.

DIAS, J., 1951.—«Sacrifícios simbólicos associados às malhas». *T.Lu.* 1, pp. 12-22.

FERNANDEZ DE ROTA, J. A., 1984.—*Antropología de un viejo paisaje gallego*. Madrid. 269 pp.

FRAZER, J. G., 1979.—*La rama dorada*. México. 860 pp.

GALHANO, F., 1967.—«Algumas notas sobre a debulha dos cereais». *Geographica* III, 10, pp. 21-23.

GALHANO, F., 1961-1962.—«Uma malha em Celorico de Basto». *T.A.E.* XVIII, III-IV, pp. 353-357.

GARCIA TURZA, C., 1975.—*Matute y su léxico (Logroño)*. I.-Labores agrícolas. Logroño. 178 pp.

GOMEZ PASCUAL, M. A., 1946.—«La gacería». *R.D.T.P.* II, 4, pp. 649-653.

GRIERA, A., 1926.—«Materials del Diccionari del segar i del batre», *Festschrift Louis Gauchat*. Aarau, pp. 377-397.

HERCULANO, J. C., 1953.—«Coisas e palavras. Algunos problemas etnográficos e lingüísticos relacionados com primitivos sistemas de debulha na Península Ibérica». *Biblos* XXIX, pp. 1-365.

HOLTREMAN, A. M. R. da C., 1845-1846.—«Trilhos». *R.U.L.* V, p. 61.

JOPE, E. M., 1979.—«Agricultural Implements», *A History of Technology*. Vol. II. *The Mediterranean Civilizations and the Middle Ages c. 700 B. C. to c. A. D. 1500*. Oxford, pp. 81-146.

LEÃO, A., 1942.—«Folclore da Fregresia de Oliveira (Póvoa de Lanhoso)». *D.L.* V, pp. 71-75.

LEITE DE VASCONCELLOS, J., 1982.—*Etnografía portuguesa*. Vol. V. Lisboa, 708 pp.

LORENZO FERNANDEZ, X., 1973.—«O espírito da mes en Lobeira (Ourense)». *C.E.G.* XXVIII, 86, pp. 345-351.

- LUNEL, A., 1938.—«Un procédé archaïque de Battage observé dans les Alpes-Maritimes». *Travaux du premier Congrès International de Folklore (23-28 août 1937)*, pp. 96-98.
- LUQUET, G.-H., y RIVET, P., 1933.—«Sur le tribulum». *Mélanges offerts à Nicolas Iorga*. pp. 613-638.
- MANE, P., 1983.—*Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XIle-XIIIe siècles)*. París, 351 pp.
- MANRIQUE, G., 1958.—«La gacería de Cantalejo, Segovia». *R.D.T.P.* XIV, 1-2, pp. 3-13.
- MARQUES, C. A., 1941.—«Notas etnográficas I. As malhas em Riba-Coa». *Altitude I*, pp. 6-8.
- MARTINEZ-CORBALAN, 1929.—«La trilla». *Estampa* 80, 2 pp.
- MEYER-LÜBKE, W., 1909.—«Zur Geschichte der Dreschgeräte». *W.S.* I, pp. 211-244.
- MINGOTE CALDERON, J. L., 1989.—«Tecnología agrícola tradicional española. Gradas». *R.D.T.P.* XLIV, pp. 253-294.
- MINGOTE CALDERON, J. L., 1990.—*Catálogo de aperos agrícolas del Museo del Pueblo Español*. Madrid, 273 pp.
- MINGOTE CALDERON, J. L. con la colaboración del LIMPO, A.: (e.p.).—*Mayales y trillos en la provincia de León*. León.
- MORENO FELIU, M. P., FERNANDEZ DE ROTA, J. A., y FIDALGO SANTAMARIÑA, X. A., 1987.—*Traballos comunais no mundo rural*. Orense, 164 pp.
- O.G.S.C., 1935.—«A primitive Threshing-machine». *Antiquity* IX, 35, pp. 335-339.
- PARAIN, Ch., 1938.—«Les anciens procédés de battage et de dépiquage en France». *F.P.* I, 6, pp. 86-91 y en PARAIN 1979, pp. 17-27.
- PARAIN, Ch., 1979.—*Outils, ethnies et développement historique*. París. 502 pp.
- PATTE, E., 1918.—«Pierres ayant servi de dents de Tribulum». *B.S.P.F.* XV, pp. 236-237.
- PEÑA BASURTO, L., 1956.—«Más datos sobre el trillo». *Munibe* VIII, pp. 231-232.
- PINTO, E., 1958.—«Costumes do concelho de Vila do Conde. O malho». *D.L.* VII-VIII, pp. 601-608.
- PORTELA, J., 1986.—*Trabalho cooperativo em duas aldeias de Trás-os-Montes*. Porto, 79 pp.
- PRIETO RODRIGUEZ, L., 1972.—«O pan na terra da Gudiña». *B.A.* II, pp. 279-297.

- REINACH, A., 1914-1919.—«A propos du tribulum». *R.E.S.* V. pp. 140-142.
- RODRIGUEZ PASCUAL, F., 1984.—«Ritos y celebraciones de verano en Alba y Aliste (Zamora)». *R.F.* 46, pp. 111-117.
- ROKSETH, P., 1923.—*Terminologie de la Culture des Céréales à Majorque*, Barcelona. 215 pp.
- SANSINENEA, J. M., 1955.—«Instrumento agrícola de tipo prehistórico todavía en uso en algunas provincias españolas». *Munibe* VII, 3, pp. 152-153.
- SANTOS, D., 1939.—«As malhadas em Barroso». *R.L.* XXXVII, pp. 310-313.
- SANTOS JUNIOR, J. R. dos, 1962.—«Malha do centeio em Lavradas (Barroso)». *T.A.E.* XIX, 1, pp. 47-68.
- SANTOS JUNIOR, J. R. dos, 1976.—«Contribuição ao estudo dos cereais em Tras-os-Montes». *R.D.T.P.* XXXII, 1-4, pp. 479-490.
- SANTOS JUNIOR, J. R. dos, 1977.—«A cultura dos cereais no leste trasmontano». *T.A.E.* XXIII, 1, pp. 41-159. (Incluye SANTOS JUNIOR 1962 y VALENTIM, MOURINHO y SANTOS JUNIOR 1955, ligeramente modificados.)
- SANZ MORENO, M. C., 1985.—«Una artesanía del pasado: los trillos de Cantalejo (Segovia)». *E.G.* XLVI, 81, pp. 496-502.
- SCHEUERMEIER, P., 1936.—«Methoden der Sachforschung. Zur sachkundlichen Materialsammlung für den Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz». *V.R.* I, pp. 334-369.
- SCHEUERMEIER, P., 1938.—«Les anciens Procédés de Battage et de Dépilage en Italie». *Travaux du Premier Congrès International de Folklore (23-28 août 1937)*, pp. 91-96.
- SCHUCHARDT, H., 1910.—«Sachwortgeschichtliches über den Dreschflegel». *Z.R.F.* XXXIV, pp. 257-294.
- SIGUERO, A., 1984.—«Los trilleros». *R.F.* 41, pp. 175-180.
- SILVA RIBEIRO, L. da, 1944.—«Etnografia açoriana. O mangual». *Portvcafe* XVIII, pp. 97-98.
- TABOADA, J., 1965-1966.—«La 'malla' en la comarca del Támega superior». *T.A.E.* XX, 1-2, pp. 93-118.
- TROTZIG, D., 1943.—*Slagan och andra tröskredskap. En etnologisk undersökning med utgångspunkt från svenskt material*. Estocolmo. 207 pp.
- VALENTIM, A., MOURINHO, A., y SANTOS JUNIOR, J. R. dos, 1955.—«Malha do cereal na Cardenha e coro dos malhadores». *D.L.* VII-VIII, pp. 3-19.
- VAN GENNEP, A., 1981.—*Manuel de folklore français contemporain. Tome premier 5. Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières. 3. Les cérémonies agricoles et pastorales de l'été*. París, XVIII + pp. 2137 a 2543.

VAN GENNEP, A., 1982.—*Manuel de folklore français contemporain. Tome premier 6. Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières. 4. Les cérémonies agricoles et pastorales de l'automne.* París, XXIV + pp. 2545 a 2854.

VEIGA DE OLIVEIRA, E., GALHANO, F., y PEREIRA, B., 1983.—*Alfaia agrícola portuguesa.* Lisboa (2.^a ed.), 404 pp.

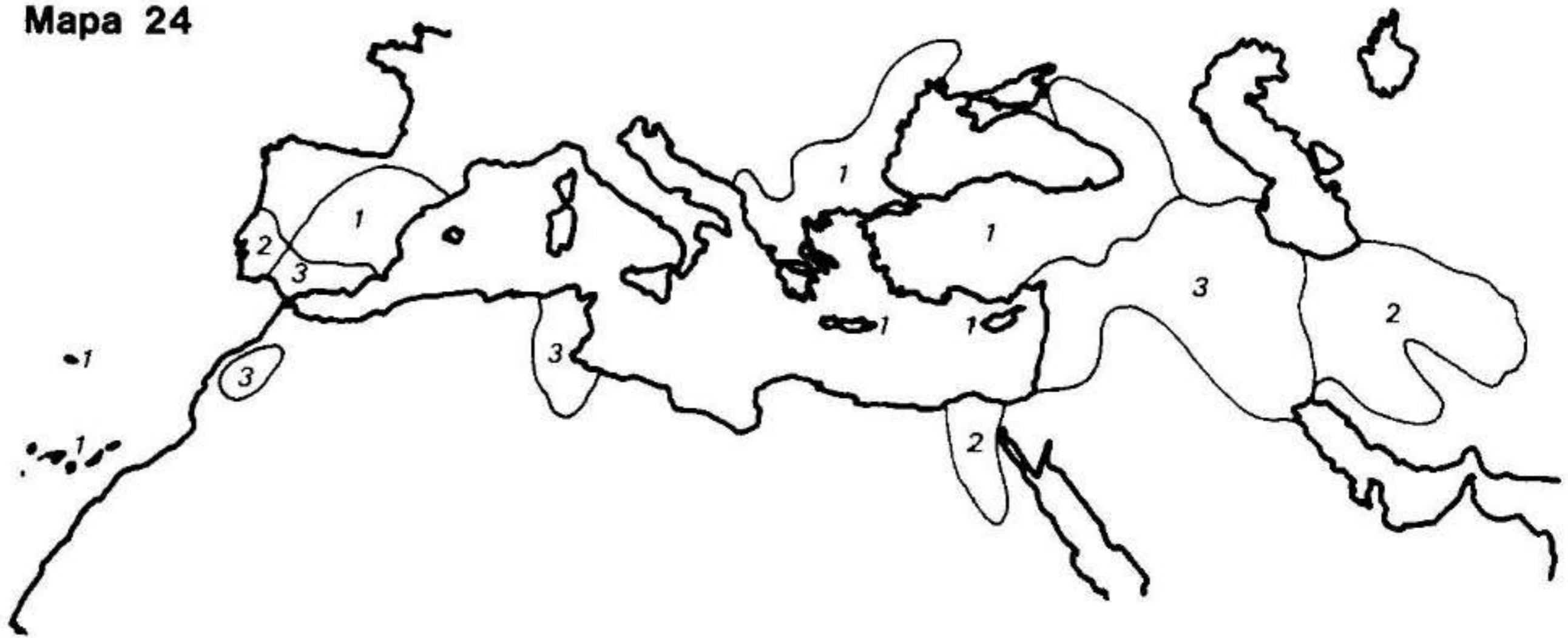
VIÑAYO GONZALEZ, A., 1988.—«La 'maja' y los majadores de Otero (León)». *R.D.T.P.* XLIII, pp. 661-668.

VIOLANT I SIMORRA, R., 1981.—«El demonio vegetativo del trigo: ritos agrarios de la cosecha en Cataluña», *Etnología pallaresa. Homenatge a Ramon Violant i Simorra*, pp. 27-90. La Pobla de Segur.

VIUDAS CAMARASA, A., 1980.—*El habla y la cultura popular en La Litera (Huesca). Léxico agrícola.* Lérida, 109 pp.

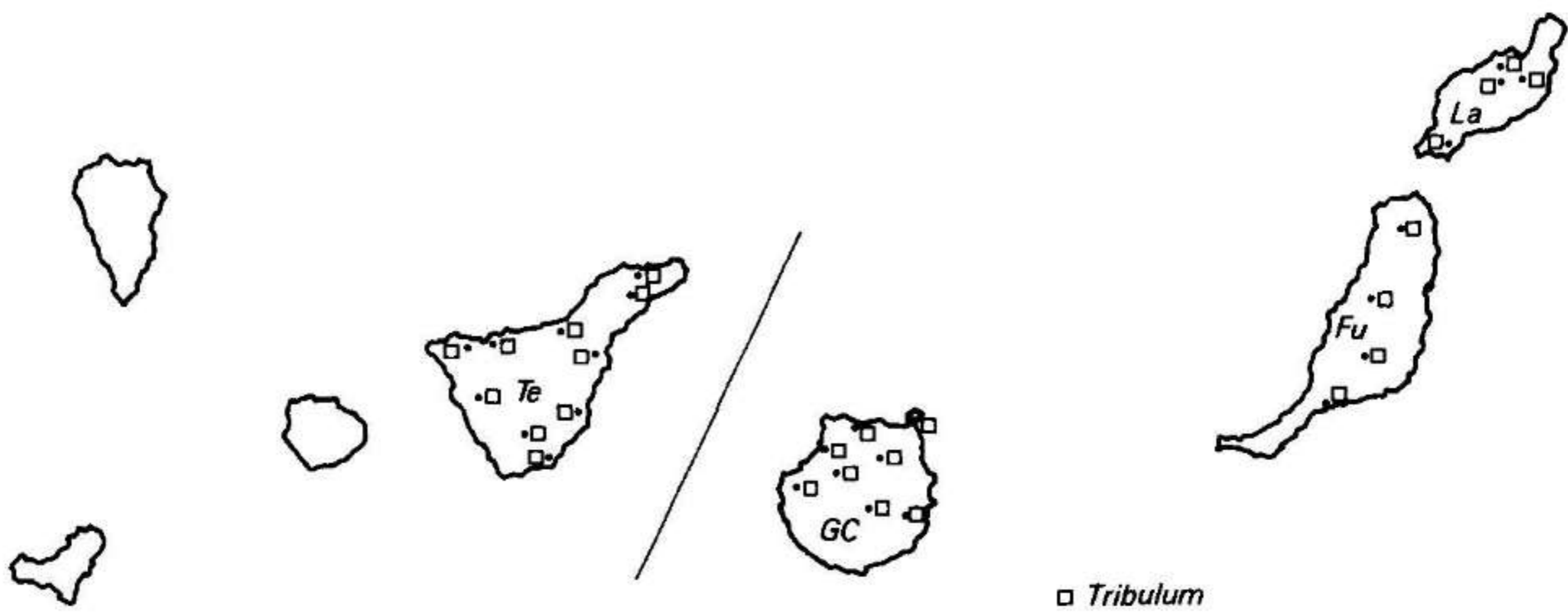
WHITE, K. D., 1967.—*Agricultural Implements of the Roman World.* Cambridge, 232 pp.

Mapa 24



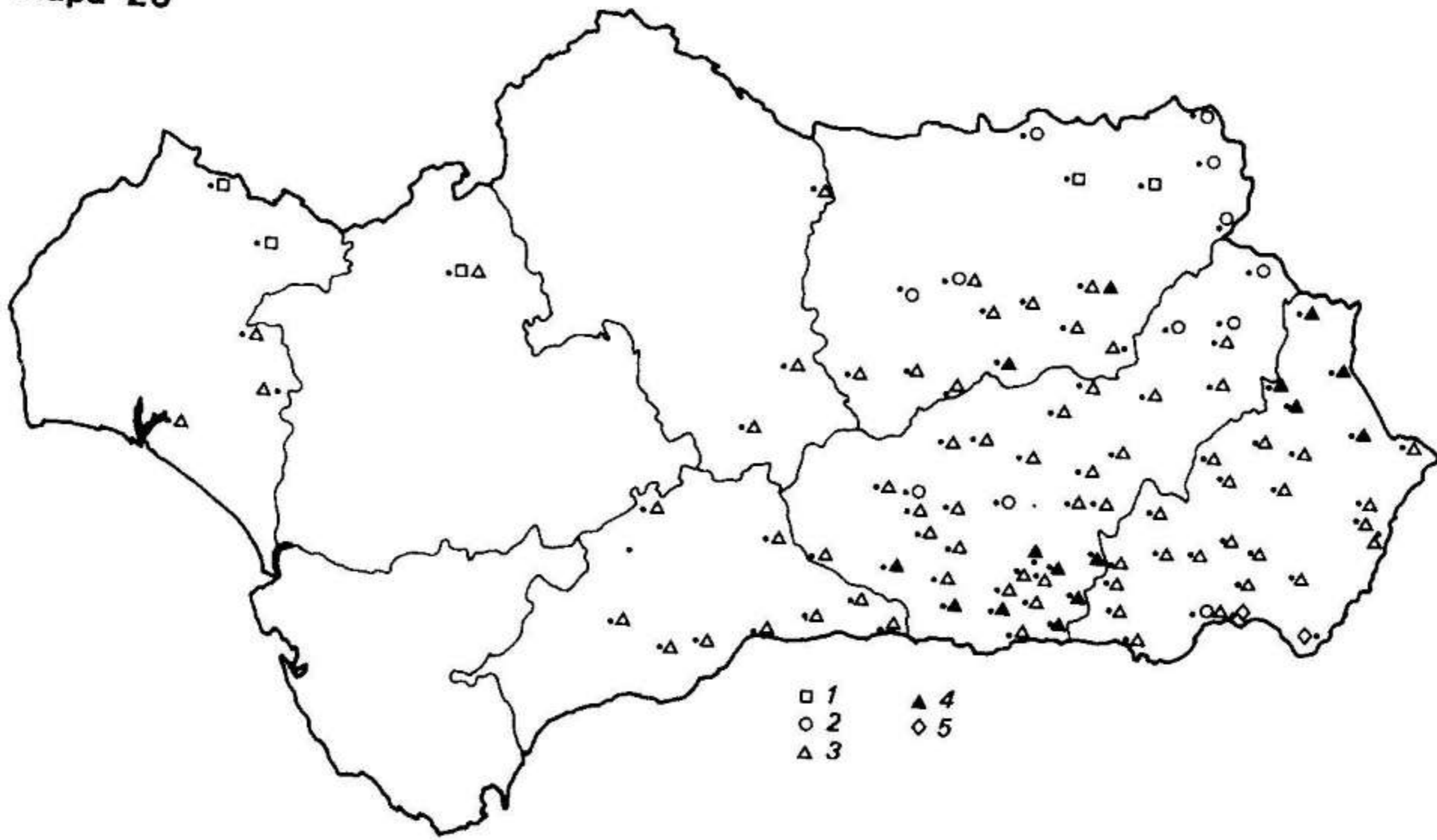
Dispersión de los trillos. 1 Tipo *tribulum*. 2 Tipo *plostellum*. 3 Convivencia de ambos tipos. (Según Trotzig, algunos límites no son muy precisos debido al tamaño del original.)

Mapa 25



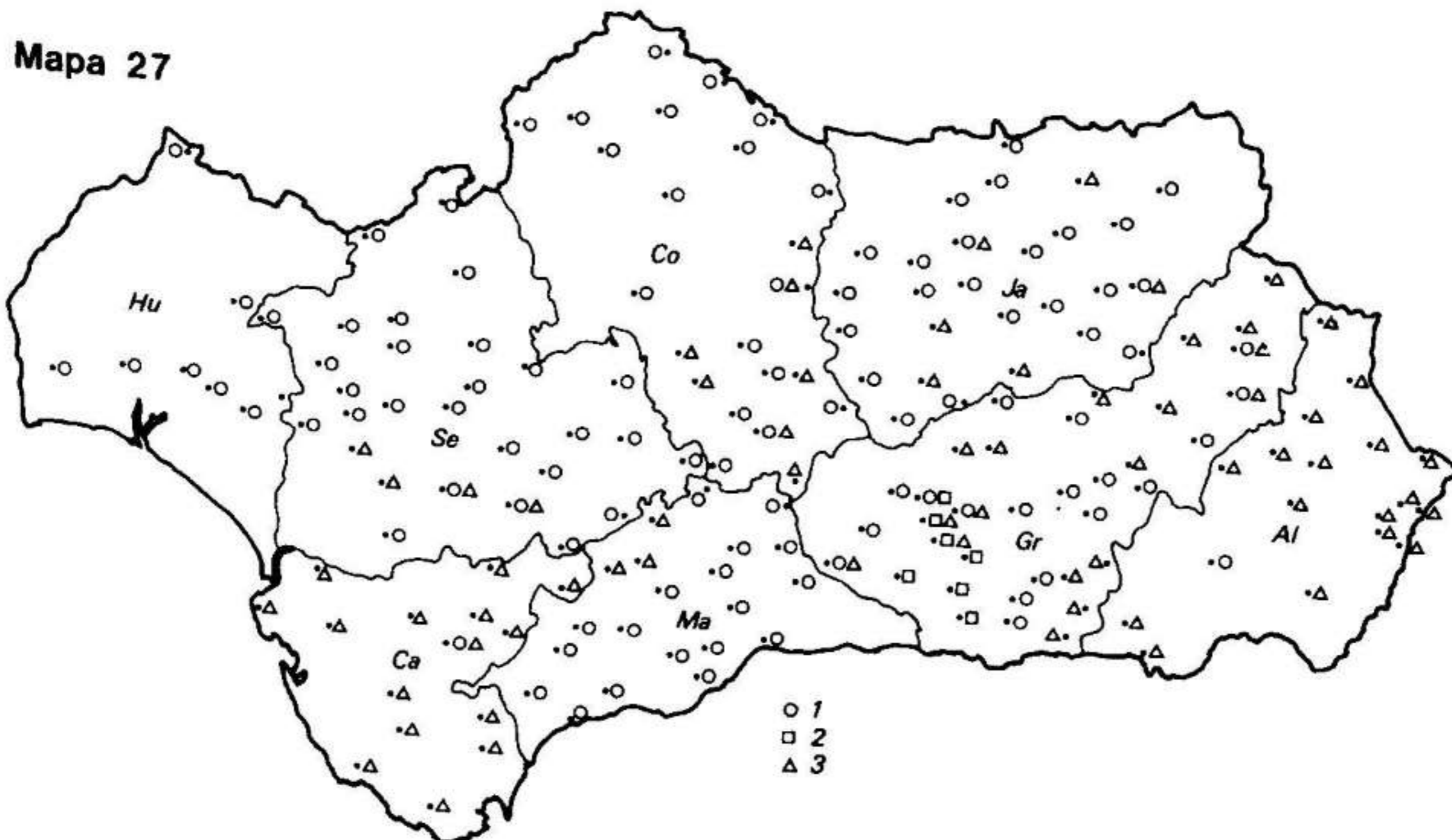
Métodos de trilla en Canarias, con trillo. (Según Alvar 1975, mapa 69.)

Mapa 26



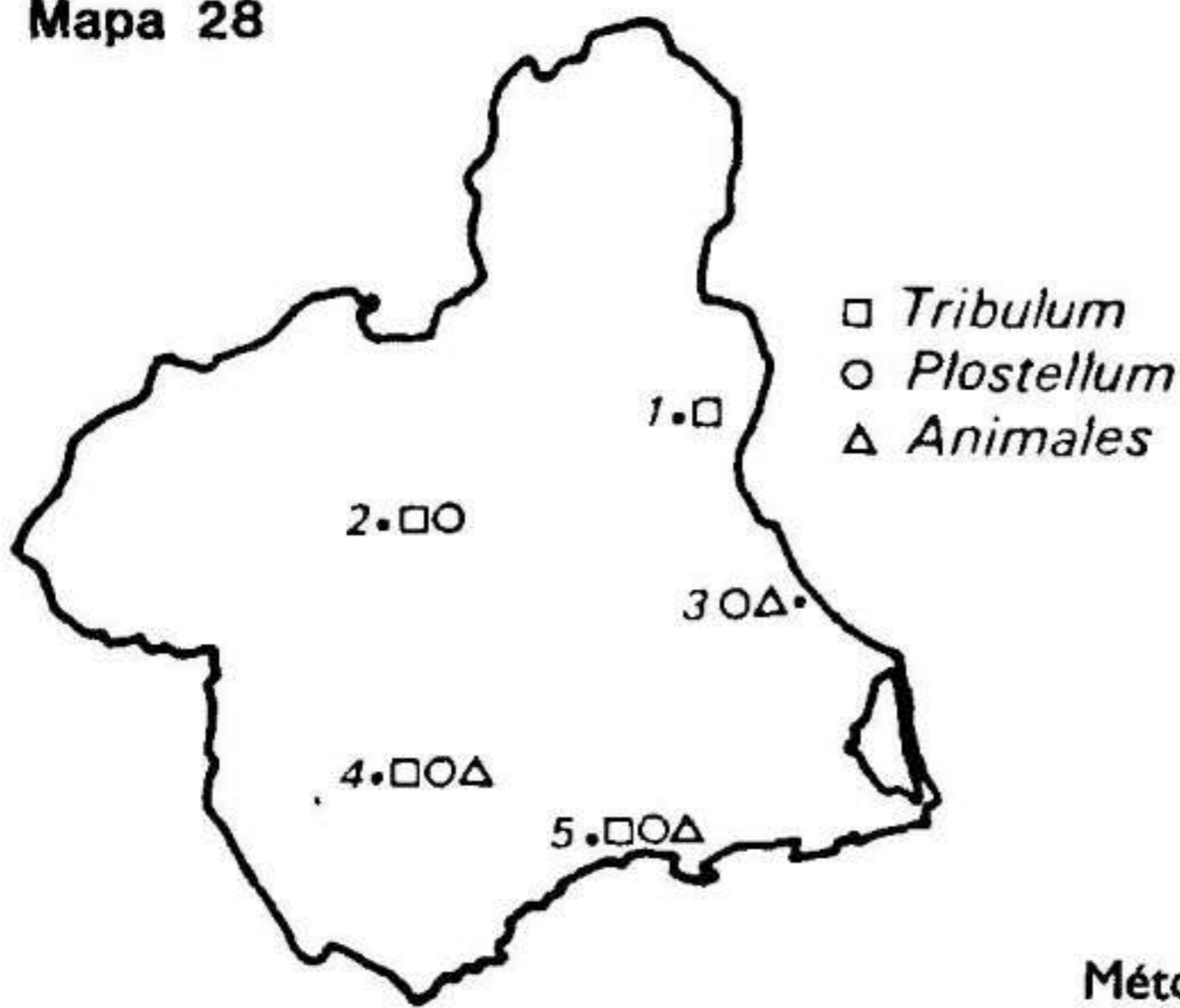
Métodos de trilla en Andalucía. Trillo tipo *tribulum*. 1 de pedernales. 2 de pedernales y cuchillas. 3 estrecho, con cuchillas o serretas. 4 estrecho, con cuchillas y serretas. 5 estrecho, con cuchillas y serretas, más ruedas dentadas. (Según Alvar y Llorente 1961, mapa 61.)

Mapa 27



Métodos de trilla en Andalucía. Trillo tipo *plostellum*. 1 de ruedas dentadas o rulos de hierro o discos. 2 con cubierta de madera. 3 de cilindros con dientes metálicos postizos. (Según Alvar y Llorente 1961, mapa 61.)

Mapa 28



Métodos de trilla en Murcia. 1 Fortuna, 2 Bullas, 3 Sucina, 4 Zarzalico y 5 Mazarrón.

Mapa 29



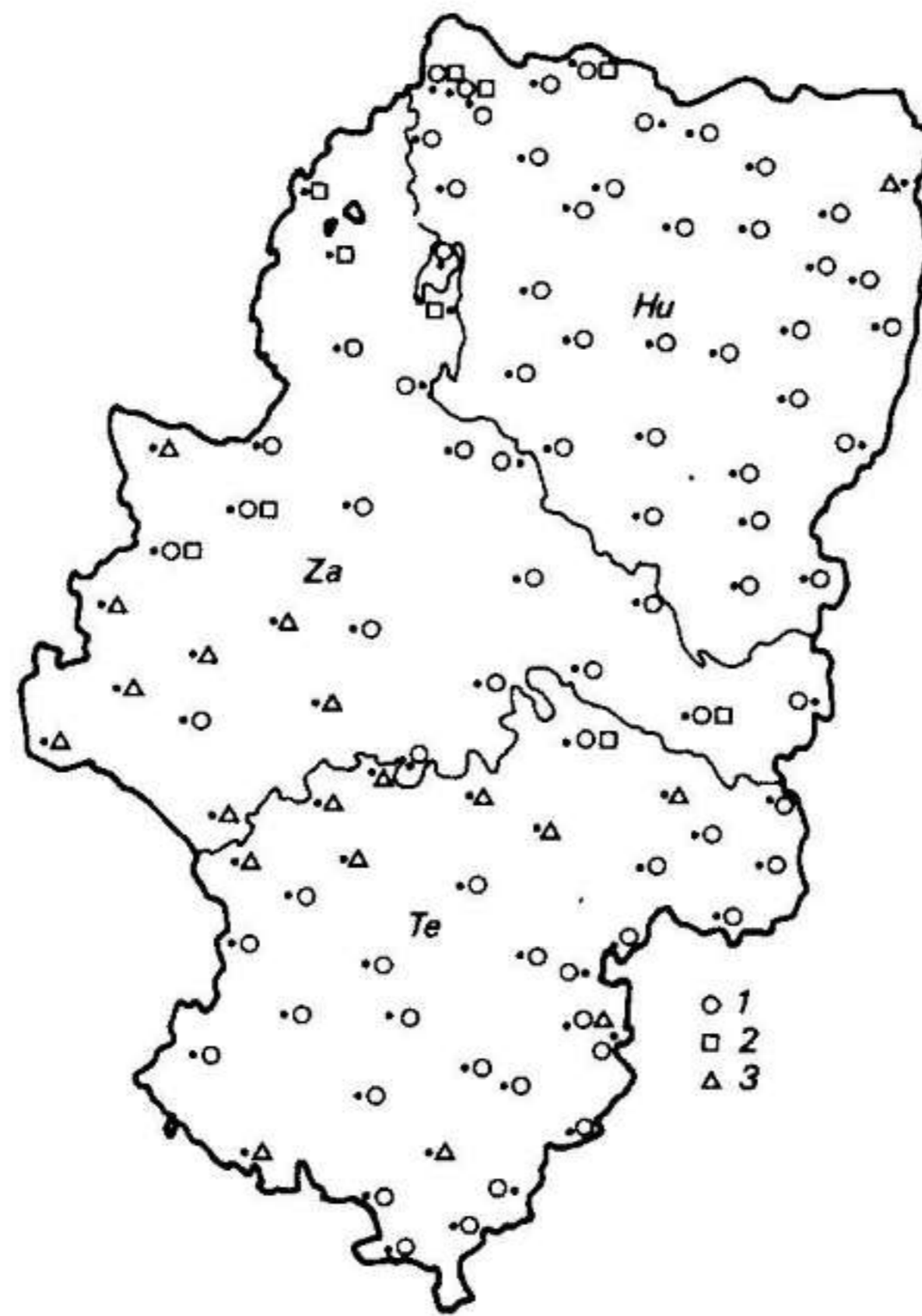
Métodos de trilla en el País Valenciano. Alicante: 1 Villafranca del Cid, 2 San Mateo y 3 Viver. Castellón de la Plana: 1 Cuatretondeta, 2 Liber, 3 Salinas y 4 Jacarilla. Valencia: 1 Cheste, 2 Cofrentes, 3 Ayora, 4 Canals y 5 Fuente la Higuera.

Mapa 30



Métodos de trilla en Cataluña. Barcelona: 1 Santa María de Corcó, 2 Oristá, 3 Tarradell, 4 Sant Pere Vilamajor y 5 Sant Martí Sarroca. Gerona: 1 Campellas, 2 Camprodón, 3 Olot, 4 Santa Pau, 5 Amer y 6 Quart. Lérida: 1 Gerri de la Sal, 2 Figols de Organyá, 3 Sant Llorenç de Morunys, 4 Artesa de Segre, 5 Tornabous y 6 Mayals. Tarragona: 1 Las Pilas, 2 Vilanova de Prades, 3 La Bisbal y 4 Vilalba dels Arcs.

Mapa 31



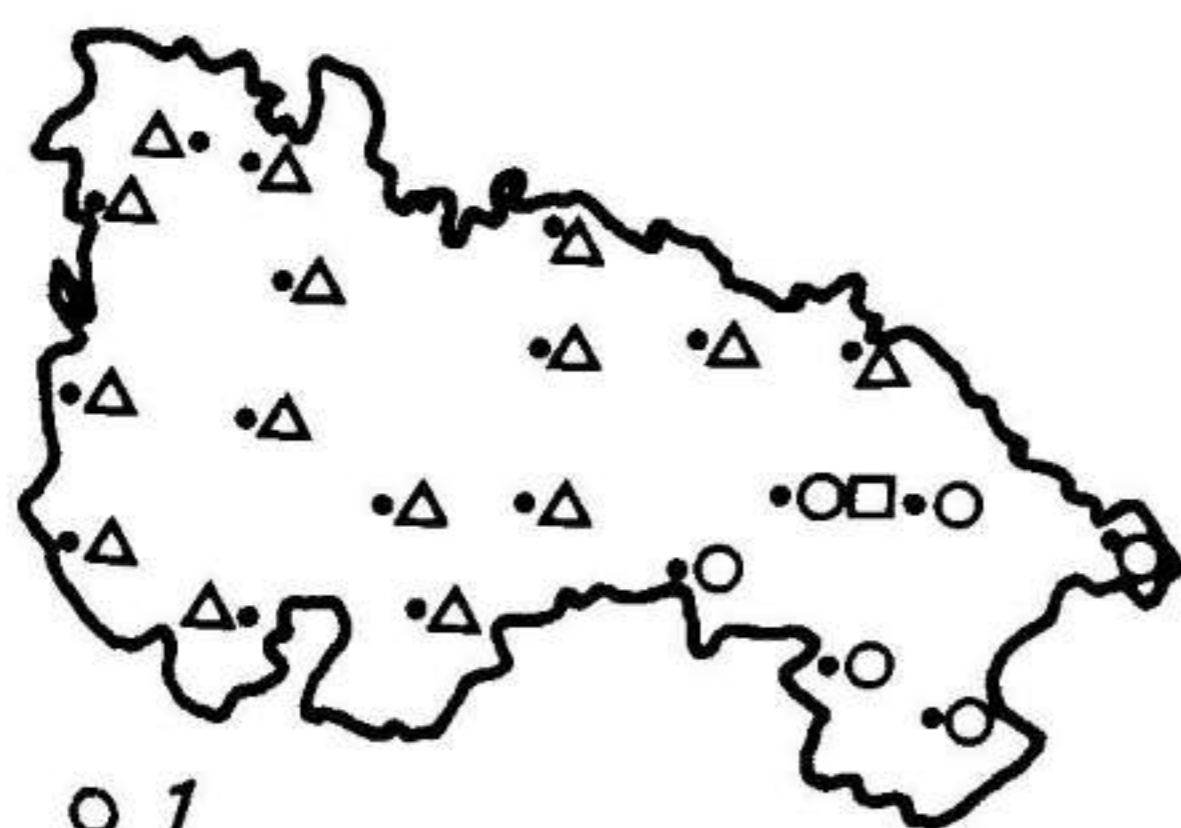
Métodos de trilla en Aragón. Trillo tipo *tribulum*. 1 de pedernales. 2 de sierras. 3 de pedernales, sierras y ruedecillas. (Según Alvar, Llorente y Buesa 1979, mapa 73.)

Mapa 32



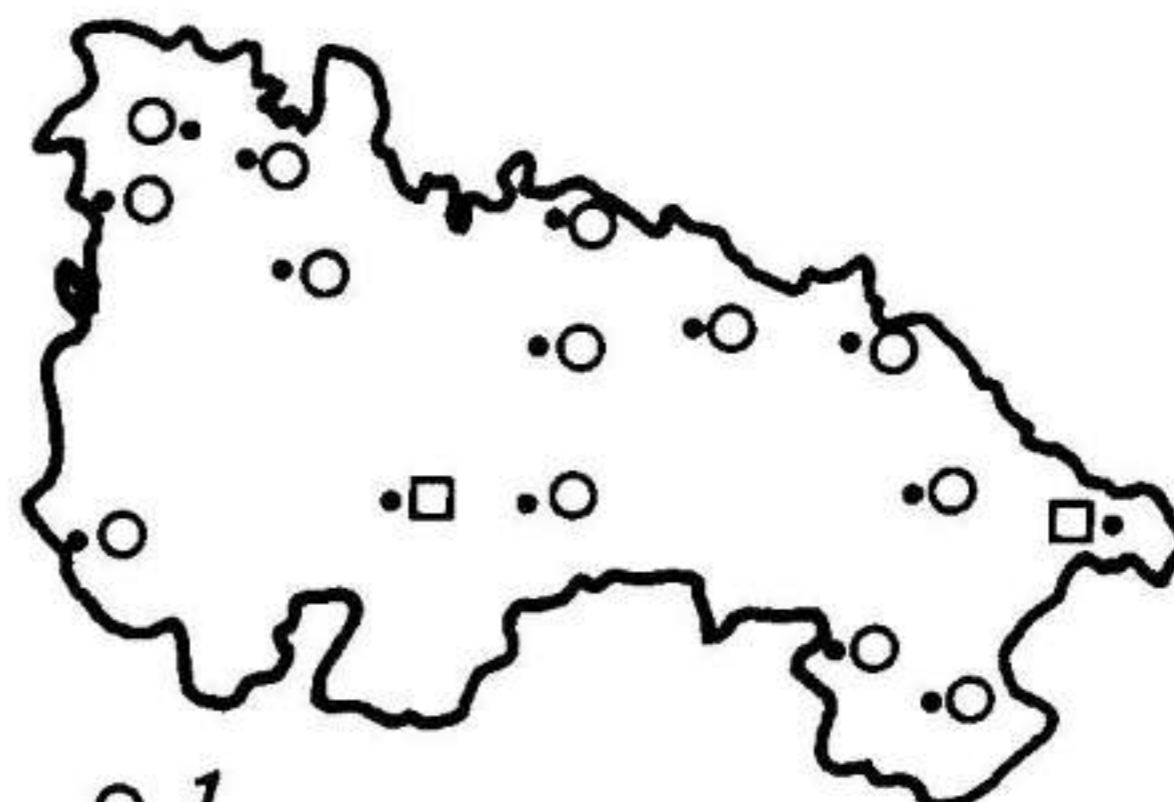
Métodos de trilla en Aragón. Trillo tipo *plostellum*. 1 de discos. 2 de cilindro de hierro. (Según Alvar, Llorente y Buesa 1979, mapa 73.)

Mapa 33



- 1
- 2
- △ 3

Métodos de trilla en La Rioja. Trillo tipo *tribulum*.
1 de pedernales. 2 de sierras. 3 de pedernales,
sierras y ruedecillas. (Según Alvar, Llorente y Buesa
1979, mapa 73.)



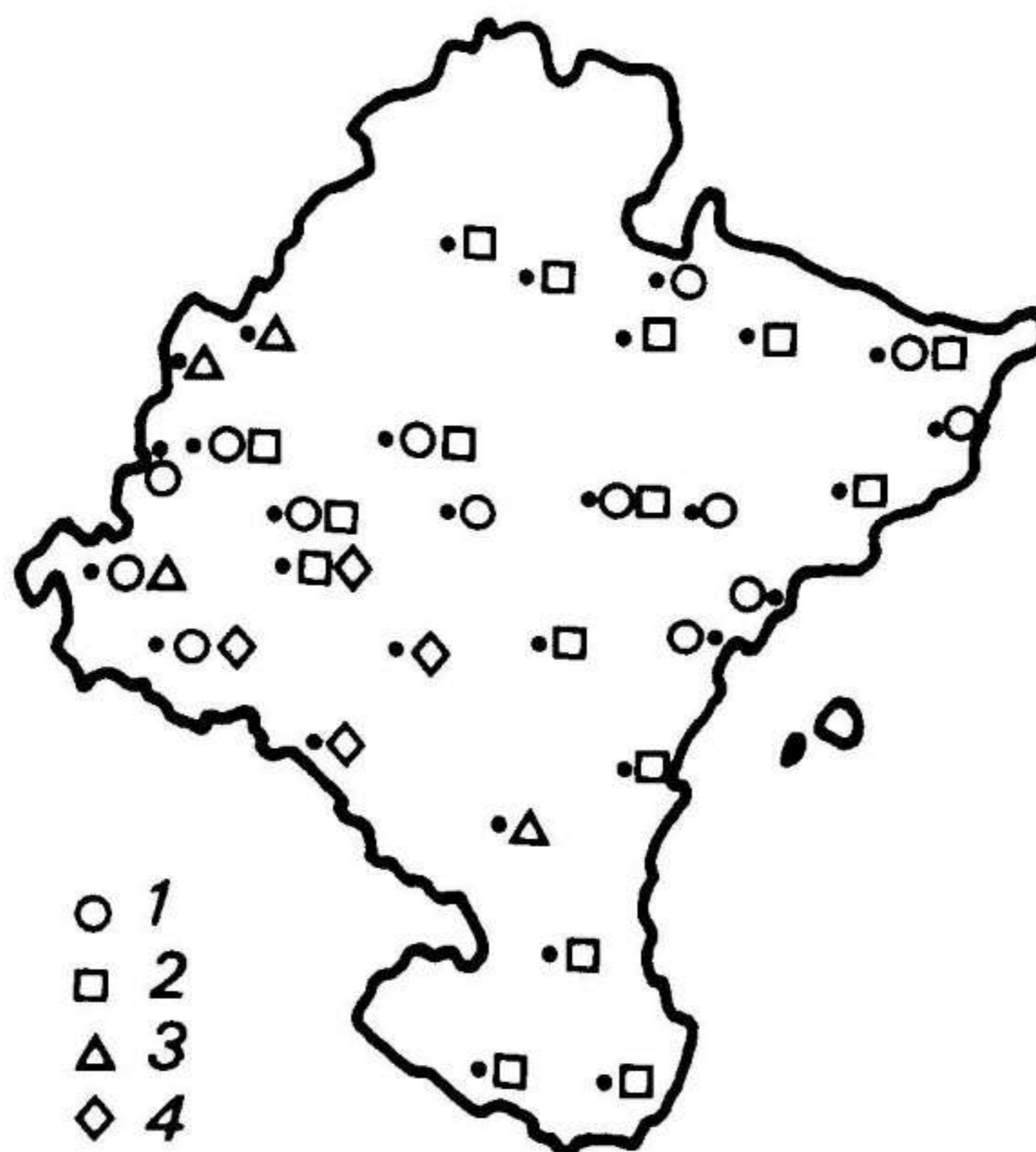
- 1
- 2

Mapa 34

Métodos de trilla en La Rioja. Trillo tipo *plostellum*.
1 de discos de hierro. 2 de cilindro de hierro. (Se-
gún Alvar, Llorente y Buesa 1979, mapa 73.)

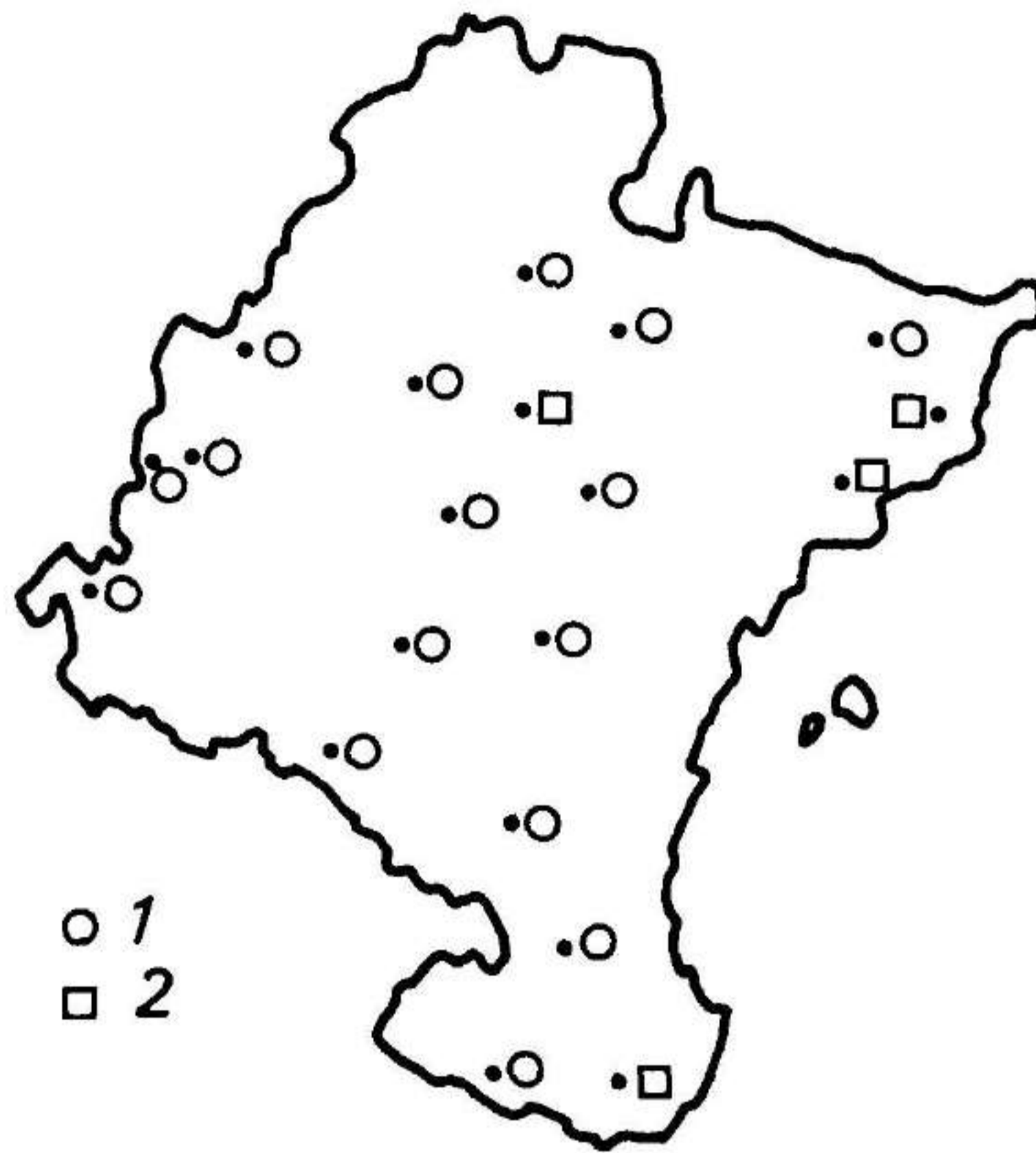
Mapa 35

Métodos de trilla en Navarra. Trillo tipo *tribulum*.
1 de pedernales. 2 de sierras. 3 de pedernales,
sierras y ruedecillas. 4 de cuchillas. (Según Alvar,
Llorente y Buesa 1979, mapa 73.)



- 1
- 2
- △ 3
- ◇ 4

Mapa 36



Métodos de trilla en Navarra. Trillo tipo *plostellum*. 1 de discos de hierro. 2 de cilindro de hierro. (Según Alvar, Llorente y Buesa 1979, mapa 73.)

Mapa 37



Métodos de trilla en el País Vasco. 1 empleo del trillo. 2 coexistencia de trillo y animales. (Según Caro Baroja.)

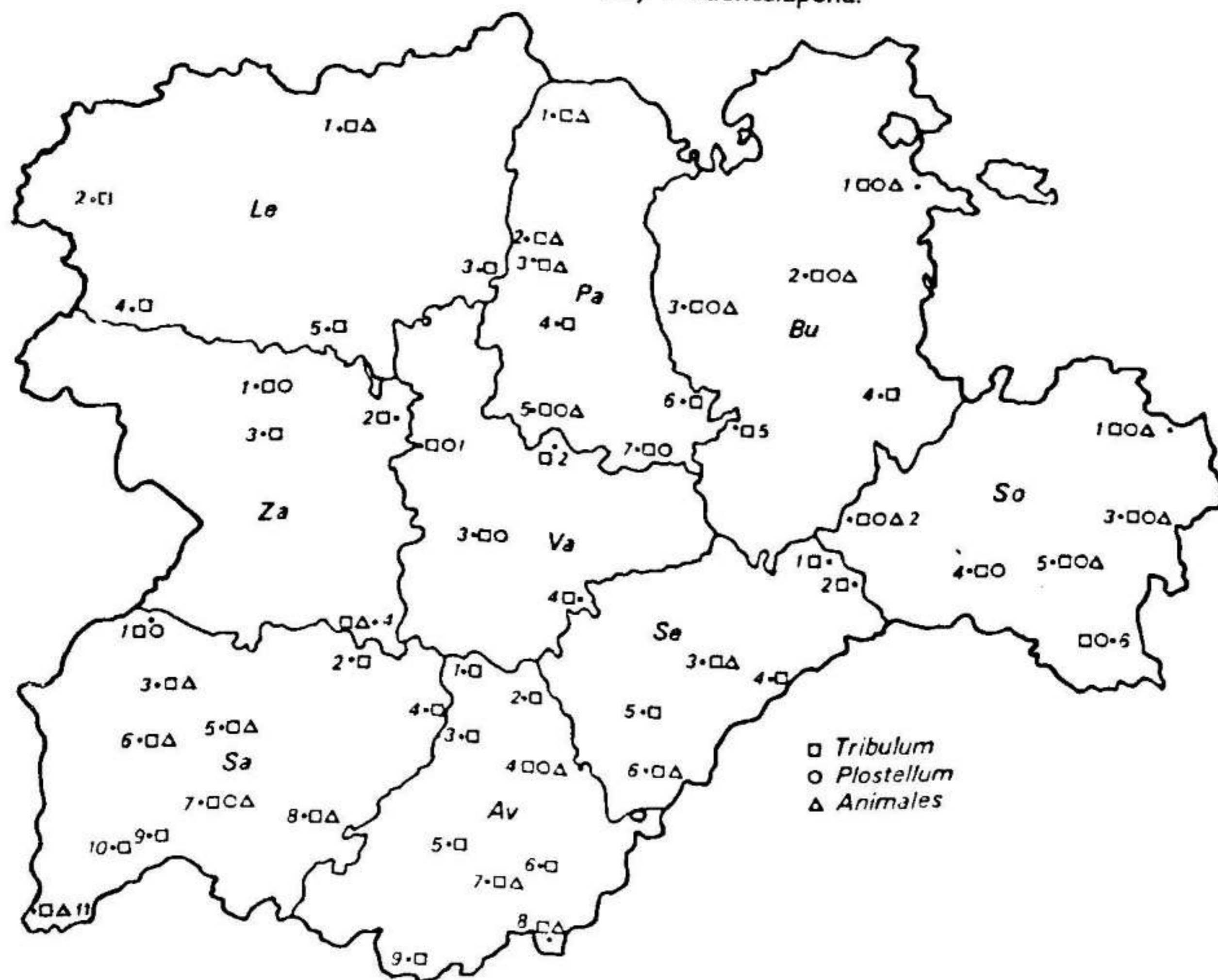
Mapa 38

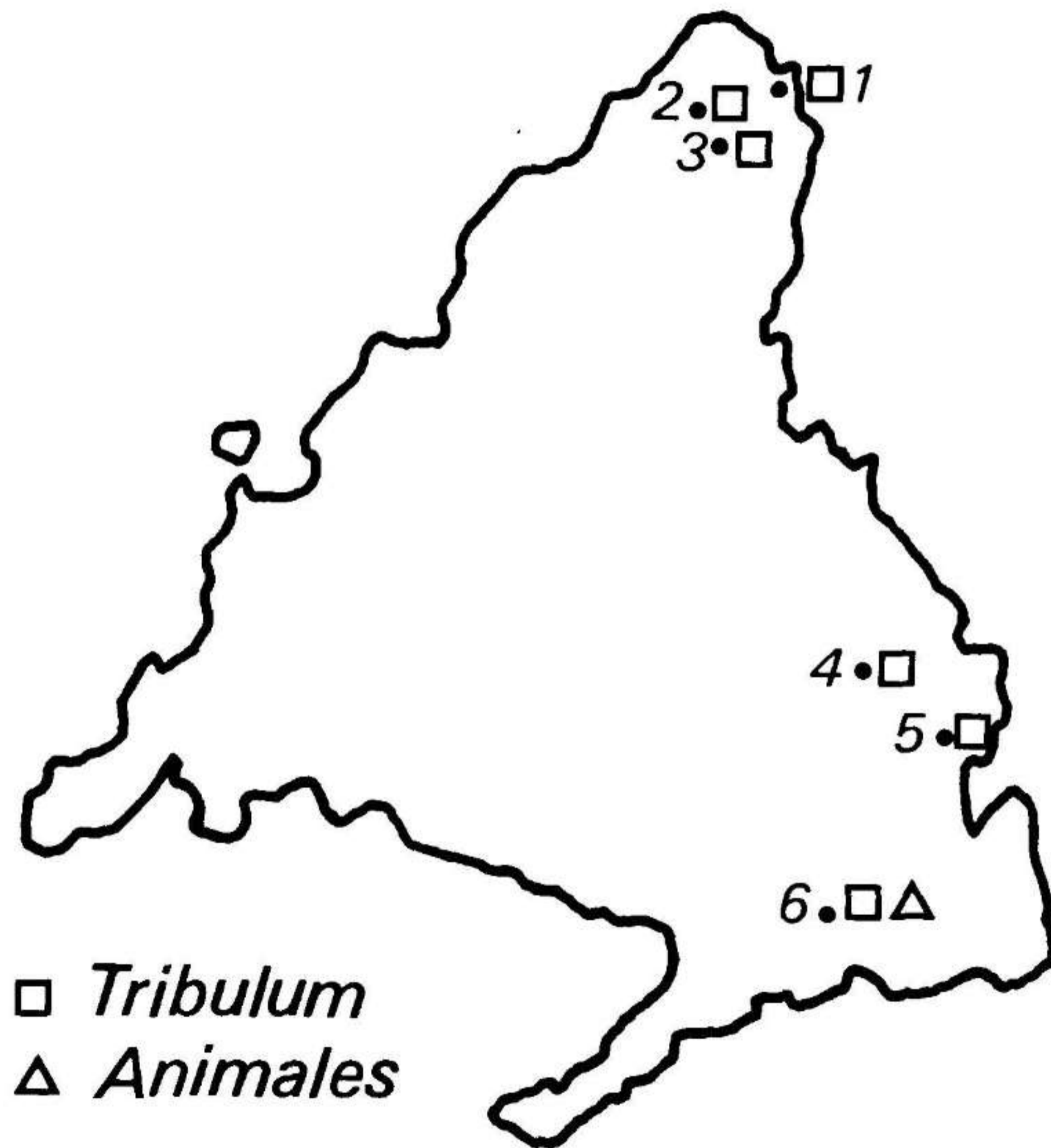


Métodos de trilla en Cantabria. 1 Fresnedo y 2 Reinoso.

Mapa 39

Métodos de trillo en Castilla y León. *Avila*: 1 Madrigal de las Altas Torres, 2 Nava de Arévalo, 3 Narros del Castillo, 4 Maello, 5 Mengamuñoz, 6 San Juan de la Nava, 7 Navalosa, 8 Higuera de las Dueñas y 9 Candeleda. *Burgos*: 1 Cascajares de Bureba, 2 Robredo-Temiño, 3 Castrogeriz, 4 Salas de los Infantes y 5 Villafruela. *León*: 1 La Pola de Gordón, 2 Cacabelos, 3 Sahagún, 4 Morla y 5 La Antigua. *Palencia*: 1 Triollo, 2 Santervás de la Vega, 3 Villarrabe, 4 Cardeñosa de Volpejera, 5 Ampudia, 6 Tabanera de Cerrato y 7 Vertavillo. *Salamanca*: 1 Trabanca, 2 Arcediano, 3 Peralejos de Arriba, 4 Aldeaseca de la Frontera, 5 Tabera de Abajo, 6 Villares de Yeltes, 7 Tamames, 8 Berrocal de Salvatierra, 9 Serradilla del Arroyo, 10 La Encina y 11 Navasfrías. *Segovia*: 1 Maderuelo, 2 Ayllón, 3 Turégano, 4 Arcones, 5 Anaya y 6 Vegas de Matute. *Soria*: 1 Agreda, 2 Langa de Duero, 3 Gómara, 4 Berlanga de Duero, 5 Almazán y 6 Arcos de Jalón. *Valladolid*: 1 Pozuelo de la Orden, 2 Trigueros, 3 Tordesillas y 4 Iscar. *Zamora*: 1 Camarzana, 2 Villamayor de Campos, 3 Tábara y 4 Fuentelapeña.

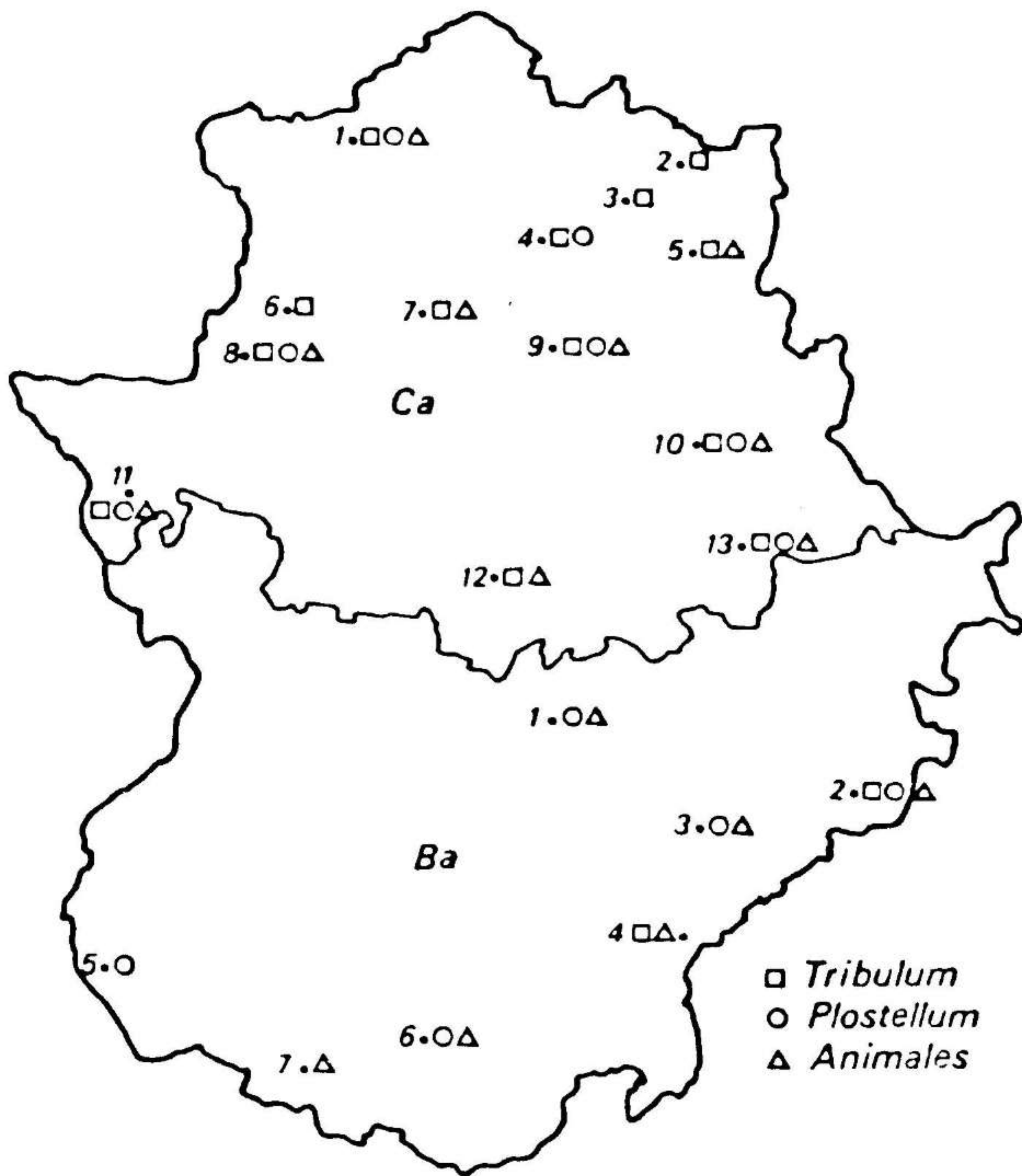




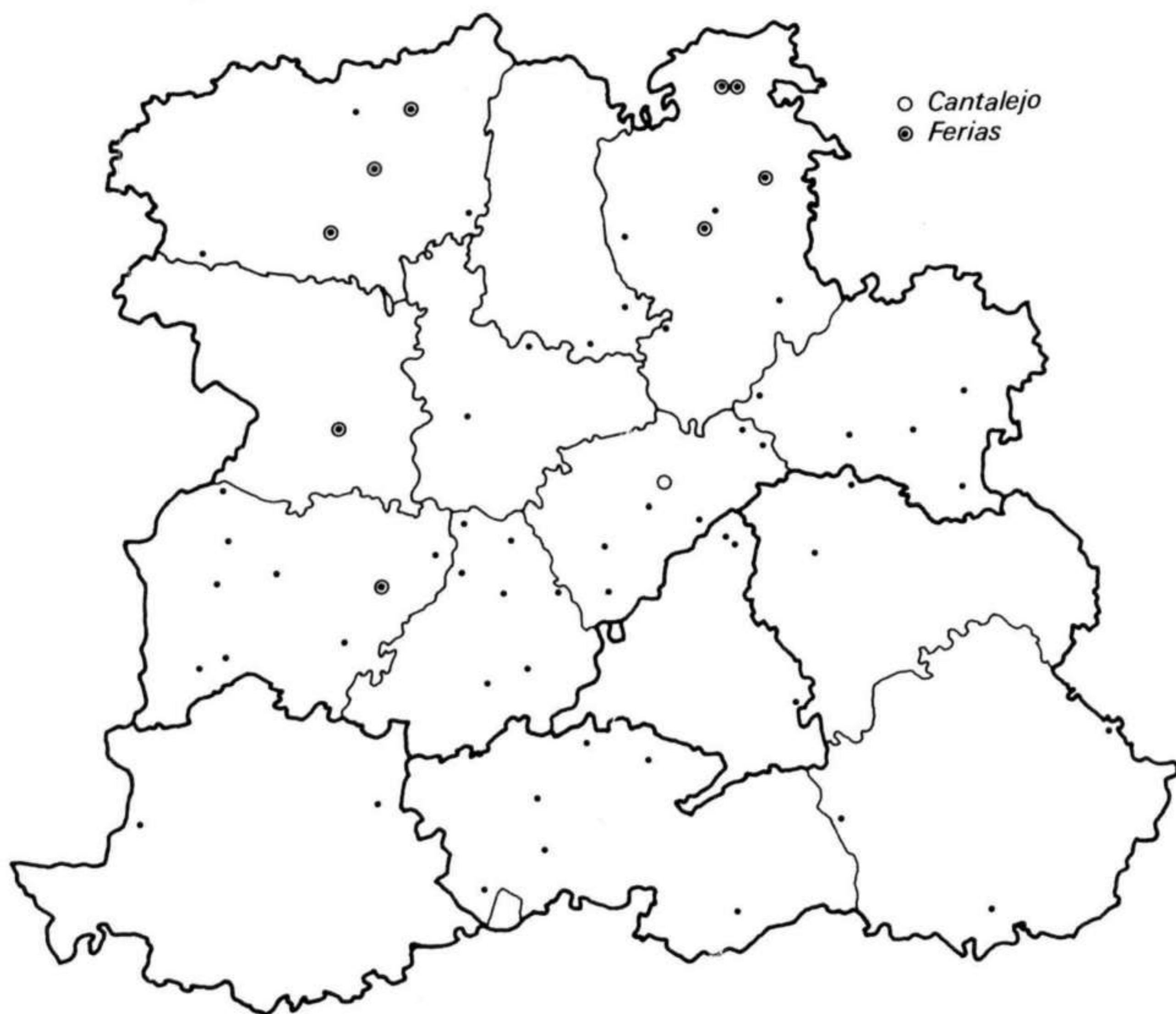
Métodos de trilla en Madrid. 1 La Hiruela, 2 Piñuecar, 3 Prádena del Rincón, 4 Valverde de Alcalá, 5 Olmeda de las Fuentes y 6 Colmenar de Oreja.



Métodos de trilla en Castilla-La Mancha. Albacete: 1 Casas de Ves, 2 Munera, 3 Fuente Alamo, 4 Riopar y 5 Elche de la Sierra. Ciudad Real: 1 Malagón, 2 Argamasilla de Alba, 3 Villamayor de Calatrava, 4 Villamanrique y 5 Fuencaliente. Cuenca: 1 Tragacete, 2 Salvacañete, 3 Cañete, 4 Horcajo de Santiago, 5 Paracuellos de la Vega, 6 San Clemente y 7 Sisante. Guadalajara: 1 Bochones, 2 Cogolludo, 3 Molina de Aragón y 4 El Casar de Talamanca. Toledo: 1 Navamorcuende, 2 Escalona, 3 Chozas de Canales, 4 Malpica, 5 Corral de Almaguer, 6 Los Navalmorales, 7 Sevilleja de la Jara, 8 Consuegra y 9 El Toboso.



Métodos de trilla en Extremadura. *Badajoz*: 1 Medellín, 2 Peñalsordo, 3 Castuera, 4 Peraleda de Zarzalejo, 5 Villanueva del Fresno, 6 Fuente de Cantos y 7 Fregenal de la Sierra. *Cáceres*: 1 Villabuenas de Gata, 2 Guijo de Santa Bárbara, 3 Garganta la Olla, 4 Malpartida de Plasencia, 5 Talayuela, 6 Cevalvín, 7 Cañaveral, 8 Alcántara, 9 Torrejón el Rubio, 10 Cabañas del Castillo, 11 Valencia de Alcántara, 12 Montánchez y 13 Logrosán.



Lugares a los que llegaban trillos de Cantalejo, según nuestra encuesta, y Ferias a las que acudían a venderlos.



Fot. 20.—Frontal de Arteta (Navarra). Foto Arxiu Mas.



Fot. 21.—Claustro de la catedral de Pamplona. Foto Institución Príncipe de Viana.



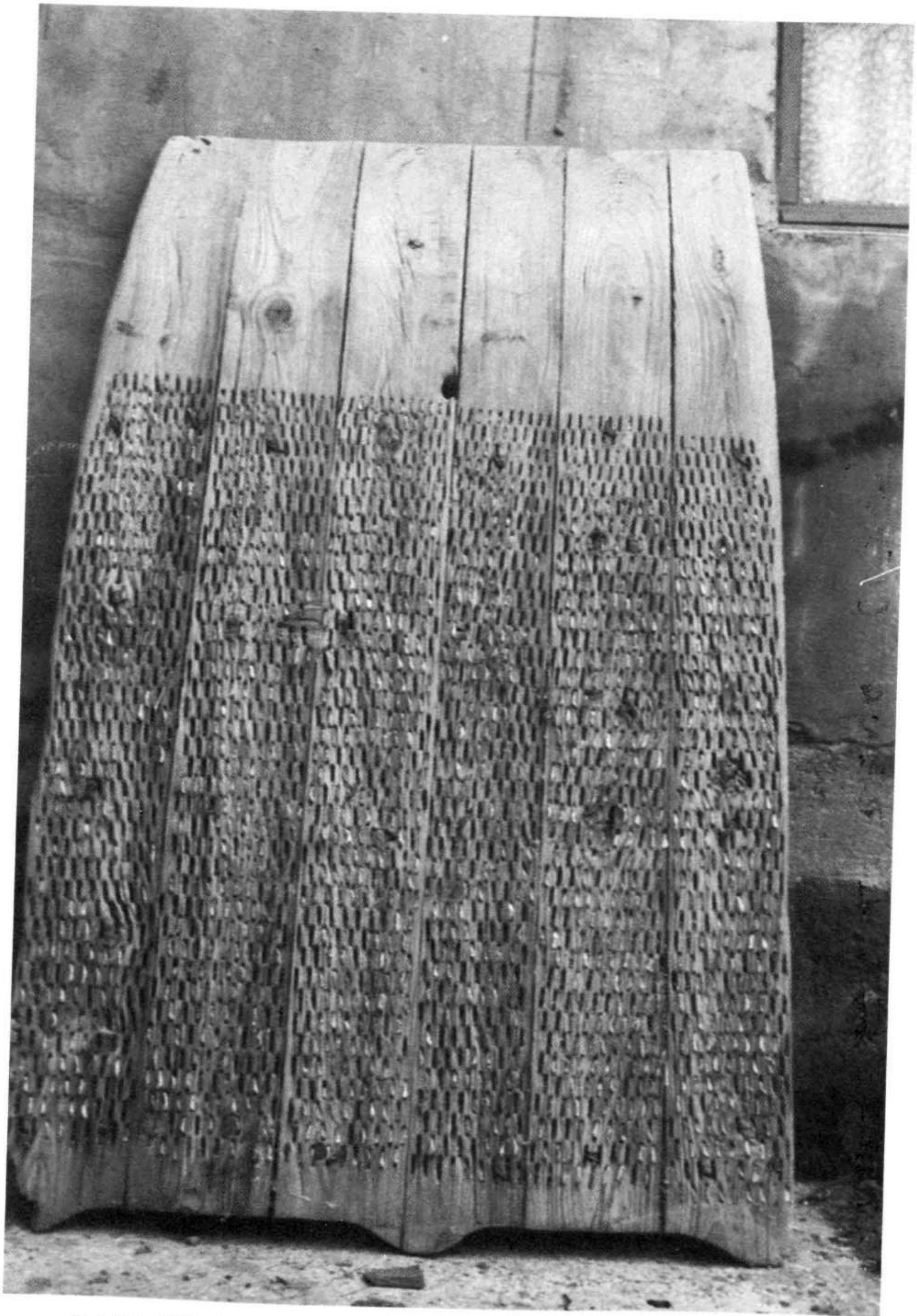
Fot. 22.—Portada de la iglesia de San Claudio de Olivares (Zamora). Foto J. L. Mingote.



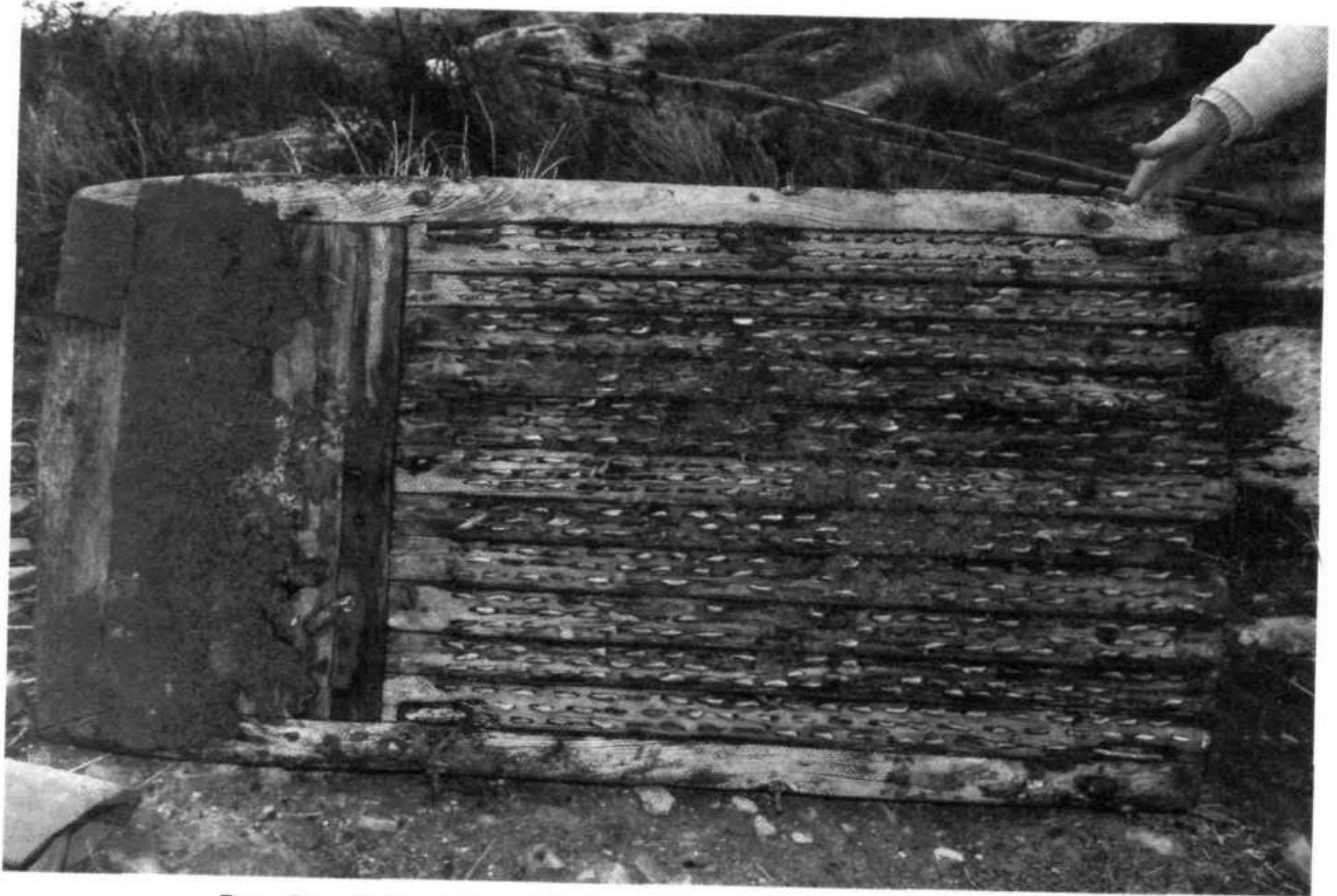
Fot. 23.—Portada de la iglesia de Beleña de Sorbe (Guadalajara). Foto J. L. Mingote.



Fot. 24.—Códice Madrazo-Daza. Foto Carmen Bernis.



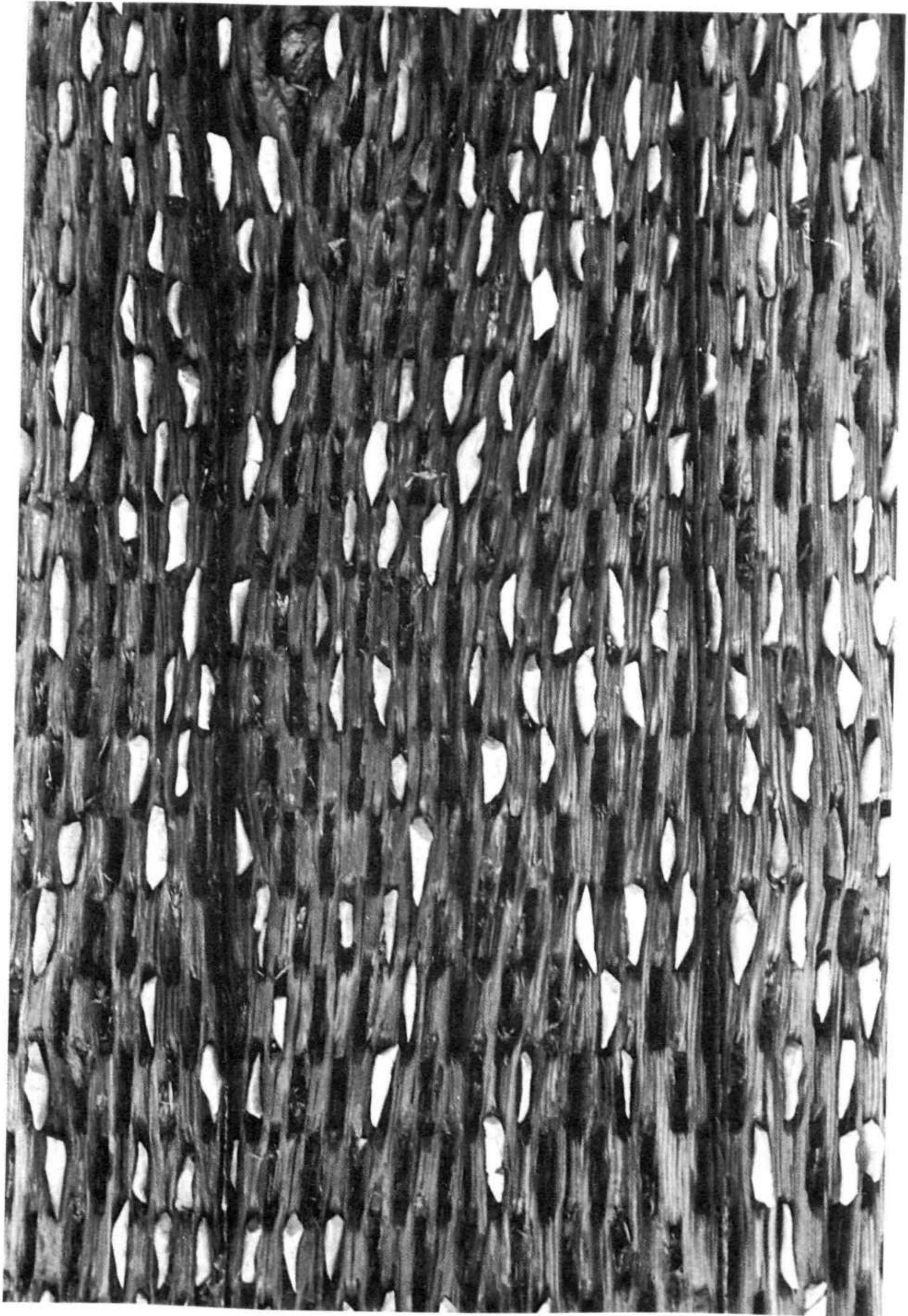
Fot. 25.—Trillo de Velilla de la Reina (León). Foto Francisco Javier López Fernández.



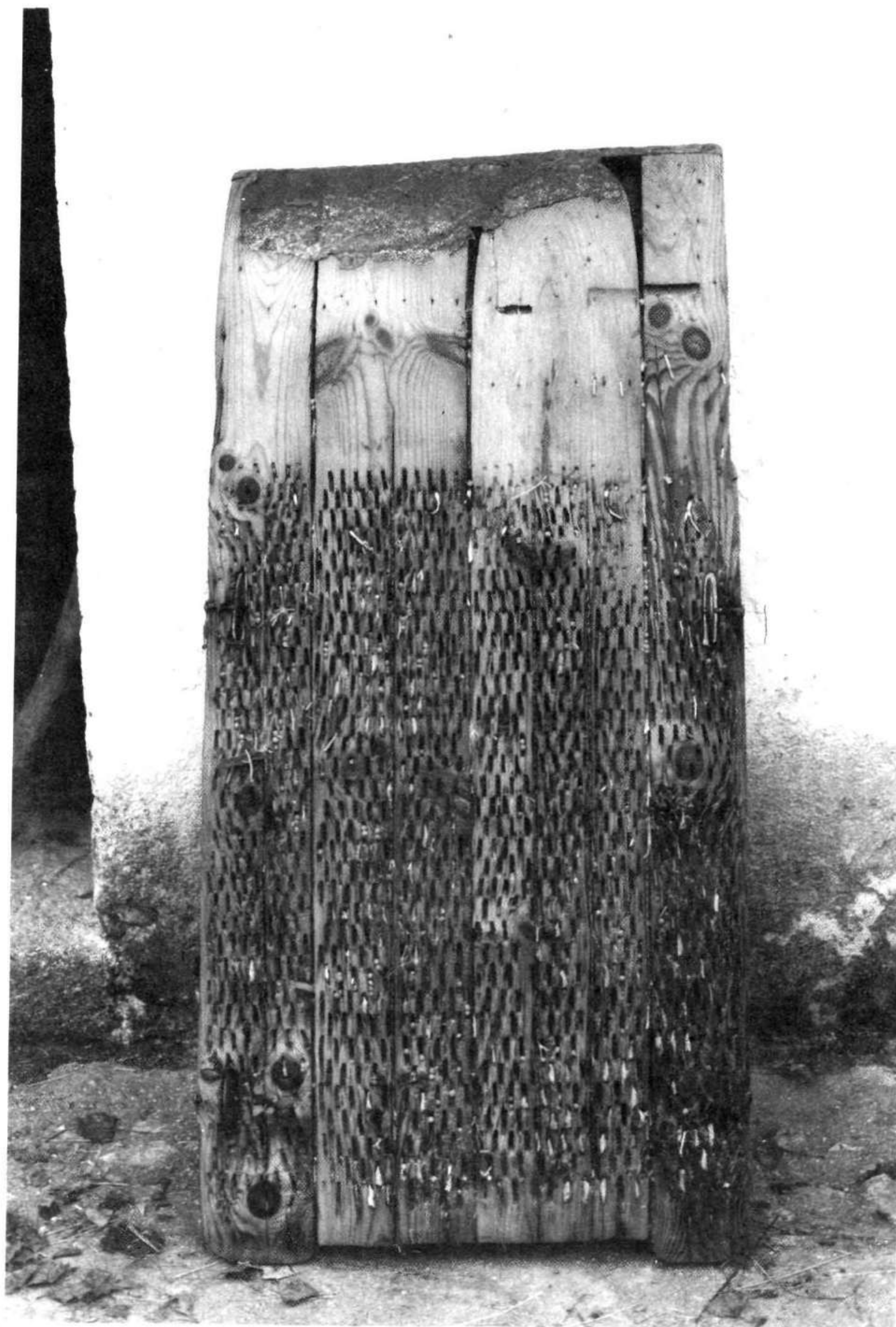
Fot. 26.—Trillo de Tordelrábano (Guadalajara). Foto J. L. Mingote.



Fot. 27.— Mismo trillo de la foto anterior. Foto J. L. Mingote.



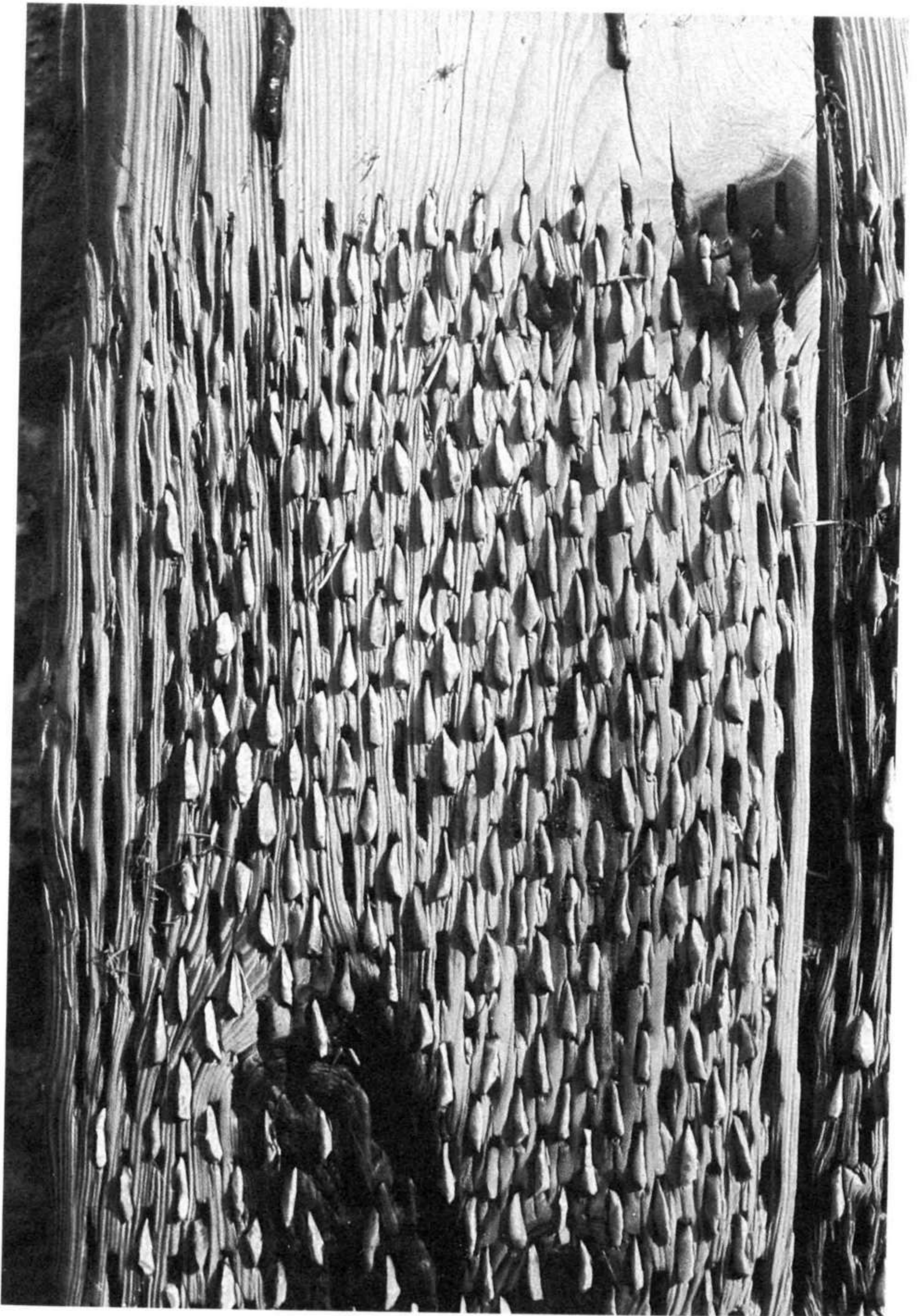
Fot. 28.—Detalle de los elementos cortantes de un trillo de Bochones (Guadalajara), en desuso.
Foto J. L. Mingote.



Fot. 29.—Trillo de Navamorcuende (Toledo). Foto J. L. Mingote.



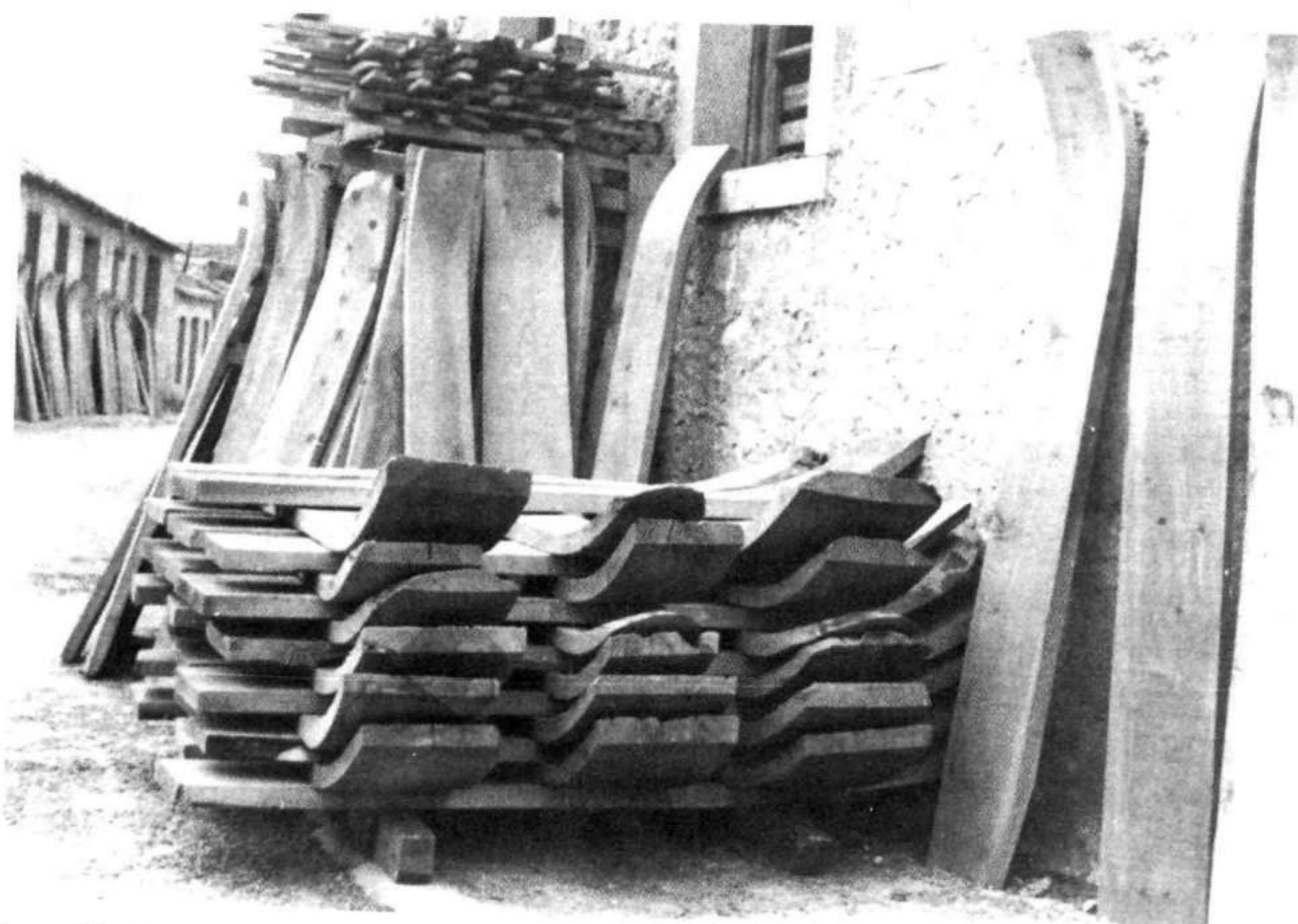
Fot. 30.—Trillo fabricado en Salinas del Manzano (Cuenca). Foto J. L. Mingote.



Fot. 31.—Detalle del trillo de la foto anterior. Foto J. L. Mingote.



Fot. 32.—Aserradero para la fabricación de trillos en Cantalejo (Segovia). Foto Servicio de Extensión Agraria (autor Juan Cruzado Ranz). S. f.



Fot. 33.—Secado y apilado de tablones de trillo en Cantalejo (Segovia). Foto Servicio de Extensión Agraria (Autor Juan Cruzado Ranz). S. f.



Fot. 34.—Escopleando. Cantalejo (Segovia). Foto Servicio de Extensión Agraria (Autor Juan Cruzado Ranz). S. f.



Fot. 35.—Empedrando. Cantalejo (Segovia). Foto Servicio de Extensión Agraria (Autor Juan Cruzado Ranz). S. f.

PAISAJE RURAL

Matilde Fernández Montes

1. ELEMENTOS DEL PAISAJE RURAL

Entendemos por paisaje rural al resultante de las transformaciones y adaptaciones que el hombre realiza en la naturaleza, para obtener todos los productos necesarios en el desarrollo de la vida social. Es decir, se trata de un paisaje cultural y que, por tanto, debe ser estudiado desde la óptica de la antropología.

Este paisaje tiene dos tipos de condicionantes, los derivados del medio físico y los históricos. No vamos a extendernos en la diversidad de los factores geográficos y paisajes resultantes que ofrece España. Es obvio que no son comparables los Pirineos y las Marismas de Huelva. Cada medio físico diferenciable ofrece unos recursos que la historia particular ha alterado con regímenes legislativos, ejecutivos y judiciales variables a lo largo del tiempo. En cada caso concreto, o cada estudio que se emprenda, habrá que profundizar en el tema y ver los elementos concretos que componen el paisaje rural. Nosotros vamos a centrar nuestra exposición en el paisaje castellano en un sentido muy genérico, aunque en ocasiones aludamos a otras áreas como ejemplos de medios físicos e históricos diferentes.

En cualquier caso conviene tener presente una nota común en toda la ganadería y la agricultura tradicionales. Nos referimos a la tendencia al autoabastecimiento y consecuentemente a la posesión de una amplia gama de animales domésticos y al policultivo, incluso aunque en muchos casos ciertas explotaciones agropecuarias no sean rentables. El campesino procurará obtener de la tierra todo lo necesario para su variada alimentación y la de sus diversos animales y para el desarrollo de actividades vinculadas a materias primas existentes en la naturaleza como el carboneo, el leño, la tejería y muchos otros oficios y artesanías tradicionales. El comercio rural en España ha tenido poco desarrollo y, hasta épocas muy recientes, ha sido frecuente el pago de tributos y servicios en especies (trigo, lino, cera). Aún en la actualidad se mantienen numerosas explotaciones de escasas dimensiones y pobres rendimientos. Su fin principal es el autoabastecimiento integral de la unidad familiar, rechazándose la posibilidad de dedicar la tierra a la actividad más idónea, según los diversos recursos naturales del medio, y, gracias al comercio de este pro-

ducto rentable, adquirir los que encuentran más dificultades para su desarrollo.

De una forma muy simplificada vamos a enumerar los elementos que ofrece la naturaleza y las necesidades que con ellos cubre el hombre. En este sentido, hay que recordar el concepto geográfico del ecosistema, entendido como el equilibrio que se crea entre suelo, clima, relieve, especies vegetales y animales, que comparten un mismo espacio. Cuando alguno de estos factores cambia todos los demás sufren alteraciones y reajustes hasta encontrar un nuevo equilibrio. La cultura humana ha transformado los ecosistemas naturales, a veces destruyéndolos totalmente y recreando otros paisajes sobre ellos, otras reservándolos para la alimentación de la ganadería pero procurando no destruir la flora y fauna autóctona para lo que se recurre a vedas, cercamientos, etcétera. Incluso los supuestos paisajes naturales, en los que el hombre no ha intervenido o lo ha hecho mínimamente, han necesitado para llegar hasta nuestros días de la vigencia durante siglos de leyes proteccionistas en la utilización de su flora y fauna. Sus recursos vegetales, piscícolas y cinegéticos tradicionalmente se destinaron al disfrute en exclusividad de élites y oligarquías que los poseían como propiedad privada junto con la tierra. En la actualidad la vigencia de los valores ecológicos ha acentuado la protección de determinados paisajes naturales, lo que, por otra parte, vuelve a demostrar que su existencia es producto de la aplicación de patrones culturales.

Vamos a considerar a las corrientes fluviales, las llanuras y los montes como los tres elementos constitutivos del medio físico. Trataremos de enumerar muy rápidamente qué es lo que el hombre social aspira obtener de ellos para satisfacer esa tendencia al autoabastecimiento ya citada.

El agua es sin duda el elemento máspreciado y necesario. En primer lugar el hombre la necesita en el lugar donde habita. Es una constante histórica la ubicación de los pueblos junto a ríos o arroyos. Aunque también el núcleo puede alejarse del cauce un poco y abastecerse de manantiales que convertidos en fuentes públicas, abrevaderos o lavaderos ocuparán lugares estratégicos en la distribución urbana (normalmente en la plaza y en varias o alguna de las entradas). También se han aprovechado las fosas naturales que los ríos forman con sus meandros para proteger las poblaciones en épocas de inestabilidad. Las localidades ubicadas según criterios estratégicos-militares muchas veces escogen el único monte o su ladera para aumentar su dominio sobre un paisaje llano, como es frecuente en toda Castilla, siendo, sin duda, el mejor ejemplo el de la ciudad de Toledo.

El agua se emplea también para el desarrollo de los cultivos de regadío de los que el campesino obtendrá frutas, hortalizas, verduras, legumbres y patatas, cubriendo con la cosecha las necesidades humanas y las de algunos animales como el cerdo. El reparto del agua entre unos y otros municipios, cuando comparten un mismo río, ha hecho de las corrientes fluviales una frecuente linde o frontera. También han debido desarrollarse ordenanzas y otras regulaciones como los tribunales de agua, para su distribución equitativa entre

las pequeñas y numerosas huertas vecinales, reservando porciones para otros usos. Porque, además, el agua se emplea también en determinados prados y terrenos de regadío; se necesita para el desarrollo de la molinería y en el río, no muy lejos del pueblo ni de las huertas, si es posible, se ubicará un molino para obtener harinas de consumo humano y animal. Asimismo algunas industrias, como el tejido del lino, han requerido no sólo de los linares en un espacio agrícola de regadío, sino, además, para su empozado, se han excavado pozas en otro espacio del paisaje de la ribera y lo mismo se puede decir de los lavaderos de lanas frecuentes en el Sistema Central, los batanes, o las ferrerías del País Vasco.

Por último, de las corrientes fluviales se obtienen peces y cangrejos de río que, en localidades del interior castellano, constituyeron durante siglos el único medio para consumir pescado fresco, aunque fuera esporádicamente. Su posesión y explotación por monasterios y nobleza en épocas de Cuaresma está documentada históricamente y sus posibles beneficiarios, épocas y métodos de captura, han requerido del desarrollo de toda una normativa específica.

Las llanuras, como segundo elemento a considerar en la naturaleza, ocupan las zonas más bajas del relieve. Normalmente están colmatadas de depósitos fluviales y procedentes de la erosión, lo que propicia la formación de suelos de cierta profundidad y fertilidad. En éstos, según el clima, serán posibles unos u otros cultivos, pudiendo ser más o menos extensas las franjas de huertos que rodean al río según el caudal de éste. El resto del territorio debe dedicarse a los cultivos de secano, antes tradicionalmente trigo, centeno y cebada en rotación, aunque hoy se tiende a la expansión del cultivo del girasol. Pero su utilización agrícola debe compaginarse con las necesidades de la ganadería especialmente de la boyada, el atajo y la cabrada vecinales, es decir formados con la aportación de uno o dos animales de esta especie por cada vecino. A los animales de labor se les reserva la dehesa boyal, mientras que las ovejas y cabras tendrán que contentarse con el aprovechamiento al diente de las rastrojeras y eriales, aportando con el estercolado en redileo el necesario abono para las próximas cosechas. Para compaginar ambos sistemas se han establecido cultivos en hojas, cultivo-barbecho-erial, dividiendo el terreno en tercios o en dos partes: panes y entrepanes que, unidos a la rotación de cereales, trigo-centeno-cebada, han provocado la fragmentación y cuadrícula característica de las grandes llanuras castellanas. Igualmente en terrenos de secano, si el clima lo permite, se plantarán cepas de viñas que pueden alternarse con olivos en zonas meridionales. En localidades donde las lluvias posibiliten la formación de prados naturales se explotará la ganadería vacuna. También para los bovinos se cultivarán terrenos con avena y alfalfa o centeno, que se siega en verde, recibiendo el agua del regadío o de arroyos independientes. Por último, nos encontramos cómo terrenos sin relieve se dejan sin cultivar situándose en ellos las eras y otros espacios como los ejidos, los propios cementerios o las canteras, adoberas, tejeras, minas y salinas.

De los relieves de monte, los principales recursos son los forestales, obteniéndose leña para el hogar y los cercados y madera gruesa para la carpintería y arquitectura popular. Con el ramoneo de los árboles de hoja perenne se procurará alimento en invierno para ovejas, vacas y cabras. Además la cabrada y el atajo vecinales aprovecharán al diente las hierbas y arbustos del suelo, reservándose para la porcada o la piara la bellota de los montes de encina.

A todo esto hay que sumar la caza mayor y menor de la fauna autóctona. La caza menor realizada por campesinos puede considerarse como una práctica semideportiva de la que se obtienen recursos alimenticios. En caso de caza mayor de lobos, jabalíes y zorros se trata de una práctica defensiva para proteger cultivos y animales domésticos. También la monarquía y la nobleza han encontrado en la caza su pasatiempo favorito y para su conservación ha debido ser vedada y regulada. Además, del monte se extraen por recolección productos menores como setas, cardillos y hierbas aromáticas. En caso de escasez de tierras llanas se puede talar el monte y realizar cultivos en las laderas de menor pendiente. Es el llamado sistema de rozas que potencia la erosión del terreno por la falta de cubierta vegetal y en pocos años lo agota, debiendo abandonarse para la regeneración de las especies vegetales y del suelo fértil.

También se extraerá la resina de los pinos, la corteza de las encinas para los curtidos o el corcho de los alcornoques. Además, con el carboneo periódico se ganarán ingresos complementarios. Si existen áreas con desarrollo de jaras se situarán algunas colmenas para autoabastecerse de miel y cera.

Resumiendo, y de forma muy genérica, del agua, las llanuras y los montes, la sociedad obtiene variadísimos recursos agrícolas, ganaderos, forestales y materias primas para artesanías y oficios.

Vamos a estudiar ahora cómo ha evolucionado históricamente la tenencia y usufructo de estos elementos configurando los paisajes característicos actuales.

En primer lugar hay que destacar una constante histórica, aún hoy plenamente vigente. Todos los estamentos sociales: clero, nobleza, agricultores, ganaderos, comerciantes y clases urbanas adineradas desean acceder a la propiedad de la tierra. La posesión de tierras distingue socialmente, elevando la categoría y la consideración social del propietario. Es, y sobre todo ha sido, un elemento de poder político y como tal fue empleado por monarquía, nobleza e Iglesia. El campesino desea la tierra para asegurar su autoabastecimiento y el de su familia, pero la tierra es apetecida en sí misma, de forma independiente a su productividad. Es un valor que no se deprecia y en caso de propietarios absentistas en cualquier momento puede venderse a un precio actualizado. En época de carestía, crisis financieras o guerras se acrecienta el deseo de adquirir tierras como modo de asegurarse de forma individual o salir fortalecido del proceso, comerciando con la penuria generalizada. En la actualidad el ritmo asfixiante de las ciudades ha acentuado el deseo de las clases urbanas de poseer una segunda residencia en el medio rural preferentemente rodeada

de un terreno propio. Este deseo universal de acceder a la tierra ha procurado con el devenir de los siglos procesos de fragmentación y concentración, creándose propiedades medias, minifundios y latifundios y cada uno de los elementos del paisaje rural.

2. LA CASTILLA DE LAS MERINDADES

El origen de la propiedad rural actual debe remontarse al menos a la cristianización del territorio durante la llamada Reconquista. Este patriótico término está hoy en suspenso, ya que en la actualidad se valoran como principales los intereses políticos y económicos que impulsaron a los reinos cristianos a la invasión, población y explotación progresiva de los terrenos más meridionales, frente a la justificación ideológica de «cristianizar y expulsar a los infieles», que no empezó a esgrimirse como tal al menos hasta los siglos XII-XIII.

La toma de la Península se prolongó desde el siglo VIII al XV. En este largo período se aplicaron, al menos, dos sistemas administrativos diferentes para la distribución de la tierra en Castilla, que han configurado dos prototipos de paisajes diferenciados.

En primer lugar encontramos la Castilla de las Merindades, que ocupa la franja atlántica y la cuenca septentrional del Duero. Allí el terreno ha quedado muy fragmentado y se repartió y pobló entre los siglos IX y X. El segundo tipo está constituido por la Castilla de las Comunidades de Villa y Tierra (que también incluye Extremadura). Aquí las propiedades son de mucha mayor entidad territorial, fruto de la conquista y repartición de la cuenca meridional del Duero y de la del Tajo en los siglos XI, XII y XIII.

Volviendo a la Castilla de las Merindades de la España Atlántica, para comprender la repartición de la tierra debemos recordar que, según el Derecho político medieval, todas las tierras conquistadas pertenecen al rey sin distinción entre propiedad estatal y propiedad privada, pudiendo organizarlas política y administrativamente o donarlas según sus intereses y criterios. Así con su sometimiento se crearon ciudades y villas realengas. Progresivamente la monarquía fue cediendo terrenos a nobles y eclesiásticos, creándose dominios señoriales y abadengos donados al clero. En los primeros momentos estas cesiones tuvieron poca importancia frente a las ciudades de realengo, ya que no eran lotes de grandes dimensiones, sino que cuando se acumulaban varias posesiones en un mismo linaje, éstas eran de carácter disperso. El campesino que vive en ellas las utiliza como propias con pocas cargas y obligaciones hacia el señor (se abonaban las costas de asentamiento y el censo). Así durante los siglos IX y X el rey permanece al frente de todas las tierras. Para su gobierno delegó en condes, que administran las diversas comarcas de pequeño tamaño en que se fragmenta el territorio. A su vez estos condes delegan su capacidad judicial y administrativa en jueces o sayones, que desde un castillo rigen alfores

o suburbios. Por último, las pequeñas aldeas se rigen por un concejo que establece normas para el aprovechamiento de la tierra. Estas aldeas no estaban jerarquizadas entre sí, sino que dependían directamente de los diversos poderes delegados. Los condados castellanos de la España Atlántica donados por la monarquía fueron los de Alava, Castilla, Asturias de Santillana, Monzón y ya del siglo XII Liébana-Saldaña-Carrión. Constituían las Merindades Mayores de Castilla, características hasta el siglo XIII.

En el siglo XIV desaparece la figura del conde, sustituida por un «tenente» encargado de gobernar una de las 19 Merindades Menores en que se subdividen las anteriores y cuya autoridad superior es el Merino Mayor de Castilla. Paralelamente las ciudades y villas de realengo van disminuyendo por las nuevas donaciones, quedando menos de la mitad del territorio en régimen realengo. La nobleza en la España Atlántica, aunque no acumula grandes latifundios, arraiga en la tierra, creándose los característicos linajes de rancio abolengo.

En este área las propiedades se arriendan de forma individual y fragmentada a modo de unidades de explotación completas con casa, huerta, cultivos de secano, pastos y derechos para aprovechar las masas forestales de los comunes. El arrendatario lo recibe a modo de foro o censo enfiteúutico, es decir a perpetuidad, transmitiéndose de padres a hijos a cambio de un tercio, un cuarto o hasta la mitad de lo producido. Estas casas con tierras vinculadas a una familia durante varias generaciones, de pequeñas dimensiones pero indivisibles, tienen sus mejores exponentes en el casar gallego, la casería asturiana y el solar de heredad montañés, aunque este sistema de arrendamiento es muy posterior, generalizándose el proceso ya en los siglos XVI-XVIII. Se dan también algunos casos de subarriendo, como es el forero gallego. Normalmente es un hidalgo que recibe las tierras de un monasterio, pero no para trabajarlas por sí mismo, sino para subarrendarlas a campesinos que pagan al forero y al foratario. En otras zonas del norte peninsular se ha documentado el arrendamiento del ganado.

Aunque en pequeña medida, el campesino también tuvo acceso a la propiedad de la tierra en la España Atlántica. Grandes y medianas extensiones de tierras llanas fueron compradas por los concejos y repartidas entre los «vecinos con derecho a tierras» en forma de lotes, quiñones o pagos. Eran de sorteo anual y algunos trabajos como el barbecho, la siembra y la recolección se realizaban de forma colectiva. Aunque el grano era propiedad del usufructuario del lote, la parva se repartía entre los vecinos y además los atajos vecinales de cabras u ovejas tienen derecho a la rastrojera. Con el paso del tiempo se crearon «quiñones vitalicios», estableciendo turnos entre los vecinos, los «vitas» u «oraños», característicos de las comarcas zamoranas de Sayago y Tierra de Aliste.

La escasez de tierras provocó que el campesino recibiera quiñones de los comunales de monte también repartidos en lotes entre los vecinos. El sistema para ampliar la superficie cultivable fue el de rozas, es decir corte de matorral,

quema y arada. La poca profundidad del suelo y la pendiente agotaban rápidamente estas tierras que después de ocho o diez años debían abandonarse para la regeneración de la vegetación primitiva y del suelo. Se crean así lo que en Galicia se denominan *searas* o *teñazas*, en Asturias *cavadas*, *borondas* y en León las *bouzas*.

3. LA CASTILLA DE LAS COMUNIDADES DE VILLA Y TIERRA

Las pautas que provocaron las formas de tenencia y usufructo de la tierra al norte del Duero no fueron las mismas que en los territorios más meridionales, sobre todo a partir de la conquista del reino de Toledo en 1085. La conquista y población de lo que entonces se denominó la Extremadura Castellana se rigió por otros patrones. La monarquía feudal comienza a hacer los primeros esfuerzos para dejar de estar al arbitrio de las intrigas nobiliarias, pasando a convertirse en una monarquía centralizada. Frente al poder de los nobles arraigados en la tierra, el rey potenciará ahora la creación y autonomía de núcleos urbanos, a los que les otorga el título de villas realengas. Son centros de carácter defensivo por el prolongado período de inestabilidad militar que siguió a la toma del reino de Toledo. Están presididos por un castillo y toda la localidad se rodea de murallas con capacidad para albergar a los habitantes, sus ganados e incluso algún pequeño huerto que ayudara a resistir un asedio. Los moradores de la villa recibían autonomía jurídica, ejecutiva y legislativa sin ningún tipo de intermediarios entre sus representantes y la monarquía. También reciben exenciones tributarias y privilegios para afirmar su autonomía económica, como la concesión de ferias anuales, frecuentemente otorgada desde el siglo XIV. Pero lo más importante que reciben estas villas es un amplísimo territorio del que son centro y eje dirigiendo el nacimiento de nuevos núcleos de población secundarios y la pacificación de todo el territorio que queda constituido como Comunidad de Villa y Tierra. La villa tiene todos los derechos de propiedad sobre la tierra y el resto de las aldeas (la monarquía sólo se reservaba la explotación de minas y salinas y la percepción de tributos y de levas para la guerra). Para asegurar la supervivencia de las nuevas poblaciones se les concedieron pequeñas porciones del territorio del común. Por este sistema al sur del Duero se crearon 42 Comunidades de Villa y Tierra. En las de menor territorialidad las localidades vinculadas a la villa suelen ser aldeas de muy reducidas dimensiones que se distribuyen muy próximas entre sí y a la villa principal, ocupando los terrenos de menos altitud y mayor fertilidad; según nos alejamos los núcleos rurales se enrarecen, siendo necesario para lograr la población de las fronteras que la villa otorgue ciertos privilegios a los pueblos periféricos, eximiéndoles en parte de su dependencia judicial y ejecutiva; se declaran «villas eximidas», aunque siguen sometidas a las ordenanzas para el aprovechamiento de los territorios comunales. El rey trató de

conservar para sí estas Comunidades de Villa y Tierra de la Extremadura Castellana y sólo donó las de menos entidad en forma de señoríos o mayorazgos. Estas donaciones eran indivisibles, manteniéndose su integridad territorial y el tipo de tendencia y usufructo de la tierra, aunque la autoridad directa superior que confirmaba los cargos y aprobaba las ordenanzas era en este caso el señor y no el rey.

Pero la mayoría de los territorios vinculados a una villa eran muy bastos, superando en casos como la Comunidad de Villa y Tierra de Segovia el ámbito provincial actual (a ella pertenecía la sierra oeste madrileña y buena parte del sur de la misma provincia). Así, para facilitar su organización administrativa, se dividen en cuartos o sexmos (teóricamente cuartas y sextas partes del territorio), que funcionarían como comarcas con unos mismos representantes y procuradores.

A los concejos secundarios se les otorga porciones del territorio para el desarrollo de la agricultura, aunque en secano los cultivos debían ser por el sistema de tercios —cultivo-barbecho-erial— para dejar pastos a la ganadería ovina de todo el Común de Villa y Tierra. También los concejos lograron comprar algunos quñones de los terrenos comunales. Los territorios cedidos eran muy pocos en comparación con la totalidad de las masas forestales, que no sólo ocupaban los relieves más accidentados e improductivos sino también otros muchos que hubieran podido cultivarse. Los comunes se rigen por estrictas ordenanzas que protegían las especies vegetales y animales autóctonas. De ellos se podía obtener leña, madera o ramón, siempre que fuera para el consumo propio y no para el comercio, ajustándose a las vedas y normas. De forma preferente se dedicaron al sostenimiento de la ganadería ovina extensiva que tenía derecho a sus pastos.

Como es sabido, el ganado lanar se desplazaba periódicamente en busca de pastos que se alternaban según el clima. Este sistema cuenta en España con antecedentes que se pueden remontar a los siglos VI-VII en época visigoda, quedando señalada la existencia de cañadas ya en el Fuero Juzgo. El fenómeno se incrementa a partir de la Reconquista con la pacificación de los pastos meridionales de Castilla y Extremadura. Los conflictos entre los intereses agrícolas de la población asentada y la necesidad del ganado trashumante de atravesar su territorio dio como resultado la creación de asociaciones de ganaderos de distintos concejos, denominadas MESTAS. En 1273 Alfonso X el Sabio respaldó legalmente estas asociaciones unificándolas y organizándolas a nivel estatal por medio de la creación del Honrado Concejo de la Mesta. Con ello, además de procurarse el favor de las clases políticas más influyentes (nobleza y clero) propietarias de las principales cabañas del reino, queremos resaltar los intereses económicos que evidentemente colaboraron en el apoyo a la ganadería lanar trashumante. Por una parte estaban los derechos de montazgo y pontazgo, que se cobraban por cada res a su paso por determinadas localidades y puentes, que supusieron importantes ingresos para la monarquía.

Además, la exportación de lana castellana de ovejas merinas con destino a Inglaterra, Países Bajos y Francia fue, durante toda la Edad Moderna, la principal fuente de ingresos obtenidos a través del comercio exterior con Europa.

Con la creación de la Mesta, el paisaje castellano se vio atravesado por las cuatro grandes Cañadas Reales (Leonesa, Segoviana, Soriana y la Conquense) con destino a Extremadura, Ciudad Real y Jaén, además, de la compleja red de cañadas, veredas y senderos de menor anchura que comunicaban con las vías principales y a éstas entre sí.

El intento monárquico de apoyar la autonomía de las villas concediéndolas las tierras, pero a la vez logrando que clero y nobleza también pudieran beneficiarse de ellas con los rebaños trashumantes, dio como resultado un precario equilibrio plagado de conflictos y protestas. Las villas nombraban «sobreguardas» en primavera y otoño, épocas en que los grandes rebaños se trasladaban de unos a otros pastos, para custodiar la no invasión de los campos cultivados. La Mesta también nombraba «visitadores», que anualmente recorrían las cañadas, comprobando que no habían sido arañadas por los cultivos, además de otros lugares no cultivables y reservados al ganado trashumante, como los paraderos, descansaderos o comederos y los ejidos.

Pero, según este esquema, nobleza, clero y la incipiente clase artesana de las ciudades quedan fuera del reparto de la tierra; aunque sus ganados pueden aprovechar los pastos del común, no pueden disponer de ellas libremente. Para satisfacer este deseo de tierras ya desde los primeros momentos de la cristianización, órdenes militares y casas nobiliarias pudieron reservarse porciones de los comunales para su libre disposición. Son los denominados «Cotos Redondos», que estaban siempre cercados y eximidos del cumplimiento de las ordenanzas vigentes en el Común de Villa y Tierra. Pero los Cotos Redondos no cubrieron toda la demanda. Hasta ahora hemos visto como sistemas para acceder a la propiedad de la tierra las donaciones reales, los repartos concejiles y las herencias, a los que habría que sumar las aportadas en dotes matrimoniales. Pero quedan todavía otros dos procedimientos: la compra y la usura que fueron empleados tanto por los nobles como por las clases adineradas urbanas. Estos procedimientos están íntimamente ligados a la aparición de las dehesas que etimológicamente son terrenos defendidos, es decir cercados. Proliferaron en Salamanca y Extremadura durante los siglos XIII y XIV y en menor proporción hicieron acto de presencia en el resto de la Extremadura Castellana.

Individuos que no eran agricultores ni ganaderos, entre los que destacamos a la población judía, asentados en villas y dedicados a las artesanías y al comercio, mantenían relaciones con los campesinos de las pequeñas aldeas, a los que abastecían de manufacturas y concedían préstamos para la adquisición del grano para la sementera o cualquier necesidad extraordinaria. El campesino, con una economía mucho más precaria, al arbitrio de las condiciones climáticas, diezmado por los impuestos y sin capacidad para aumentar el núme-

ro de tierras, iba endeudándose progresivamente y terminaba enajenando sus pequeños huertos u otras tierras de escogida productividad para hacer frente a sus acreedores. Estos nuevos propietarios se caracterizaban por no cultivar personalmente sus nuevas posesiones, sino que las arrendaban a los propios campesinos o las dejaban incultas, ya que su verdadero interés no era obtener beneficios agrícolas, sino su simple posesión. El abandono de los linajes y las huertas adquiridas por forasteros absentistas, provocaba grandes problemas en toda la organización social del regadío, perjudicando al resto de los propietarios, que progresivamente iban empobreciéndose, endeudándose y enajenando más y más tierras. Así, si alguno de los nuevos propietarios tenía interés, podía ir acumulando en una misma localidad posesiones cada vez a más bajo precio y en mejores condiciones hasta lograr la práctica totalidad de las tierras de un concejo. Sus habitantes, ante la falta de recursos alimenticios para ellos y sus animales, terminaban por abandonar la localidad, quedando ésta despoblada. El nuevo propietario la cercaba a modo de Coto Redondo, que en este caso se comenzó a denominar dehesa, obteniendo así una porción considerable del terreno de libre disposición. En este territorio se instalaba una familia de colonos o arrendatarios que lo explotaban de forma integral, aunque normalmente el colono sólo tiene derecho a la explotación de una pequeña porción del terreno para su provecho.

Se calcula que entre los siglos XIV al XVI se despoblaron la mitad de las pequeñas localidades incluidas en Comunidades de Villa y Tierra. La despoblación no incidió ni en las más lejanas ni en las menos productivas, sino todo lo contrario. Otras veces eran pueblos vecinos los que lograban apropiarse de un despoblado para su libre explotación, pero en cualquier caso hay que asociar el fenómeno de los despoblados con la creación de dehesas latifundistas y la demanda de tierras. Existe un interesante estudio de Eugenio García Garza sobre *Los despoblados —dehesas— salmantinos en el siglo XVIII*, en el que ambos términos son utilizados como sinónimos.

Los pueblos vecinos al despoblado, donde emigraron sus antiguos moradores, durante mucho tiempo conservaron la memoria sobre el antiguo núcleo, llegando, en casos de despoblados del XIV y XVI de los que no queda ningún resto visible, hasta nuestros días.

En otros permaneció el culto en la iglesia, posteriormente convertida en ermita, a la que se acudía de forma masiva en romerías y peregrinaciones. Las causas de la despoblación, o no fueron percibidas con la suficiente clarividencia o cayeron en el olvido, generalizándose la creencia popular de que el abandono de la localidad se debía al envenenamiento y muerte de todos los habitantes del pueblo al comer o beber durante una boda u otra celebración colectiva, de un recipiente donde había caído un lagartija o salamanquesa. Esta creencia, que nosotros hemos documentado por escrito en descripciones geográficas del siglo XVIII como causa del abandono de al menos cinco despoblados en el Señorío de Buitrago, todavía hoy Luis Vicente Elías la ha recogido oral-

mente como causa de la despoblación de numerosas localidades de La Rioja.

En Andalucía, las presiones nobiliarias y la creciente penuria económica obligaron a la monarquía a la donación de gran parte del territorio en forma de señoríos, marquesados, etcétera. Se forman así los cortijos y haciendas de 3.000 a 10.000 hectáreas. El propietario los arrendaba en su totalidad a un campesino hacendado, que en ocasiones subarrendaba pequeñas porciones. Como la dehesa, el cortijo aspiraba ser una explotación integral con rendimientos agropecuarios, aunque de baja productividad; se cultivaban por el sistema de tercios, dejando las otras dos partes como pastos. En el sur de España fue donde menos acceso a la tierra tuvo el campesino. Este, concentrado en populosas y distantes localidades, recurre al trabajo estacional como jornalero o bracero en los grandes latifundios circundantes característicos del paisaje andaluz. Además, se veía obligado a acudir en época de siega y vendimia a cualquier lugar peninsular donde demandasen brazos.

4. LA EVOLUCIÓN EN LOS SIGLOS XIX Y XX

En líneas muy generales ésta fue la forma de distribución de la tierra producto de la Reconquista y vigente durante el Antiguo Régimen. Pero, aunque en buena medida, nuestro paisaje rural actual es fruto de aquel período, la lucha por la propiedad de la tierra no acabó allí. Durante el siglo XVIII la población española creció de un 40% a un 50%, lo que suponía una fuerte presión para aumentar los cultivos, frenados por la obligatoriedad de arrendar como pastos para el ganado trashumante dehesas de invernada de Extremadura, La Mancha y Jaén, y por el preceptivo sistema de cultivo por tercios de muchos terrenos de las Comunidades de Villa y Tierra. Paralelamente el comercio lanar español sucumbió de forma catastrófica cuando la oveja merina, que se consideraba inadaptable a otros climas y además estaba prohibida su exportación, en un período muy corto de años (1765-1797), se naturalizó en Europa con éxito. Además, gracias a los mejores cuidados y a la estabulación, produjo lana de mayor calidad que la hispana en Sajonia, Suecia, Austria, Wutemberg, Prusia, Francia, Holanda, Italia y Piamonte. Ante la pérdida de beneficios, por la subida del precio de la tierra y la caída del de la lana, la nobleza y el clero comienzan a vender sus rebaños. Otros desaparecieron durante la Guerra de la Independencia mientras los pastores formaban atajos propios con sus despojos. La raza degeneraba de forma alarmante víctima de las guerras, el cruce con churras y el total descuido de sus cuidados por parte de mayoriales absentistas. Estos procesos tuvieron su reflejo legal, con los vaivenes propios de la época, hasta que en 1833 se liquidaron definitivamente los privilegios mesteños, coincidiendo con la muerte de Fernando VII y el estallido de la guerra civil.

En esta época, se remodelaron también las múltiples divisiones territoriales

que salpicaban el paisaje, estableciendo la actual división provincial. En ella se trató de dotar a cada provincia de una gran área de valle y otra de montaña. Asimismo se abolió el régimen señorial, suprimiéndose la indivisibilidad de los señoríos, que quedan como bienes de libre disposición. Por último y presionados por la necesidad de aumentar los cultivos, pero sobre todo para obtener ingresos para financiar las guerras carlistas, durante el siglo XIX, se sucedieron diversas leyes para la desamortización de la tierra, sacándose a la venta las tierras comunales con la desamortización del Patrimonio Real, las eclesiásticas, tras la ley de Mendizábal de 1837, y civiles con la desamortización de Madoz de 1855.

Se excluyeron de estas ventas los bosques de pino, roble, haya y las dehesas boyales, aunque en la práctica muchos de estos terrenos también se vendieron. Las comunidades de pastos desaparecieron, pasando a manos de los Ayuntamientos, como bienes propios de utilidad pública, dehesas boyales o bienes de libre disposición. Los nuevos propietarios en pequeñísima medida fueron ganaderos o labradores autóctonos, frente a las clases adineradas burguesas, promotoras ideológicamente de la nueva repartición de la tierra y de la caída del Antiguo Régimen. Aunque se aumentó rápidamente la superficie cultivada, los nuevos propietarios también eran absentistas que las arrendaban o establecían formas de aparcería y los resultados distan mucho de ser espectaculares. El golpe a la ganadería trashumante fue mortal y, excepto situaciones marginales con atajos y rebaños testimoniales, gradualmente pasó a estante y transterminante, mientras los forasteros cercaban sus nuevas posesiones. La mayoría de los municipios conservaron su dehesa, el sorteo de lotes entre los vecinos para el aprovechamiento de los recursos forestales y las normativas sobre el pastoreo en rastrojeras. En contrapartida se inició la importación de vacas lecheras suizas y holandesas, que hoy aprovechan muchos pastos dedicados tradicionalmente al ganado lanar.

El triunfo de los postulados de la revolución burguesa proporcionó el acceso a la tierra a este sector social, pero el campesino tiene todavía pendiente el lema «la tierra para el que la trabaja», que sigue siendo una reivindicación plenamente vigente. Los gobiernos progresistas volverán a intentar la redistribución como con la conflictiva Ley de Reforma Agraria de la II República que, enturbiada con la revolución popular y la guerra civil, fue anulada en su totalidad con el triunfo de las fuerzas franquistas.

El franquismo también puso su impronta en el paisaje rural. Tal vez lo más característico sea la construcción de pantanos, tanto para la producción de energía eléctrica como para la regulación de los cauces fluviales y la puesta de territorios en regadío. La polémica sobre la invasión por las aguas de pueblos y fértiles valles todavía no ha terminado. Al igual que ha ocurrido con otras discutibles iniciativas como el inconcluso trasvase Tajo-Segura.

Por otra parte, el Instituto Nacional de Colonización, posteriormente reconvertido en Instituto Nacional para la Reforma y Desarrollo Agrario (IRY-

DA), aplicó la Ley de Concentración Parcelaria, con la que se trataba de redistribuir las pequeñas y numerosas parcelas dispersas de un mismo propietario para aumentar su productividad y posibilitar la mecanización de las tareas agrícolas gracias a la construcción de caminos entre los sembrados y la racionalización de los cultivos. Hasta 1971 se concentraron por este sistema tres millones de hectáreas, setecientas mil de las cuales fueron puestas en regadío.

A partir de 1968-70 compañías privadas compran tierras con fines industriales, destaca la siembra de eucaliptus en Galicia y Huelva por la forma en que degeneran el suelo, produciendo un empobrecimiento irreversible en el ecosistema local. ICONA se encargará de la repoblación forestal de grandes áreas, ya que al liberarse el uso de las tierras comunales muchas fueron sistemáticamente taladas para la producción de carbón y la obtención de rápidos beneficios. Lamentablemente el bosque natural de hayas y encinas, de mucha más difícil y lenta regeneración, está siendo sustituido por los pinares de más rápido crecimiento aunque también empobrecedores de los ecosistemas y paisajes naturales. Pero los campesinos se encargan de enmendar la plana a ICONA y los incendios provocados han sustituido al tradicional sistema de rozas para arañar un poco de terreno al monte.

En la actualidad, con la entrada en la CEE y el superávit de producción agrícola y ganadera en toda Europa, se está potenciando la disminución e incluso supresión de estas actividades, compensando económicamente a los campesinos que dejen sus campos sin cultivar.

Mientras, por otra parte, la Ley de Fincas Manifiestamente Mejorables ha realizado contadas expropiaciones y nuevas puestas en cultivo de algunos latifundios de Andalucía y Extremadura, aunque su desarrollo es lento y plagado de polémicas que se agravan por las tomas espontáneas de la tierra por los campesinos andaluces.

Por último, con la urbanización e industrialización de los espacios próximos a las grandes urbes y la explotación del turismo en costas y otros lugares, se han terminado por destruir total e irreversiblemente muchos paisajes y ecosistemas del territorio español. Las consecuencias de los vertidos de residuos industriales, las lluvias ácidas, las nubes radiactivas o la disminución de la capa de ozono en la atmósfera nos auguran un negro panorama para la evolución del paisaje español, que en gran medida queda a espensas de acontecimientos y fenómenos exteriores no previsibles ni regulables desde el solar hispano.

BIBLIOGRAFIA

ANES ALVAREZ, Gonzalo y otros.—*La economía agraria en la historia de España, propiedad, explotación, comercialización, rentas*. Madrid, 1979. Fundación Juan March y Ed. Alfaguara.

BARBERO, Abilio, y VIGIL, Marcelo.—*Sobre los orígenes sociales de la Reconquista*. Barcelona, 1974. Ed. Ariel.

CABO ALONSO, Angel.—«Fuentes para la geografía agraria de España». *Estudios Geográficos* XXII. Madrid, 1983. pp. 223-249.

ELIAS PASTOR, Luis Vicente.—«Los despoblados riojanos». *Apuntes de Etnografía Riojana* n.º 2. Madrid, 1982. pp. 11-119.

FERNANDEZ MONTES, Matilde.—*Cultura tradicional en la comarca de Buitrago*. Comunidad Autónoma de Madrid, PAMAM. Madrid, 1990.

FERNANDEZ MONTES, Matilde.—«La evolución del hábitat en la comarca de Buitrago. Los despoblados» *Jornadas de Arquitectura Popular en España*. Madrid, 1990. CSIC. pp. 127-150.

GARCIA FERNANDEZ, Jesús.—«Champs ouverts et champs clôturés en Vieille-Castille». *Annales economies sociétés, civilisations*. París, 1965. pp. 692-718.

GARCIA GARZA, Eugenio.—*Los despoblados —dehesas— salmantinos en el siglo XVIII*. Salamanca. 1978. Centro de Estudios Salmantinos CSIC.

GARCIA SANZ, Angel.—«La agonía de la Mesta y el hundimiento de las explotaciones laneras». *Agricultura y Sociedad*. Madrid, 1978. Enero-marzo pp. 283-316.

GONZALEZ, Julio.—*La Reconquista española y la repoblación del país*. Zaragoza, 1951. CSIC.

GRUPO 73.—*El señorío de Buitrago*. Madrid, 1973. Universidad Autónoma.

GRUPO DE ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL.—«Contribución al análisis histórico de la ganadería española». *Agricultura y Sociedad*, n.º 8. Madrid, 1978. Julio-septiembre.

HUETE DE LEMPS, A.—«Les terroirs en Vieille Castille et Léon: un type de structure agraire». *Annales economies sociétés, civilisation*. París, 1962. pp. 239-251.

MARTINEZ, Gonzalo.—*Las Comunidades de Villa y Tierra de la Extremadura Castellana*. Madrid, 1983. Editora Nacional.

MOXO, Salvador de.—«El Señorío». *Hispania* 94. Madrid, 1964.

NÖEL, Salomon.—*La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*. Barcelona, 1973. Ed. Planeta.

TOMAS Y VALIENTE, Francisco.—«El proceso de desamortización de la tierra en España». *Agricultura y Sociedad* n.º 7. Madrid, 1978. Abril-junio.

ANDAR OTROS CAMINOS. LA ENFERMEDAD EN LA CULTURA TRADICIONAL GALLEGA DE HOY

Marcial Gondar Portasany

Este análisis trata de poner en relación la personalidad con la cultura, de manera que se hagan visibles tanto la especial «colaboración» que cada sociedad aporta a sus miembros a condicionarlos en la forma de percibir los «objetos» (EVANS-PRITCHARD, 1937: 83-89) como el conjunto de soluciones con las que los dota para enfrentarse a las dificultades del entorno. Sin duda que uno de estos objetos socialmente constituidos es la enfermedad.

En un momento como el actual en el que se hace una descalificación total de las prácticas tradicionales por parte de la medicina oficial el descubrir su racionalidad debe ayudarnos a no añadir a la enfermedad el trauma de la incompreensión (AMMAR, 1954; FIELD, 1960).

Los riesgos para la salud existen en todas partes; algunos son obra del hombre, como el «smog» en los centros urbanos; otros surgen de un medio biológico y físico, hasta el momento no controlado. Se extienden éstos desde los problemas del calor y del frío o de la falta de alimentación adecuada hasta las infecciones que la ciencia moderna va aprendiendo a controlar lentamente.

En zonas poco urbanizadas los riesgos sanitarios pesan mucho en los habitantes, de ahí que se desarrollara en ellos, como medio de recobrar la confianza en sí mismos, un caudal de conocimiento —adquiridos la mayor parte de las veces por ensayo o error— para hacer frente al riesgo de la enfermedad o de la muerte.

Para defenderse de la enfermedad organizaron sistemas de medicina popular y de cuidado de enfermos. Con la acentuación del proceso «urbanizador» se produce la entrada masiva —si tenemos en cuenta la penuria anterior— de médicos que, al llevar un estilo de vida totalmente diferente, no tuvieron la oportunidad de pasar, como sus antiguos colegas médicos rurales, por un mínimo proceso de resocialización no urbana. Con todo, tarde o temprano, des-

cubren la existencia de la medicina popular y, al observar algunas manifestaciones ineficaces de su práctica, o que ellos juzgan tal, tienden a despreciar sus recursos. Por lo general todo lo que no sea medicina «científica» lo ven como una serie de hábitos extraños. Y como, por otra parte, se sienten incapaces de relacionar estos hábitos entre sí, quedan sin comprender el razonamiento que motiva ciertas acciones y que se encuentran en la base de creencias, según ellos, tercaamente mantenidas, como en otro lugar (GONDAR-SANMARTIN, 1980: 63-67) creemos haber dejado claro.

Estas creencias y prácticas subsisten con frecuencia, a pesar de la disponibilidad de atención médica moderna, configurando entre las dos una simbiosis de posibilidades, que el enfermo no urbano y, sobre todo, sus familiares van a ir utilizando y combinando en función del curso que va tomando la enfermedad.

Los investigadores sociales idearon formas de analizar los sistemas tradicionales de modo que se pueda comprenderlos no como una colección de hábitos sin significado coherente, sino como complejos de relaciones sociales y pautas culturales de conducta y pensamiento.

Encontramos que la forma de actuar tradicional ante la enfermedad en la Galicia no urbana puede reducirse a tres ejes básicos:

1. La estructura y organización social de la familia y de la comunidad (de las cuales surge la naturaleza y el grado de dependencia mutua de los individuos en la salud y en la enfermedad, en la infancia, adultez y en la vejez) y su respecto y grado de independencia frente a aquellos que se reconoce como poseedores de ciertas habilidades tradicionales para curar.

2. Los métodos de tratamiento durante la enfermedad y las medidas que se adoptan para prever accidentes y males.

3. Los conceptos del mundo natural y sobrenatural que proporcionan a los miembros de la comunidad la base para las creencias al comienzo de la enfermedad, la probabilidad de cura y la preservación de la salud.

Veamos con cierto detalle alguno de estos aspectos. En los centros urbanos lo normal es dar tratamiento en clínicas y hospitales, a los que acuden los pacientes voluntariamente y donde se encuentran, físicamente al menos, bajo el control del personal sanitario profesional. El médico en un medio no urbano toma conciencia, a veces por primera vez, de que existe otro sistema de atención médica, que tiene como bases ideas referentes a las causas y tratamientos de la enfermedad elaboradas por la comunidad a través de años de experiencia, atendiendo a sus pautas de vida y a sus creencias sobre las relaciones humanas, ambientales y sobrenaturales.

Un médico observador pronto podría darse cuenta de que en una aldea cuando alguien enferma se dirige a personas relacionadas con él y que viven en la misma casa o en casas cercanas. Estas pueden consultar con otros parientes y muy probablemente con algún o algunos vecinos en los que tienen confianza especial.

¿Cuál es el rol de este grupo de parentesco y vecindad más o menos amplio en relación con la persona enferma? Lo primero que hacen los parientes es darse por enterados de la enfermedad, cuidar del enfermo, consolarlo y hacerle sentir que cuenta con apoyo en sus sufrimientos. Cuando se trata de algo considerado poco importante, dentro del grupo de parientes y vecinos comienza a producirse un trasvase de información sobre «remedios» que en otros casos semejantes dieron buenos resultados.

Si estos remedios caseros no hacen ceder el mal, tiene lugar el primer dilema: acudir a un especialista entre los profesionales tradicionales o visitar al médico.

El conseguir información fiable sobre este momento de la enfermedad no es fácil. Por supuesto que no se puede seguir el camino de preguntarlo directamente con cuestiones del tipo: «¿En caso de problemas, acude usted al médico o al curandero?». Un planteamiento de esta índole arroja el resultado totalmente erróneo de que la medicina popular es algo que hoy en Galicia queda para los cuentos de los abuelos. Lo que así se consigue es que el campesino, persona a la que no siempre se valora su agudeza y «retranca», dé con toda premeditación las respuestas que él sabe que los investigadores consideraban «correctas». Sólo utilizando la técnica de las preguntas indirectas y, sobre todo, si conseguimos convencerlos de que somos máximamente crédulos ante las terapias tradicionales —es uno de los métodos el mostrar nuestro conocimiento de ellas hasta límites que el propio informante ignore— podremos penetrar en su mundo.

Pensamos que respecto de esta alternativa: especialista tradicional/médico son válidas las siguientes afirmaciones siempre para la zona no urbana de Galicia:

— La variable edad, en el sentido de que la opción médico sería preferida por los jóvenes y los especialistas tradicionales por los viejos, no es rasgo pertinente. La impresión de excesivamente fuerte que da una afirmación de este tipo es fruto de mirar la realidad tradicional con cristales urbanos, lo que nos produce la impresión de que las formas modernas —las del que mira y las del que cree— consiguieron ya disolver, al menos en la mocedad, los modelos del pasado. Esto tiende a ser verdad en la actitud hacia la tecnología y las modernas formas de convivencia, pero en el caso de la enfermedad, donde las «seguridades» que puede ofrecer la ciudad son más dudosas, sobre todo cuando la cuestión deja de ser un problema meramente teórico y afecta en propia carne o en la de un familiar querido, incluso por debajo de las negativas explícitas, vuelven a aflorar las respuestas tradicionales como una piedra más a la que agarrarse en un mar tan borrascoso. Algo semejante permite sospechar la experiencia de Carmelo Lisón (1979: 386-390) al discutir la credibilidad de las formas de embrujamiento con grupos de gente joven.

— Los familiares encargados de «andar» los caminos de la medicina tradicional son fundamentalmente las mujeres. No quiere decir esto que ni mucho

menos los hombres no acudan; van por supuesto como pacientes, pero también como acompañantes, si bien lo normal es que adopten una postura pasiva, buscando el segundo plano y como avergonzados por estar allí. Postura que contrasta con el protagonismo de las mujeres tanto a la hora de buscar salidas (buenos especialistas a los que acudir) como, una vez allí, a preguntar y explicar.

— Comenzar por el médico o por el curandero teóricamente depende del tipo de enfermedad: «enfermedades de médico» y «enfermedades que no son de médico» para las que cumple «andar otros caminos». Como esto es difícil de dictaminar por parte de los pacientes o de sus familiares, la norma no es de fácil aplicación. Nos inclinamos a creer que antes se tendía a empezar por el curador y que actualmente el proceso es a la inversa. Los curanderos al hablar de sus éxitos tienen muy a gala ofrecer infinidad de casos que estaban desahuciados por los médicos o que acudieron a las clínicas una y otra vez sin el menor resultado hasta que llegaron a ellos. Con todo, una vez comenzado el proceso, la cosa se complica y puede darse la vuelta al círculo varias veces. Supongamos que se empezó por el curador. Una representación del grupo de parientes, a veces acompañado de una vecina que conoce al especialista, normalmente por haber sido ella misma paciente o tener acompañado ya a otros, se encontrarán presentes en la consulta. No es infrecuente que por resistirse a ir o por imposibilidad de trasladarlo no se encuentre presente el propio interesado. Hecho el diagnóstico, cumplen con todo esmero los consejos que éste prescribe y volverán a informar de los resultados obtenidos. Si el tratamiento tiene éxito, los parientes volverán con un «regalo» para el especialista (sobre formas de cobro vid, LISON, 1979, *passim*); si fracasa, o buscan otro o vuelven a consultarlo, y éste aconsejará, quizá, visitar a otro colega o al médico. Respecto a seguir las indicaciones hace falta decir que son mucho menos cuidadosos. Tanto los familiares como el propio enfermo pocas veces se resisten a establecer correcciones en el tratamiento, antes también por razones económicas y hoy, suavizada esta carga gracias a la seguridad social, por motivos, para un urbano, tan peregrinos como puede ser el color de las cápsulas. El médico puede a su vez fracasar y se volverá a intentar con un nuevo curandero de más fama.

El papel que desempeña el grupo de parientes y de vecinos durante la enfermedad tiene, además, otro aspecto. A veces cuando se estudian las relaciones entre los distintos grupos de la estructura social (parientes, vecinos, etcétera) y las ideas sobre la enfermedad es fácil destacar en exceso la influencia benigna del grupo de solidaridad, en intención y acción, hacia la persona enferma.

La Galicia no urbana cree que en su seno actúan influencias potencialmente dañinas que pueden operar a través de personas vivientes o de espíritus diabólicos o de los antepasados. Los individuos vivos pueden ser considerados como «bruxos» que poseen medios secretos para lograr voluntariamente malos resultados o «xente de mal ollar» que son considerados como gentes

que tiene una fuerza especial en la vista capaz de producir «ferida de ollo» a aquellos a quienes miran. Incluso sin querer, quien tenga esta capacidad puede dañar. Hablando de estos temas en un hospital con una enferma de Camariñas, nos contaba el caso de un cura también enfermo en el hospital:

«... éste levaba tamén sempre postas unhas gafas escuras, pero un día unha empregada mais eu subiamos a escaleira, ela levaba unha pota de sopa na cabeza; él non sei como mirou por enriba das gafas, ei vai! caeu-lle a pota redonda... Comentando este caso empezou-se a saber que no hospital había unha chea de xente con mal de ollo. Tivo de ser o cura aínda sen querer».

El roce latente y la sospecha emergen a menudo cuando se produce una crisis tal como la enfermedad. Antiguos conflictos entre amigas que se disputaron un novio o pleitos que enfrentaron a dos casas, a veces desde generaciones atrás vuelven a desenterrarse y reconstruirse con carga etiológica.

Esta situación es el momento apropiado para que, incluso, las contradicciones entre parientes de sangre o por alianza hagan su aparición. En la parroquia de San Martín de O Grove, en el barrio marinero de X, una tarde de julio de 1979 todo el vecindario tuvo ocasión —y seguramente todos los que estaban en la casa la aprovecharon— de ver y oír una fortísima discusión, en plena calle, entre un hombre de unos 35 años y una mujer que rondaba los 60. El motivo de la disputa radicaba, según la vieja, en que el hombre quería matarla. Casi sin necesidad de preguntar, únicamente atentos a los comentarios entre los marineros y la tabernera que tenían lugar mientras se producía la pendencia seguida por ellos, pudimos reconstruir la situación... Se trataba de una suegra y de un yerno casado en casa. La mujer tenía otras dos hijas solteras, al parecer muy interesadas en que el nuevo matrimonio abandonara la casa (estaba en juego un respetable capital en bateas de mejillón que, por vía de mejora, podía ir a parar en un porción alta a los casados de casa). La estrategia consistió en ir enfrentando al yerno con la suegra hasta el punto de que el matrimonio estaba considerando el abandonar la casa. En la fase final parece que consiguieran dar un paso más: complicar también a la hermana casada. En la chimenea apareció atada una «silveira con duas raíces» (poner a «secar» ciertos objetos en la chimenea es un sistema de ataque ritual que provoca la consumición y muerte de destinatario). A las hermanas solteras les faltó tiempo para ir a buscar a la madre y decirle que su otra hija, instigada por su marido, fuera la autora de la represalia, ante un cambio de actitud de ella con respecto a la pareja. Por lo que contaba la tabernera, la madre inicialmente se resistiera a creerlo. Con todo, encontrábase sin apetito. Aquella tarde había ido al médico y, según pudimos enterarnos todos por los gritos, éste diagnosticara anemia; la relación de causalidad, al parecer era, para ella, evidente.

Cuando ya llevaban un buen rato discutiendo, se presentaron las tres hijas.

Lo que tuvo lugar allí fue un auténtico careo, en el que lo más significativo fue que, después de las negativas iniciales, la hija inculpada confesó que colgara la «silveira» pero con otra finalidad: la de defenderse de la persona que tenía «envexado» a su hijo pequeño. La confesión de la hija repercutió como una bomba en la taberna; a nadie había convencido lo del hijo.

En este momento se nos aclaró algo que estábamos preguntándonos desde hacia algún tiempo: ¿Por qué toda aquella discusión se hacía en público? Lo que sucedía era que, como ya insinuamos, a pesar de la aparente indiferencia, todos prestaban la máxima atención; el público estaba desempeñando la función de un auténtico tribunal de pueblo. La madre, que por tener participado muchas veces en el corro de espectadores lo conocía perfectamente, lo que estaba buscando, más o menos conscientemente, primero sola y después con la colaboración de sus hijas solteras, era desacreditar públicamente al joven matrimonio, de manera que cualquier medida que tomara contra ellos tendría asegurado el beneplácito popular.

Otro aspecto que quisiéramos resaltar. La aparente contradicción entre el tipo de enfermedad de la madre (clarísimamente no de médico) y el especialista elegido (médico) creemos que si se atiende al contexto puede darse una explicación satisfactoria. Cuando se sintió enferma seguramente sospechaba que todo aquello acabaría en un enfrentamiento, público o no. Además, era perfectamente conocedora de que la credibilidad de un diagnóstico de un especialista tradicional podría ser cuestionada por sus contrarios como poco serio. Lo que hace en esta situación es acudir al especialista con menos posibilidades de ser socialmente cuestionado —nótese que en absoluto decimos más efectivo, ni más digno de confianza— y obtener de él un diagnóstico que, además, canoniza la interpretación tradicional haciendo que la relación causativa «silveira vs. enfermedad» se convierta en incuestionable. Es obvio que después de la confesión de la hija la estrategia era redundante pero, evidentemente, ese dato no lo podía conocer previamente la madre.

Muchas veces llevamos ya haciendo referencias a los especialistas tradicionales. A lo largo de la historia humana siempre hubo en las sociedades un lugar para individuos que pretenden ser capaces de ofrecer resistencia a ciertos tipos de enfermedad. Aún en los países donde la atención médica profesional está altamente desarrollada, hay «sanadores», alguno de ellos con poco o ningún conocimiento «científico», que siguen practicando sus habilidades reales o supuestas y atrayendo una clientela de personas que se definirían a sí mismas como cultas. En las comunidades no urbanas existen también, por supuesto, estos especialistas y arropan su pretensión de poseer particulares habilidades en el arte de curar con su conocimiento, su reputación, su personalidad, su éxito y su forma de tratar a la gente que busca ayuda.

Es labor del antropólogo, y con eso se enriquecerá la medicina, la psicología y la psiquiatría entre otros saberes, ayudar a corregir puntos de vista erróneos sobre la función y la reputación de los curanderos profesionales.

Fueron excesivamente identificados con la charlatanería y la superstición, pero es necesario abrir un camino que nos permita una comprensión más realista del papel que cumplen en sus respectivas comunidades. Incluso en aquellos casos en los que se demuestra la falsedad del método, conviene recordar una cita de Marañón que Taboada Chivite gustaba de hacer: «Un ejemplo típico es el de la esparteína, con la cual durante muchos años nuestros abuelos en la ciencia han curado literalmente a muchos cardiacos. Un día se demostró... que esta acción era ilusoria y la esparteína... no ha vuelto a curar más» (TABOADA CHIVITE, 1972: 89).

Para la zona que estudiamos pensamos que se pueden distinguir dos categorías principales de curadores tradicionales: los que llevan a cabo el tratamiento, los «sanadores» incluyendo tanto los que curan enfermos mentales como los que padecen físicamente, y aquellos que podemos llamar «diagnosticadores». Aunque cómoda la distinción, no es de ninguna manera rígida, ya que la misma persona puede actuar unas veces como mero diagnosticador y otras emprender el proceso curativo.

Dentro del tipo que llamamos de los sanadores es posible diferenciar varios subtipos. Primero están las mujeres, cuyas habilidades en el uso de remedios las convierte en guardianas sanitarias de la casa tanto en el campo de la medicina natural como de la empírica.

Las técnicas de las mujeres, aparte de rituales sencillos, incluyen prácticas tales como el uso de purgantes y vomitivos, aplicación de emplastos y «ventosas», inducción de la transpiración por diversos medios, etcétera.

En segundo lugar están los que aprendieron, por razones hereditarias o de otro tipo, ciertas habilidades manuales como composición de huesos («compoñedores») e incluso una cierta habilidad quirúrgica. En Poblado Caramiñal, en el barrio de X., es muy socorrida la habilidad quirúrgica de «tía» María «a Cabezuda». Su mano con animales, sobre todo operando problemas de digestivo en las gallinas, es proverbial. Una vez tuvimos ocasión de verla en faena: después de dejar sin plumas el campo operativo, desinfecta con «caña branca» y con una cuchilla de afeitar a modo de bisturí comienza la carnicería: terminada ésta tiene lugar el cosido con hilo vulgar de «carrete» y al final se suaviza la zona operada con aceite de oliva, operación que deberá repetirse en días sucesivos. Se nos olvidaba: al comienzo fuera sometida a anestesia total por el procedimiento de hacerle ingerir una generosa cantidad de aguardiente de hierbas. Según ella, la blanca no sería resistida por el animal. No podemos certificar el post-operatorio, pero sí de por lo menos ocho o nueve que pasaran la prueba y permitían elaborar unas exquisitas tortillas. La «tía» María «a Cabezuda» se atrevía también, aunque con más reparos, con dedos infectados, etcétera.

En este caso de habilidad manual sanitaria hay que situar también a las «parteiras» más o menos profesionales —una que conocimos en Cangas era especialista en la administración de infusiones de raíces y hojas que apresuraban

el parto—, algunas de las cuales tienen conocimientos de técnicas abortivas.

Una tercera categoría es la de los que curan con hierbas. Su conocimiento de las propiedades de las plantas y sus empleos es impresionante. En un estudio aún en curso en el Departamento de Antropología de la Facultad de Filosofía de Santiago, en el que se intenta catalogar el nombre botánico, el nombre vulgar, la parte de la planta utilizada, dosis prescrita, tipo de enfermedad para la que se considera eficaz y geografía de su utilización, llevamos recogidas ciento noventa y cinco especies de las cuales doce son empleadas en tratamientos psíquicos. Las hierbas tienen un alto nivel de utilización como método profiláctico (ZUNZUNEGUI FREIRE, 1957: 49-54).

En cuarto lugar está la categoría de los sanadores que realizan su función mediante fórmulas rituales y verbales. Los más interesantes son los «pastequeiros» y los «saudadores».

Los «pastequeiros» son propios de los alrededores de Pontevedra (parroquias de Santa Comba y San Cibrán de Bértola). Muy estudiados por Lis Quibén (1980: 238-257), son poseedores de un secreto para curar el «meigallo» y enfermedades similares a través de oraciones y bendiciones que hacen en el atrio de las capillas de San Cibrán y de Santa Comba dando vueltas a ellas. El nombre les viene de las palabras «pax tecum» que acostumbran a emplear con frecuencia. El procedimiento, generalmente, es el siguiente: el paciente se pone de rodillas mirando a la imagen. El «pastequeiro» le pone por encima una estola, una cruz de Cara-vaca y, a veces, una bolsa que contiene medallas, cruces y reliquias. Con otra cruz de Cara-vaca en la mano va haciendo cruces en la cabeza, espalda y pecho al tiempo que se recita una oración. La que sigue la copiamos del «Ciprianillo» del último de los «pastequeiros» que practica. Se trata de una edición hecha en Nimes en 1859, que se presenta como sacado de un manuscrito de 1522 y que se titula: *Los secretos del infierno. O sea, el emperador Lucifer y su ministro Lucifugo Rocafole*:

ORACION DE SAN CIPRIANO

«Anula y desvanece, Altísimo Dios criador nuestro (†), por las oraciones de los ángeles buenos y por los santos que te rodean, especialmente por el bendito San Cipriano, todos los sortilegios y ligaduras que se han hecho o hagan (de día o de noche) por hombres infames y mujeres perversas contra tu siervo N. y que sea desembrujado de cualquier maleficio hecho por invocación, virtudes y potestades infernales, ya sea hecho por figuras grabadas en oro, plata, cobre, estaño, hierro, plomo u otro metal cualquiera; ya sea por huesos de muerto, o de hombre o animal de cuatro patas, o de aves nocturnas; así mismo si fuera hecho el embrujamiento con pedazos de lana, de lino, de seda, de algodón o de cáñamo, pertenecientes a un muerto o a una persona

viva, sana o enferma, o con cabellos o uñas de cristiano, de moro, de judío o de hereje; o bien fuesen enterrados en sepulturas de gigantes, o de hebreos, o de sarracenos, o de cristianos, y los que están hechos de piedra, o en madera, o en hierbas, o en agua (de mar o de río) y así mismo los maleficios por medio de libros o palabras, o en estatua de metal o de cera, o en signos dibujados en pergaminos; y también los hechos en montañas o en valles, en fortalezas o en castillos de moros, en campos o en viñas o bajo una piedra; en cabaña o en casa de campo; en la pared de una iglesia, convento o ermita; en el lecho; o en el pozo de una casa o en cualquier otro sitio de la tierra elevado o profundo; así mismo los que se dan en comida o bebida; o se pudren en aguas corrompidas; o se consumen o han sido consumidos por el fuego o por el humo. ¡Oh Dios Santo, Dios poderoso, bueno y terrible! Haz que sean desaparecidas y desechas todas las malas cosas, dichos y hechos, de levante a poniente, librando a N. de todo mal y peligro, de vientos y pedriscos; de aguaceros y turbiones; de rayos y centellas; de fantasmas y visiones; de emboscadas y traiciones; de dagas y cuchillos y de toda cosa mala. (†) Gloria al Padre (†), Gloria al Hijo (†), Gloria al Espíritu Santo (†). Amén (†).

El «saudador» —dador de salud— tiene virtud curativa por nacimiento a causa de ser el séptimo o el noveno hijo de quien tuvo anteriormente seis u ocho hijos, todos varones, sin interponerse ninguna mujer. Según Risco (1962: 449), puede conseguirse también esta «boa fada» si se nació el mismo día y a la misma hora que Nuestro Señor o en Sábado Santo. El «saudador» puede ser hombre o mujer, pero, en el caso de ser mujer puede, si se dan las circunstancias en su nacimiento, salir en vez de «saudadora», «bruxa». También el hombre tiene el peligro de salir «Lobishome».

El «saudador» tiene una marca distintiva: una cruz o bien la rueda del martirio de Santa Catalina en el cielo de la boca o debajo de la lengua. Para curar utilizan ya su saliva, ya su aliento, que exhala sobre la parte enferma. Al tiempo de hacer este gesto dice sobre el paciente:

«Mal que ti teñas
de calidade que sexa
maldito sexas.

Marcha desta persoa
para monte alto
onde non canten
galos nen galiñas
nen bicho de clase nengunha.»

Polo poder de Dios
y la Virgen María
un Padre Nuestro
y un Ave María.»

Conviene notar que los subtipos que acabamos de señalar no se identifican —excepto en el caso del «saudador»— con personas concretas, sino con técnicas de enfrentarse a la enfermedad. En realidad un «pastequeiro» puede combinar su terapia con hierbas, un herborista con responsos, etcétera.

El otro gran grupo a que antes hacíamos referencia lo constituyen los que antes llamábamos «diagnosticadores». Esto es, aquel grupo de «sanadores» que cuentan con sistemas para identificar la etiología del mal. Dentro de este grupo merecen destacarse los «sábios» y las «sábias», los «corpos abertos» y las «carteiras».

Las «sábias» y «sábios» adivinan el porvenir, dan noticias de los emigrados y de los ausentes, descubren los robos y dicen dónde están las cosas robadas o perdidas, si han de aparecer o no, diagnostican si una persona tiene el demonio en el cuerpo o el espíritu de un difunto, etcétera.

Sobre el origen y posibilidad de transmisión de sus poderes sostienen diversas teorías.

Dolores Barros Rico, natural de Cumbraos, Ayuntamiento de Mesía, de unos 70 años, viuda con hijos es «sábía». Se lo enseñó su madre y piensa que no cualquiera puede hacerlo:

«Todo isto xa mo deixou miña nai, e agora cando eu morra, paran as cousas aquí, ningún dos meus fillos vale para facé-lo, hai que nascer.»

Ramona es una mujer de 74 años, vive en A Capela, Ayuntamiento de Toques, desde hace unos once años, está casada y tiene una hija:

«Ensinou-me a saber ver as enfermidades unha vella de Vigo que andaba a pedir. Calquera pode aprender non fai falta ter nada natural.»

Engracia Codesido (Abegondo, Rueiro do Merdil), casada y con hijos:

«Hai que nascer así e ademais aprender. A min ensinou-me a Tía Marica de Cabanas/ Abegondo/. Brandariz (Lema, Cambre).»

Tiene 65 años y trabaja desde los 15, nadie en su familia lo fue antes.

«Non toda persoa vale para isto, hai que nascer... Algunha vez ven unha muller por aí dicindo: “Eu págo-lle o que sexa se me ensina”. Eu ensinaba-lle de boa gana... pero non vale calquera... Eu teño un sobriño que sí valía... se el quixera».

En cuanto al proceso de adivinación los sistemas son varios:

«Cando teño un doente diante, despois de rezar, fai-se-me o corpo

del como transparente. Ademais nós non estamos sós, hai moitos espíritos que rebulen arredor de nós. Sabe-se cal son bons ou maus porque os maus non teñen luz. Perguntando-lle aos bons contestan-che» (Dolores).

A veces la técnica es más empírica. Engracia detecta así la «tiriza» —diagnóstico comodín que cubre un amplo espectro de enfermidades, las del hígado entre otras:

«Nota-se nas uñas, colle-se así... (nos agarra una mano) e mira-se. Preme-se-lle unha uña e, se non volta apresada o sangue, se fica amarelo, ten a tiriza... As persoas que teñen tiriza tamén teñen ollos e pel amarelas.»

Cuando la sospecha es más amplia utiliza otro procedimiento:

«En primeiro lugar hai que ver se ten mal de ollo ou non. Collo un pouquiño de auga e unha pedra e fago-lle con ela tres cruces na fronte, logo boto-a na auga. Se a auga se pon máis obscura ten mal de ollo, se se pon marela ten tiriza, e cando se volve roxa ou azul é que ten sombra de morto. Mentres se fai isto a persoa enferma ten que ter na man esta imaxe da Virxe/trata-se dunha imaxe da Virxe de Lourdes que ten na súa base unha caixa de música.»

Ramona la primera cosa que investiga, como la mayoría de sus colegas, es si existe o no mal de ojo. Procede del siguiente modo:

«Xunta-se auga de nove muiños que moan no mesmo río; colle-se unha ola/unidade de volume que equivale a 16 litros/. Fan falta dúas persoas, un home para collé-la e unha muller que axude. Antes de saír da casa deben-se persinar e el non pode falar con ninguén. Ao chegar a cada muiño volven-se persinar, e collen unha pouca de auga mentres a colle o home non pode mirar para atrás nen para os lados. Deus nos arrede!, se non colle a enfermidade que está padecendo a persoa a quen lle ven mirar. A auga collea cunha cunca, e así anicado, coas pernas abertas, pasa-lla por debaixo á muller que a bota nun garrafón. Una vez feito isto nos nove muiños, vai-se á casa do enfermo e preparase a auga. Bótase-lle cinza de carballo, peneirada cunha peneira; nove pingueiras de vela de Candelória/Candelária e tira-se a décima, bótan-se tamén nove pallas de trigo e tira-se unha... Isto é para cerrar o bismo. Hai unha cousa que non se conta porque non pode ficar o bismo aberto./ En rituais similares teñen-nos dito que esa que vai de máis e non se conta é para que o “Noso Señor faga o milagre” . Segundo outros é para o demo; isto nove veces e unha para o demo»/. Lava-se a persoa durante nove días seguidos. Cada vez colle-se a cinza e fai-se como un boliño e pon-se sempre fora da casa,

mellor enriba do tellado, no cume. Despois de estar alí a serenar, cando saia o sol, parte-se para ver de que é, cal é, a causa da doenza;/ isto nove veces. Se ao parti-las ningunha das bolas ten nada no meio, non ten mal de ollo; se ten pelo da color da xente, é envexa da xente; se ao parti-la aparecen sedas de bestas é envexa do demo... Que arre-negado sexa! Se fora dunha gata quente que pasou por enriba da cama, aparecen pelos de gato; se fora dunha galiña choca, que pasou por enriba da cama, aparecen plumas de galiña. Isto debe-se de facer-se sempre antes de nove días despois do comenzo da enfermidade, pasado este tempo, xa non vale. A cinza ao abri-la aparece como sangue; isto é por pasar do tempo».

Dentro del campo de los diagnosticadores son de destacar «os corpos abertos». Se conocen como «corpo aberto» el de aquella persona en la que se introdujo un espíritu extraño o en el que hablan las almas de los difuntos, ya porque ellas quieren, ya por exorcismos y conjuros. Se trata de un tipo de posesión temporal o permanente del cuerpo de un vivo por el ánima de un difunto o por un espíritu de otro tipo, pero que no debe confundirse con la posesión diabólica.

Los «corpos abertos», cuando habla en ellos el espíritu, revelan secreto del «Alen», hacen profecías, dan consejos, predicán la doctrina cristiana, mandan escuchar misas, cumplir ofrendas y todo tipo de actos.

La posesión de un difunto puede obedecer a varias causas. A veces muere una persona sin cumplir una promesa hecha a un santo, entonces su alma entra en el cuerpo de otra persona viva con intención de cumplirla. Otras veces es el alma del novio de una joven, que después de muerto, entra en su cuerpo. Otras, el alma de una persona de la familia: un abuelo, una tía, un primo... RISCO (1962: 434) cita un caso muy famoso, sucedido en Ortigueira en 1925:

«Manuela Rodríguez Fraga, rapaza de vinteún anos, meteuselle no corpo o espírito de un crego de Ortigueira que morrera na Habana. Sendo unha paisana ignorante falaba con unha voz de home, completamente masculina, en correcto castelán, con formas cultas e con acento american e como si tivese fondos conocimientos de dogmática, liturxia e filosofía moral, propios dun crego ben estudiado, o cal causaba gran pasmo na xente. Chegou a botar un sermón un domingo desde o balcón da sua casa, diante dunha gran chea de xente que marchou admirada i edificada.»

Las «sábias», «adivñadores» y «curandeiros» acostumbran a aprovechar los «corpos abertos» para obtener el conocimiento de las cosas ocultas, concretamente de los tipos y causas de las enfermedades de sus pacientes.

Un tercer tipo de «diagnosticadores», al que sólo hacemos referencia de

pasada por haber sido objeto de un estudio de LISON (1979: 207/22) respecto de su funcionalidad terapéutica, es el de las «carteiras», llamadas también «maipeiras» y «cartuxeiras».

Aprenden el arte bien por tradición, enseñadas por otras que teñen práctica, o por libros. (En las ediciones brasileiras del Ciprianillo hay dos tratados de cartomancia.) Generalmente tienen mucho crédito tanto en casos de enfermedad como para conocer cosas de los ausentes (novios, maridos, etcétera).

Como se dijo de las anteriores, conviene tener presente que los profesionales de la adivinación pueden ya únicamente diagnosticar —a veces incluso después de indicarles el procedimiento dejan que los familiares o acompañantes del interesado sean quienes realicen el diagnóstico— ya llevar a cabo también la fase terapéutica.

Al comenzar a hablar de los sistemas tradicionales de ayuda a la enfermedad apuntábamos que, aparte de atender a los problemas de la estructura social en que la enfermedad surge y de las características de los especialistas que se enfrentan con ella, convenía analizar las estructuras de prevención de enfermedades y tratamiento de las mismas.

Hablando de los tipos de enfermedades con Ramona, usaba de la distinción tradicional entre «enfermedades de médico» y «non de médico». Pero en esta última hacía unas sub-distinciones interesantes. Hay enfermedades por desequilibrio entre «o roxo e o branco».

«No corpo temos partes roxas, o corazón, o fígado, e partes brancas, os pulmóns, a vexiga, etcétera. Cada unha ten o seu sangue; as roxas teñen sangue roxo, as brancas teñen sangue branco. Pero as partes roxas entra-lles tamén algo de sangue branco que anda solto polo corpo; e ás partes brancas entra-lles sangue roxo. As enfermidades das partes brancas é porque lle entrou sangue roxo de máis e coas roxas pode pasar o mesmo... Os médicos non saben deste sangue branco... Estas enfermidades curan-se con erbas; se son para partes roxas terán de ser erbas secas ou raíces verdes pero das que teñen zume roxo».

Una segunda categoría que diferenciaba abarca las enfermedades causadas por la dislocación de órganos internos cuya existencia desconocen los médicos. Las dos más importantes son la «paletilla» y la «espiñela». Son dos huesos que radican uno en la boca del estómago y otro entre los hombros y que al «cair» provocan la pérdida del apetito, sudores fríos, cansancio, pesadez de cabeza, etcétera.

Para más información ver RODRIGUEZ LOPEZ (1970: 91-96).

Un tercer tipo de enfermedades que «non son de médico» son las que tienen su origen en la debilidad o en el miedo:

«Así como as casas teñen portas e xanelas e hai que té-las fechadas

para que non entren a roubar, co noso corpo pasa o mesmiño... Se nos descuidamos entran nel cousas de fora. Cando un está débil é como unha casa sen xanelas, todos os espíritos son a entrar. Muitas veces son espíritos bons e non queren facer dano, pero aínda así sempre fan mal.»

Finalmente hay un cuarto grupo de enfermedades que los médicos no saben curar, las que están provocadas por el mal de ojo. Los síntomas más comunes son: falta de apetito, falta de control de los esfínteres, cambio en el tono de la voz y fases alternantes de depresión e histeria. Durante las depresiones tienden a no hablar, a no salir de casa y a desentenderse de la vida normal; los histéricos se manifiestan muchas veces con una fuerza poco normal y están hablando continuamente. En Cedeira vive «a Badexa», la conocimos en San Andrés de Teixido, a donde estaba subiendo todas las tardes para hacer el novenario. Comentaba su caso con dos «santeiras» que vendían figuras de pan del santo alrededor del santuario:

«Eu non son, eu non son a que fala, é algo dentro de min que non me deixa estar calada nen queda.»

Una «carteira» le diagnosticara mal de ollo.

Es ilustrativo da sintomatología el caso de Carmen, 35 años, viuda, vecina de O Seixo (Marín):

«A min non sei que me pasa, poño-me así por veces e entón riño cos meus fillos e coa miña nai; no mesmo momento é como se me dera conta pero non podo calar, despois pasa-me. Estou cansa de ir aos médicos, dan-me pastillas, eu xa non as tomo porque non me fan nada, agora veño aquí.»

El «mal de ollo» puede ser causado bien por personas, bien por situaciones. En el caso de personas puede ser involuntariamente, debido a una especial fuerza en la vista, como en el caso del cura al que hicimos antes referencia, pero lo más normal es que sea voluntario normalmente por causa de envidia. Esto crea una situación de tensión en toda la comunidad. En Oleiros contaba una moza:

«A señora N. ten mal de ollo, naceu con el; hai que ter cuidado de non atopá-la por que, se non, está-te seguro de que algo mau che pasa.»

A diferencia del estereotipo, no siempre los «olladores» son viejos y de mal aspecto:

«En As Pontes había unha rapaza que era mui boa moza mais tiña unha envexa mui grande. Un día indo cos meus pais, levábamos un carro de bois. Un deles botou-se ao chao e non éramos capaces

de ergué-lo. Entón pasou un veciño por alí e preguntou: Pasou fulana? e contestamos-lle que sí. El mandou-nos que estivéramos tranquilos, dixo unhas palabras, quitou-lle tres pelos ao boi, e xa se puso a andar.»

Las personas que tienen el poder de echar el «mal de ollo», pueden hacerlo directa o indirectamente:

«Aí arriba muitos veciños botan o mal de ollo, se pasas e te ven poden-che facer mal.» (Adigna, Sansexo.)

«... é mui mau iso, os bicos deben dar-se sempre no lado da cara, outra persoa pode estar mirando e mete a envidia na mesma boca.» (Peralto, O Grove.)

Otras veces los métodos son indirectos:

«Poden-cho dar en calquer cousa; ves, este queixo que teño aquí tiña o mal de ollo, cando mo trouxeron viña todo encarnado, agora eu saquei-llo, ben ves que bonito está e estou-no comendo.» (Ramona.)

«A unha curmá miña deron-lle queixo, tiñan-lle envexa, ela cantaba e bailaba muito, era alegre, tiñan-lle envexa.» (Sansenxo.)

El «mal de ollo» no necesariamente va dirigido a una persona concreta:

«Filomena a Chula morreu hai uns cinco anos; por cousas de herencia quedou sen nada e tivo que se botar a pedir. Via-se-lle polos camiños facendo muitas cruces. Deixaba-as marcadas no chan co pao dos zocos. Era o meigallo, e había que ter cuidado con no pisar. Mesmo os nenos sabían iso.» (Vilaxoán de Arousa.)

A veces el «mal de ollo» no lo «bota» una persona en concreto, está en el ambiente y se coge:

«Hai xente que o colle na misa. Mentres o cura «alza» se mira para atrás colle-se. Non é bon iso.» (Tállara, Noia.)

«Nas romarías se está mirando como ven a xente, se, por un caso, se di: “mira que vestido trae fulana”... pois colle-se.» (Laxe.)

Para evitar el «mal de ollo» existe un medicina preventiva altamente desarrollada. Primeramente, oraciones, bendiciones y jaculatorias:

«Nunca se debe sair da casa sen persinar-se e dicer Anxo da Garda me garde.» (Alcabre.)

«Eu nunca sain da casa sen que meu pai me botara a bendición; aínda que antes me dera unha labazada, ía onde a él e dicía-lle: Papaño vas a botar-me a bendición... É sempre lle rezo ao sair da casa tres Avemarías ao Anxo da Garda.» (Alcabre.)

«Cando se ve algunha persoa que non dá boa espiña hai de dicir: arrenegado sexa o demo.» (Raxó.)

Son también útiles ciertos objetos:

«Cando eu tiña uns trece anos non comía nada, estaba mui branquiña, entón levaron-me onde unha meiga a Vigo. Ao ir-me dixo-me “Neniña, a ti teñen-che muita envexa”, fixo-me un escapulario e dixo-me “con este non che ha de ir mal pero non has de tardar muito en perdé-lo”. E así foi, vindo pola metade do camiño quixen mirar se o levaba e xa non o tiña, estou ben segura de que sain con el de alí.» (Cesantes, Redondela.)

«Vale calquer cousa bendita. Nunca se debe andar sen nada/nos da una estampa de la Virgen/pero estas cousas teñen que estar benditas polo cura se non non valen.» (Placeres, Pontevedra.)

«Estas pedras manda-no-las un fillo de Barcelona, dun convento que hai alá; antes mandaba-no-las de Santiago pero agora quen nos as madaba morreu (invita a que cojamos una). Colle unha, con esta non che botan o mal de ollo.» (Escarabote, Boiro.)

Aparte de todo esto, está extendida por toda la zona la costumbre de las «figas» (manos con el puño cerrado y el pulgar introducido entre el índice y el corazón). La «figa» si no se lleva puede hacerse con la mano izquierda al pasar ante una persona peligrosa. Otra práctica muy común es «non sair da casa co estómago en vao», es preciso comer aunque sea solo un pedazo de pan, o al menos beber un vaso de agua.

Cuando se tiene la enfermedad la terapia más socorrida es acudir a un Santuario o a un especialista. Uno de los Santuarios más socorridos es el del Corpiño:

«A xente ven aquí e normalmente queda-se nove días, todos os días veñen á igrexa pola mañán e pola tarde. O cura le-lle os evanxélios e despois quedan un pedazo na iglésia. Uns teñen como náuseas, outros sacuden as mans e os pes como facendo forza. Os acompañantes pasan o pano pola imaxen e despois pasan-llo a eles pola cabeza.» (Merza, Vila de Cruces.)

«A Lola a Perilla como tiña mal de ollo quixero-na levar ao Corpiño. Cando iban meté-la no coche agarrou-no e case se move. A xente que iba dentro quería-se baixar porque tiña medo de que lle dera a volta —se trataba de un autobús—. Alá non sei que lle fixeron pero cando a mirin estaba xa ben. Din que devolveu así como un moño de pelos.» (Ardia, Noalla.)

Los «curandeiros» utilizan diversas formas:

«Bota-se-lle água na cabeza de maneira que caiga polas uñas das

mans e dos pés. Con un fouciño novo fan-se-lle tres cruces na cabeza e rezan-se tres Avemarías. Así durante nove días coa mesma botella de água e co mesmo fouciño. O derradeiro día, a persoa enferma colle a água que queda na botella e bota-a pra atrás, por riba da cabeza sen que caia por ela.» (Ramona.)

Engracia, después de examinar si tiene «mal de ollo» por el procedimiento visto, si da resultado positivo, da cuerda a la caja de música de la Virgen de Lourdes que tiene en la mano el paciente y la hace sonar. Mientras, con la piedra que antes utilizó hace nueve cruces sobre la cabeza del enfermo. Después de cada cruz dice:

«Dios que che dou
e que che enxendrou
que che quite o mal de ollo
si alguén cho botou
si alguén cho botou
e non cho quere quitar
polo poder de Dios
o volva a levar.

El horario y lugares de trabajo de uno de estos especialistas tradicionales puede servir para formar una impresión de su predicamiento en la Galicia no urbana e incluso en nuevos barrios.

Tomás es un viejo de 65 años. Es «curandeiro» desde joven: su padre ya lo era, pero según cuentan no tenía tanto poder, vive en el ayuntamiento de Roxos, en la aldea de Reborido, y consulta allí sábados y domingos. Los días 8 y 22 va a Arzúa, los martes a Ribeira, los viernes a Santiago, donde consulta en el X. (bar) a partir de las ocho de la mañana, los demás días va a las ferias. En cualquier sitio que sea compite en gente con el mejor médico. En su aldea la gente se junta en la taberna de una prima de él que vende números para coger vez, a diez pesetas. Va consultando más o menos por orden pero si alguien le da un billete pasa primero. A las once de la mañana, que es cuando hay menos gente, acostumbran a pasar de veinte las personas que esperan. La gente que va es de todo tipo. Los motivos de consulta pueden ser personas o animales, pero sobre todo se ven muchos niños. No tiene precio fijo, él dice que le den lo que quieran, normalmente recibe entre quinientas y mil pesetas por persona.

Dado que la plausibilidad de todo sistema es directamente proporcional a su capacidad de encajar los fracasos, tuvimos especial interés en estar atentos a descubrir los mecanismos más utilizados para conseguirlos.

El sentir común es que, normalmente, la gente sana; esto aumenta la creencia y el prestigio de los curadores y hace que los pacientes continúen buscando remedio en ellos. Pero en aquellos casos en que el especialista fracasa, nor-

malmente no acepta la derrota, sino que se dan múltiples explicaciones. Puede decirse que la enfermedad estaba «pasada».

«Unha curmán tiña mal de ollo. Levamo-la á sábia e despois de mirar fixo para ela perguntou: Pasa dos nove días?

— Pasa.

— Pois morre antes das 24 horas; eu fago-llo pero non volve por ela, poñede-lle as cousiñas de Dios.

E morreu; saleu a cinza de color do sangue. Polo menos levou-na Dios, non o demo.» (Ortigueira.)

En la consulta de Tomás escuchamos las siguientes explicaciones:

«A veces pasa que o meigo sabe que ten o enfermo e que vai morrer por que o que ten é incurable, pero el non o di para non disgustar a familia».

Conviene notar que esta explicación la dio un hombre que vive a 15 kilómetros de Santiago y que teniendo a la mujer en el hospital fue a preguntarle si moriría. Tomás le respondió que no iba a morir pero la verdad fue que murió.

Otro rico filón para explicar fracasos radica en las equivocaciones al llevar a cabo los remedios. En recetas muchas veces complicadas donde se combinan plantas, oraciones y gestos y cada cosa con sus prohibiciones, lo más fácil es que nunca se tenga la seguridad de no emitir alguno de los tabúes.

Cumple también la función de explicación un caso que allí se contaba. A Tomás, no hace mucho tiempo, le murió un hijo en el extranjero; la gente que lo comentaba decía: «Se o pai soubera o que pasaba arreglaba-o pero non se enterou».

Nuestra experiencia es que la confianza surge, sobre todo, de la atmósfera que se crea en las antesalas de estos profesionales. Un bombardeo continuo de historias exitosas contadas por los mismos pacientes, configura un clima tal, que incluso el más crítico ve vacilar su seguridad.

Para que podamos comprender la forma de configurarse la enfermedad, y dada la influencia que tiene, fundamentalmente a nivel psicológico, no queremos poner fin a estas reflexiones sin hacer referencia a la actitud del mundo tradicional gallego ante el internamiento en el hospital, prácticamente cada vez más frecuente en el tratamiento de las enfermedades de cierta entidad.

Donde la enfermedad se maneja a la manera tradicional, de suerte que afecta a toda la familia, la hospitalización representa un «passage» traumático de apoyo personal e íntimo del medio familiar a la atención impersonal recibida de profesionales que pertenecen a un ambiente extraño. FOSTER (1958: 25) lo expresa, a nuestro juicio con precisión:

«En la relación terapéutica extrahospitalaria, el paciente tiene con

siderable libertad de elección; puede seguir u obedecer las instrucciones del médico o dar por terminada la relación, si quiere. Pero en el hospital se encuentra a merced de fuerzas extrañas, a menudo impersonales, y ya no puede ejercer el veto. Las prácticas hospitalarias se encuentran en conflicto, en aspectos importantes, con las creencias y prácticas populares y con el medio sociológico de la curación. La familia y los amigos sólo pueden estar próximos durante breves períodos. De todo esto, necesariamente, tienen que derivarse efectos dañinos.»

En nuestros centros hospitalarios modernos, en aras de la tranquilidad del enfermo, del personal sanitario y de lograr un ambiente aséptico, se restringe al máximo, tanto en número como en tiempo, las visitas de familiares y vecinos, al tiempo que se ven con prevención o simplemente se prohíben los pequeños regalos alimentarios que unos y otros llevan.

De lo que no se cae en la cuenta es que el precio de esta tranquilidad y esa asepsia —que muchas veces brilla por su ausencia— es dejar al enfermo sin puntos de referencia. El hombre, y más en los momentos de crisis, precisa estar continuamente interpretándose, y eso lo hace en el diálogo con los demás, de modo particular con aquellos que gozan de su confianza.

En un ambiente en el que las preguntas de los médicos y de las enfermeras se contestan, normalmente, con evasivas, la presencia de un grupo de vecinos —frecuentemente numeroso— que se traslada a la ciudad para visitar al enfermo, significa para éste la reinsertión en el grupo del que la enfermedad lo alejó. Como no puede estar en su parroquia, la imaginativa comunitaria consiguió que en una habilísima metonimia la parroquia se traslade a él. En estos momentos deja de ser un «objeto» para convertirse en un miembro «vivo» de su grupo de siempre.

El privar a cualquier enfermo no urbano de estos momentos de oxigenación con que resistir la inmersión hospitalaria, pensamos que es definitivamente más costoso que los hipotéticos problemas de asepsia y tranquilidad en el trabajo del personal sanitario.

Es preciso que se comprenda que tanto la familia como la vecindad forman en la vida tradicional redes mucho más amplias y vitales que en la ciudad. La familia estrictamente nuclear y el vecino que apenas se saluda en la escalera tienen su correlación no urbana en las familias troncales, muchas veces ampliadas ritualmente, como en el caso del compadrazgo, y en las relaciones de vecindad que no sólo integran la convivencia, sino también la producción; el resultado es la aparición de lazos de ayuda y compañerismo insospechados para el urbano.

Mientras que la medicina «oficial» no se esfuerce por dialogar con todas estas dimensiones del enfermar tradicional, aceptando lo que de integrador

tienen muchas de sus prácticas, estará negando lo más humanista de sus axiomas: «no hay enfermedades, sino enfermos».

REFERENCIAS CITADAS

- AMMAR, 1954.—*Growing up in an Egyptian Village*. London Routledge.
- EVANS PRITCHARD, 1937.—*Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*. London, Oxford U. P.
- FIELD, 1960.—*Search for Security*. London, Faber.
- FOSTER, 1958.—«Problems in intercultural Health Programmes», fasc. n.º 12. *Social Science Research Council*. New York.
- GONDAR-SANMARTIN, 1980.—«Racionalidad campesina y relativismo cultural», en VV. *Antropología y Racionalidad*. Santiago, Sálvora.
- LISON, 1979.—*Brujería estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid, Akal.
- LIS QUIBEN, 1980.—*La medicina popular en Galicia*. Madrid, Akal.
- RISCO, 1962.—«Etnografía. Cultura espiritual», en OTERO PEDRAYO. *Historia de Galiza*. V. I. Buenos Aires, Nos.
- RODRIGUEZ LOPEZ, 1970.—*Supersticiones de Galicia y preocupaciones vulgares*. Lugo, Celta.
- TABOADA CHIVITE, 1972.—*Etnografía galega. Cultura espiritual*. Vigo, Galaxia.

EL CICLO CARNAVALESCO EN EL PIRINEO CENTRAL (*)

M. Benito

INTRODUCCION

La aparición de la obra «El Carnaval», del autor francés C. Gaignebet, ha supuesto un hito importante en la búsqueda de nuevas fórmulas de interpretación, mediante la ligazón, con esta fiesta, de viejos mitos y ritos y, sobre todo, con la aportación de un calendario festivo cíclico basado en períodos de cuarenta días. La influencia de esta obra es considerable en varios trabajos que han ido apareciendo con posterioridad y, desde luego, en el que presentamos aquí. Las coincidencias entre las exposiciones de Gaignebet y lo que nosotros venimos estudiando en el Alto Aragón son palpables, por lo que no hemos podido desviarnos del camino por él trazado.

Queremos hacer constar nuestra consciencia de que las cuestiones tratadas y relatadas, son demasiado subyugantes y en relación tan constante y sucesiva que nos han arrastrado a exponer una teoría más, de las muchas que pululan por las librerías, con la única pretensión de aportar datos e hipótesis sobre festividades próximas y similares en el ámbito altoaragonés. No queremos ser tan jactanciosos como para explicar el origen del Carnaval, con estas líneas, que buscan únicamente sumarse a otras para contrastarse e ir perfilando alguna salida a este embrollo tan sugestivo que, quizá, nunca tendrá una solución satisfactoria para todos.

El punto de partida se fundamenta en nuestra idea de que el hombre viene creyendo que todo cuanto le rodea ha tenido o tiene un «alma» que le mueve y que todos los fenómenos se producen por un «poder» que, casi siempre, se ve personificado en algo tangible por él: un mito, un santo...

Vayan por delante, pues, las limitaciones que nuestras propias investigaciones y lecturas, y las conclusiones a que éstas nos llevan, nos imponen a la hora de comenzar otros estudios. Es la pescadilla que se muerde la cola, pero que, en ningún caso, debe paralizar la labor de recogida de datos y la propia interpretación que, desde nuestra óptica, damos. Sería mucho más fácil describir meramente los hechos, más fácil pero no menos subjetivo, sin com-

(*) Ponencia presentada en el III Seminario del Carnaval. Cádiz, 24-26 de noviembre de 1988.

prometernos en dar respuestas y en alcanzar soluciones propias. El creer que no existe ningún riesgo en expresar la visión particular, puesto que nosotros mismos desbrozamos las interpretaciones de los datos ofrecidos por autores anteriores ineludibles ya en cualquier pesquisa de materiales y el ser sabedores de que aquellos que vengan detrás, estarán más capacitados para discernir lo real de lo inconscientemente tendencioso, nos lleva a no paralizarnos por el miedo a la subjetividad, continuando la labor autoencomendada con el fin de ir narrando todo aquello que vemos desde la perspectiva irrepetible de nuestro asiento en el tren de la vida.

El Carnaval propiamente dicho es el ritual central y principal de un ciclo que persigue la fecundación de la tierra y de cuanto de ella depende. Este ritual no comienza y acaba en sí mismo, sino que, dada la importancia de los fines que pretende, ha de ser precedido de otros que creen las condiciones más favorables posibles para que el Carnaval se produzca; y sucedido de otras celebraciones que recuerden a la Naturaleza su preñez, al tiempo que le solicitan un parto abundante y sin complicaciones.

Noviembre es el mes en que recordamos a nuestros difuntos junto a sus tumbas, lugar que deben ocupar como tales muertos. Para ello el día de Todos los Santos los mozos se juntaban en las torres de las iglesias altoaragonesas donde, tras realizar una cuestación por las casas del pueblo, en las que recogían judías sobre todo, alimento fúnebre por excelencia, se tañían las campanas ininterrumpidamente, lo cual, unido a los efectos de la ingesta de las legumbres: replección y aireación del cuerpo, provocaba la expulsión de los espíritus del espacio vital de los vivos (1). Esa misma noche, llamada precisamente de ánimas, los niños saldrán a la calle con varias calabazas, previamente vaciadas y asemejadas a calaveras, con boca, nariz y ojos, que, dándoles el aspecto más tétrico posible, se van depositando con una vela encendida dentro, por los rincones más oscuros del pueblo para hoy asustar a las mujeres, pero con la finalidad primigenia de evitar que las ánimas se enclaven en los lugares más recónditos de la población (2).

Con estos rituales se busca el regreso de todas las almas difuntas a la tierra, su lugar de origen, y en ella son guardadas por un animal mítico que comparte, durante esta época, con ellas el mismo espacio vital: el oso.

Los dioses como Hermes o Mercurio cumplían el papel de conducir las almas hasta las entrañas de la tierra en tiempos precristianos, posteriormente San Martín cumplirá con esa función, asimilando también otras propias de los mencionados dioses que a continuación veremos.

(1) Ritual practicado en el pueblo de Nueno (Huesca), hasta entrado el presente siglo; los más mayores todavía lo recuerdan.

(2) Extendido por todo el Alto Aragón —hoy en franca regresión—. Nosotros lo hemos vivido en la propia ciudad de Huesca, en los años 60. Los datos expuestos se recogieron en la villa de Adahuesca.

Como ejemplo, representativo de la zona estudiada, de santuario-cueva relacionado con el oso, los espíritus y la fertilidad, tenemos el viejo monasterio de San Martín de la Valdonsera (3). En él encontramos una cueva, convertida en ermita bajo la advocación del santo, una corriente de agua, una Virgen Negra: la «Virgen Morena», un centro de peregrinación y exconjuración de demonios y, sobre todo, un foco de fecundidad donde reyes, ricos hombres y plebeyos acudieron en busca de descendencia. El origen legendario de este monasterio viene dado por ser el lugar donde San Martín retó a unos míticos personajes, precristianos o gentiles, conocidos como «moros» en todo el norte peninsular, a saltar por encima de un montón de trigo, cuyo proceso de obtención no estaba al alcance ni del santo ni de sus «cristianos». «Los moros», grandes y fuertes como eran, aceptaron el reto del que salieron triunfantes en principio, ya que San Martín, que se había colocado unas enormes alpargatas, consiguió sacar en ellas varias semillas que posteriormene servirían, a «los cristianos», para cultivar el alimento más básico ypreciado de nuestra cultura: el pan (4). San Martín es unas veces descubridor y otras ladrón de inventos que «los moros» y el diablo poseían en exclusiva; sea como fuere, puso en manos del hombre diversas máquinas, como molinos, sierras, etcétera, que posibilitaron el progreso de la civilización. Es por ello patrono de molineros y herreros y su vida, según nos viene narrada en la «Leyenda Dorada» (5), encaja bastante con el papel que habrá de asumir en la cultura tradicional (6). Estuvo un par de veces a punto de morir, conoció el momento en que esto le iba a acontecer; resucitó tres muertos, como mínimo; luchó constantemente contra el Diablo, a quien expulsó de los cuerpos de hombres y bestias; controlador

(3) Información escrita sobre la historia y costumbres de este monasterio en:

- «Aragón Reyno de Christo, y dote de María Santísima». Roque A. Faci. Zaragoza. 1739.
- «Historia de San Martín de la Valdonsera». Diego de Larumes. Zaragoza. 1698.
- «Anuario de la diócesis oscense». G. García Ciprés. Huesca. 1917.
- «El Castillo-Abadía de Montearagón». A. Durán Gudiol. Institución «Fernando el Católico». Zaragoza. 1987.

Zaragoza. 1987.

(4) La leyenda que nosotros recogimos de un pastor del Somontano, y recordada por varios ancianos del área, alude al origen del monasterio y a la formación geológica de las llamadas «Alpargatas de San Martín», en los términos siguientes: San Martín dio un salto desde el cielo y cayó sobre la montaña dejando marcadas las dos enormes huellas, perfectamente visibles a varios kilómetros de distancia, de sus alpargatas. Fundando, a continuación, el monasterio.

J. M. Barandiarán, en su «Diccionario de mitología vasca», Ed. Txertoa, San Sebastián, 1984, aporta este dato: «Cuentan en Ataún que Sanmartintxiki fue al monte Muskia sito en aquel pueblo, a visitar a los baxajaun o genios que cosechaban grandes cantidades de trigo en aquellas alturas. Disputando con ellos, cayó deliberadamente en un montón de trigo que allí había, llenando de grano sus albarcas. Cuando regresaba al pueblo llevó en su calzado la simiente del precioso cereal». La disputa consistió en saltar entre los silos.

(5) «La Leyenda Dorada». Santiago de la Vorágine. Alianza Editorial. Madrid. 1987.

(6) En Muro de Roda (Huesca) subsiste una ermita dedicada al santo, donde éste aparece con una rueda de molino. Esta imagen es de reciente factura.

de fieras, vegetales y elementos destructores como el fuego y las tormentas. San Martín, pues, metido en una cueva donde abundan los osos, será el santo ideal para guiar las almas en un sentido u otro según la estación en que nos encontremos.

Noviembre terminará su periplo ritual y legendario con las almas albergadas en las entrañas telúricas. Pero estas almas se tendrán que transformar en espíritus fecundantes (semillas) y a la tierra habrá que irle preparando mediante diversas ceremonias que alcanzarán su cénit en el Carnaval, pero, antes de que éste llegue, el hombre estimulará la capacidad germinadora de la tierra, de los animales, de los vegetales y la suya propia; purificará el aire y su espacio vital y seguirá ahuyentando las almas errantes que todavía no han regresado al más allá o que han vuelto de él de forma excesivamente rápida, sin darles tiempo de regenerarse para cumplimentar un nuevo ciclo fertilizador.

FIESTAS DE PRECARNAVAL

«*La matacía*». Sin fecha fija pero, desde luego, dentro del período de tiempo que estudiamos, se presenta este sacrificio ritual que en nuestra cultura se da como fiesta familiar. Al cerdo, que ha formado parte de la casa, como un elemento esencial, que ha sido nutrido con cierto mimo y que, incluso, ha recibido un nombre, le llega el momento de morir en medio de una sociedad porcofílica que utilizará su carne como alimento primordial en la estación invernal. Dice el refranero que: «A cada tocino le llega su San Martín», y no es casualidad que deba ser, precisamente en estas fechas preparatorias del Carnaval, el momento más propicio para el óbito del animal. De sus carnes se beneficiarán los miembros de la casa mediante su ingesta, además de los familiares y amigos más próximos, a los que se les envía una pequeña ración denominada presente. El aporte calórico de esta carne, rica en grasas y proteínas, es considerable y, gracias a él, el cuerpo humano queda «lleno» en los momentos más desfavorables y peligrosos en los que se podría ver poseído por un alma extraña. Todo el cerdo es aprovechable, incluso la vejiga, que los niños utilizan hinchada para golpear a las gentes, con intenciones fertilizantes pues por las connotaciones anatómo-fisiológicas de la vejiga se cree que posee algún poder especial en estos aspectos (7).

San Nicolás (6 de Diciembre). Patrono de los niños que ese día guardaban fiesta en las escuelas e iban a buscar un gallo al que enterraban hasta el cuello, posteriormente se tapaban los ojos y se armaban con una estaca o una espada

(7) Antes de que los globos hicieran su aparición en nuestra cultura, los niños pedíamos insistentemente la vejiga del cerdo sacrificado, con ella jugábamos y golpeábamos a los demás. En Fonz todavía se conserva esta costumbre en primavera.

para golpear sobre el suelo hasta que conseguían decapitar al animal que, a continuación era guisado e ingerido con otros productos colectados, en fraternal condumio (8).

Rito alegórico; por un lado los niños como elemento nuevo y sin capacidad procreadora todavía, por otro, el gallo, símbolo de la fertilidad masculina y fruto del huevo primaveral, cuya sangre estimuladora se vierte sobre la tierra y cuyas propiedades simbólicas se irán transmitiendo, en el acto de la muerte y en la comida, a los críos. Esta celebración se ha perdido por la crueldad que representaba y, posiblemente, los juegos de «La Gallinita Ciega» (9) y la cucañas fueron creadas para sustituirla.

Navidad. Supone el «nacimiento anual» cristiano y una inducción sobre la aletargada vegetación. Por la noche la Iglesia celebra la «Misa de Gallo», así llamada por realizarse en el momento que canta el gallo, símbolo entre otras cosas de la resurrección (10). Mientras la misa se celebra, las fuerzas maléficas vagan por las calles de los pueblos: «De doce a una anda la mala fortuna» (11). Durante esta noche tiene lugar oro ritual, antaño muy extendido, y hoy poco frecuente, que consiste en llevar a la casa una toza grande que se deja junto al hogar; el abuelo procede a bendecirla (fecundarla) con una pequeña fórmula variable y luego se le golpea para hacerle «cagar» algunos frutos secos, higos, pasas, dulces, etcétera, que serán recogidos por los niños que asisten al acto de Navidad expectantes (12). La toza se quema durante toda la Navidad, hasta Reyes, y sus cenizas fueron usadas, esparcidas por la tierra, como elemento fertilizador (13).

(8) Hemos recogido datos orales sobre esta fiesta que todavía se celebra en pueblos de la Jacetania, aunque sin el sacrificio del gallo. Empero, la única noticia escrita que tenemos nos la da Escolástico Ferrer, en «Folletón Alto Aragón» n.º 8, Huesca, 1980. Al hablar de Lanaja (Huesca): «El 6 de diciembre celebraban los niños de la escuela su fiesta, para lo cual iban pidiendo por las casas a fin de poder hacer una comida comunitaria, cantaban coplas alusivas; enterraban hasta el cuello un gallo en medio de la plaza, al que habían de matar yendo con los ojos vendados y una espada en la mano» (sic).

Véase la relación de este ritual con esta copla alusiva que los niños de Alcubierre (Huesca), en su fiesta de la «Vieja Remolona»: «Los chicos de la escuela/ todos suplicamos/ que cuando cante el gallo/ nos den lo que buscamos/ ¡Kikirikií!/ ¿Nos dan para la Vieja?/ Con una estaca vieja/. «Folletón Alto Aragón» n.º 23. R. Andolz. Huesca. 1981.

(9) «El Carnaval. Ensayos de mitología popular». Claude Gaignebet. Ed. Altafulla. Barcelona. 1984.

(10) «Diccionario de Símbolos y Mitos». J. A. Pérez Rioja. Ed. Tecnos. Madrid. 1980.

(11) Refrán muy extendido, citado entre otros por J. Lisón Huguet: «Algunos aspectos del estudio etnográfico de una comunidad rural del Pirineo Aragonés Oriental». Institución «Fernando el Católico». Zaragoza. 1984.

(12) «El Pirineo Español». R. Violant y Simorra. Ed. Altafulla, Barcelona. 1986.

(13) Este y otros usos en: «Viaje por los Pirineos misteriosos de Aragón». Severino Pallaruelo. Zaragoza. 1984.

«Folklore campesino español. Ritos agrarios». E. Casas Gaspar. Madrid. 1950.

Durante estos días los cuerpos se irán preparando colectivamente para el proceso carnavalesco posterior, mediante cuestaciones o recogida de alimentos por todas las casas; todas han de participar pues se trata de ceremonias llamadas de «cabo d' año», que persiguen un fin beneficioso y común para todos. Los niños o mozos que han realizado la colecta la tomarán conjuntamente (14). También existen prácticas encaminadas a promover la relación intersexual, a través de una especie de sorteos «casamenteros», llamados de «damas y galanes» o «damas y caballeros», que emparejaban mozos y mozas obligándose a ciertos acompañamientos y a bailar juntos en la fiesta de Reyes o Año Nuevo, según el pueblo. Más curioso era, ya desapareció, otro sorteo que ligaba «almas y vírgenes» y que consistía en introducir en una cazuela un nombre de santo elegido por cada concurrente, además del de San Silvestre que era obligado; en otro puchero ponían los nombres de los difuntos de los familiares presentes —«Las Almas»— y luego se sacaba un papel de cada sitio, el familiar del «alma» que se emparejaba con San Silvestre corría con el gasto del vino (15).

Vemos en la Navidad, nacimiento anual (renacimiento), culto a la fecundidad vegetal en «la tronca», recogida de alimentos y comidas colectivas, casamientos ficticios que favorecen la relación sexual y, por último, la curiosa ligazón entre «almas» y «vírgenes» que, veremos repetirse en todo su esplendor en el baile de Carnaval.

En diciembre y enero tendrán lugar una serie de augurios meteorológicos, bastante conocidos, que se denominan «calandras» y que determinarán el tiempo que hará durante el año (16). Para el 12 de enero la Naturaleza ya ha esbozado lo que llegarán a ser las cosechas, al menos aún lo creen así unos pocos labradores pirenaicos que conmemoran ese día «La romería de los langostos o de San Victorián», llegándose para ello hasta una lejana ermita donde hacen misa y extienden, en los alrededores, unos manteles y, sobre ellos, las tortas que el cura bendice mientras los «langostos», pequeños insectos, van cayendo en la blanca tela. Concluida la bendición los romeros se abanzan sobre los insectos para observar cual es el color predominante entre ellos, si abundan los negros la cosecha de vino será buena, si los verdes la de oliva y, por último, si son los blancos ese año no faltará el pan. Visto esto se trocea la torta, que se consumirá con abundante vino (17).

(14) «El Pirineo Español». Op. cit.

(15) Idem. Nosotros hemos recogido información directa sobre la fiesta de «Damas y Galanes», en Bailo (Huesca) la noche de Reyes de 1986.

(16) Creencia muy extendida y todavía practicada, se alude a ella en varios trabajos. Quizás el más centrado en esta cuestión sea el de M.^a Pilar Barrabés y otras: «Las calandras y la predicción meteorológica en el Alto Aragón». V Jornadas de Cultura Altoaragonesa. Instituto de Estudios Altoaragoneses. Huesca. 1986.

(17) «Romería de los langostos a San Victorián de Abizanda». M. Benito. «El Día». Zaragoza. 1986.

Mediado enero seguirán varias fiestas de intención purificadora, en las que se encienden grandes hogueras, donde se quema «lo viejo» y se renueva el aire limpiándolo de miasmas y vahos infectos. San Pablo, San Vicente, San Babil, San Fabián, San Sebastián y San Antón serán las más significativas (18).

En las casas altoaragonesas, hasta hace poco y debido al trabajo a realizar, se hacían estas tres distinciones: el hombre que gobernaba durante todo el año, la mujer y las bestias. Las fiestas precarnavalescas permiten una inversión de roles para los estamentos sometidos, así, el 17 de enero, San Antón, los animales serán bendecidos, después de engalanados, en la puerta de la iglesia o en alguna cruz de piedra, recibirán una ración extra de pienso y desde luego serán redimidos del trabajo durante todo el día. Es muy importante la participación del animal en estas celebraciones fecundantes y protectoras, en cuanto el sustento y bienestar de la casa dependían, en buena medida, de la tenencia de animales de tiro y labor (19) y de ganado para la producción de carne, leche, lana...

El sacrificio de una res llevaba consigo un ritual tendente a la reencarnación de su «alma», dentro del mismo establo, con el fin de que no mermara el número de cabezas. Consistía en cortar la punta del esternón de la res sacrificada, llamada «almeta», y tirarla al techo con el fin de que se quedara allí pegada, esto propiciaría el nacimiento de otro animal, al menos eso creían nuestros ganaderos (20).

Este día de San Antón también es propicio para volver a expulsar los espíritus que aún vagan por los campos, para ello en Sobrarbe y Jacetania se hace una cencerrada en la que colaboran los niños, haciendo sonar esquilas por calles y caminos (21). Rasgo plenamente carnavalesco, pues no en vano en la montaña se dice que «Pa San Antón, carnistolta som» (22).

Poco arraigo tiene la primitiva fiesta de Santa Brígida (23) que se ha visto eclipsada, en esta zona, por las que a continuación se comentan:

«La Candelera», 2 de febrero. Se produce una nueva purificación del medio vital, esta vez no son hogueras masivas sino la luz de las velas o candelas, que guiará a las almas al más allá o del más allá. Así, las velas, bendecidas en

(18) Estas celebraciones, muy representadas en nuestra provincia, centraron gran número de fiestas menores o «fiestas pequeñas».

(19) El potencial económico de una casa se medía por el número de pares de mulas que poseía. La fiesta de San Antón, aunque muy mermada, todavía está en vigor.

(20) Ver la voz «almeta del Paripau», en «Diccionario Aragonés». R. Andolz. Librería General. Zaragoza. 1977. También en «Tres despoblados del antiguo territorio petrarrubense». M. Benito. En «Homenaje a Amigos del Serrablo». Instituto de Estudios Altoaragoneses. Huesca. En prensa.

(21) «Aragón y El Carnaval». J. Roma. Guara Editorial. Zaragoza. 1980. Se sigue practicando aún en Gistaín bajo la denominación de «el callauar».

(22) «Algunos aspectos del estudio...» Op. cit.

(23) Solamente conocemos dos advocaciones a esta santa en la provincia oscense: Poleñino y Palo.

este día, servirán para iluminar las estancias humanas en los momentos en que éstas puedan entrar en contacto con el inframundo: muerte o nacimiento de un familiar y tormentas (24).

«*San Blas, 3 de febrero*. Si la celebración anterior servía para poder tener un elemento, la cera bendecida ese día, con el que poder guiar el alma, San Blas nos permitirá tener nuestro cuerpo preparado para que ésta pueda salir de él sin obstáculo, hecho éste muy importante. Este día (25) se bendicen una serie de postres, así como cebada para los animales, que habrán de ingerirse después, con el fin de que la garganta quede protegida, evitando durante todo el año que ésta se vea afectada por una enfermedad que, de ser mortal, impediría la salida del alma, pudiéndonos imaginar el miedo de nuestros ancestros a morir de esta forma, con iguales consecuencias que experimentaban los ahorcados, es decir la condena eterna al no poder liberar el alma para su posterior resurrección.

Santa Agueda, 5 de febrero. Si los animales ocupaban un papel relevante en la casa el día de San Antón, serán ahora las mujeres las que asumirán el protagonismo durante una fiesta que persigue, a la vez, dos cosas distintas y complementarias:

a) Preparar y fomentar la deshinbición sexual de las hembras, para facilitar su fecundación posterior.

b) Protección mamaria con el fin de asegurar una buena lactancia y, por tanto, la alimentación y desarrollo del recién nacido.

Lo primero se consigue mediante una liberación de la represión sexual contenida durante todo el año, cada vez menor afortunadamente, con las diferentes actividades que se desarrollan durante este día: bromas a los hombres, llegando incluso a lo que en nuestro medio se llama «contar las viejas» (26), y que consiste en desnudar a un hombre y mirar, valorando el tamaño y morfología de sus atributos sexuales. También existe deshinbición en el baile, donde la mujer no espera a que se le invite, sino que ella bailará con quien le parezca. Existe otro rito curioso que consiste en la celebración de una serie de carreras pedestres en las que las mujeres competirán por ganar «la rosca», especie de torta fabricada con esta forma. Y me parece curiosa en cuanto el final de la ceremonia será comerse, entre todos los presentes «una rosca», expresión que tiene gran vitalidad hoy día en el argot y, desde luego, con un carácter sexual evidente, como símbolo formal de los genitales externos femeninos.

(24) «Aragón y El Carnaval»... Op. cit.

(25) Citado por varios autores y en vigencia.

(26) Es curiosa la relación de «las viejas», aparato genital masculino, y «las abuelas», mitificación del «poder de la cosecha». Ver «Las abuelas: mito, leyenda y rito». M. Benito. Temas de Antropología Aragonesa III. Zaragoza. 1988.

Lo segundo se consigue participando en los actos religiosos, más propios de las casadas y sobre todo llevando la peana de la santa para que ésta transfiera sus poderes protectores sobre las mamás femeninas (27).

EL CARNAVAL PROPIAMENTE DICHO

No tiene fijado su fecha de inicio, aunque lo corriente suele ser el sábado anterior al Miércoles de Ceniza por la tarde (28).

Los personajes y los rituales que en él se practican están muy diversificados por lo que tratamos de explicarlos siguiendo un orden de finalidades u objetivos, que persigue o perseguía todo Carnaval, y concretizándolo en los mejores conservados del área, que se desarrollan en los altos valles sobrarbeses, con algunos elementos perdidos en épocas recientes:

1. *Liberación de «las almas-semilla»*. El hombre espera el aviso de la Naturaleza para saber cuando ésta ha decidido soltar las almas que, desde noviembre, o incluso antes, ocupaban el espacio subterráneo. Este aviso será dado por la salida del oso, que, una vez terminada su invernación, liberará de su interior las almas que trae consigo del más allá. Con este objeto se hacían las cacerías nocturnas, simbólicas del oso, al que se buscaba con antorchas (29), al igual que Démeter había buscado a Perséfone, su hija y símbolo del alma-semilla, que terminaba su cautiverio trimestral en los infiernos, para salir al exterior con el fin de fertilizar los campos y lo que de ellos depende (30).

El oso, pues, es un elemento ineludible en el añejo Carnaval y son varios los jóvenes que habrán de disfrazarse de este animal, llevado de una cadena por un personaje irrelevantemente disfrazado que le obligará a bailar e, incluso, le golpeará con insistencia para que libere todas las almas que lleva dentro. Se recuerdan aún las antiguas «danzas de osos» (31) y, aunque ya nadie sabe en qué consistían, sí sabemos que hasta el siglo pasado había gentes que se dedicaban a domesticar osos, con el fin de llevarlos por los Carnavales de los pueblos, donde se les hacía bailar (32).

(27) «La fiesta de Santa Agueda en Huerto». M. Benito. «El Día». Zaragoza. 1986.

(28) En los altos valles sobrarbeses se celebran en fines de semana consecutivos, para que no coincidan los de un pueblo con otro.

(29) «El Pirineo Español». Op. cit.

(30) Idem.

(31) M. J. Berraondo, en «Revista Jacetania», reseña, al hablar de Javierrelatre, una curiosa danza: «La otra costumbre trata, y en fecha que no me supieron fijar con exactitud, pero que parece ocurría a principio de la primavera, por lo que puede suponerse fuera para el Carnaval, del baile de «los Pelaires», que se celebraba con gran regocijo del pueblo. Encabezado por el «mainate» o «Buey sin esquila», el cual lo encarnaba un personaje nacido en Latre y que acudía cada año a Javierrelatre, le seguían, agarrados a él, el primero y uno tras otro todos los demás, toda una rastra de mozos que trataban de evitar, todo bajo un signo cómico, los palos y latigazos del mainate. No

2. *Impregnación en el espacio vital de las «almas-semilla».* Mientras los osos danzan y sueltan las almas, «las tringas» se encargan de ir las fijando al suelo mediante un tronco o madero, de buenas proporciones, que es arrastrado constantemente en las carreras de estos personajes.

«Las tringas», obsérvese la semejanza fonética con «la tronca» de Navidad, son los mozos solteros disfrazados con una serie de elementos en total relación con la fertilidad:

a) Piel-cornamenta de macho cabrío o buco. Este animal en nuestro entorno es símbolo de la fertilidad masculina; en los aquelarres, donde el Diablo mantenía relaciones carnales con las brujas, éste aparecía bajo ese aspecto. También hay que significar el uso actual de la expresión «estar buco o buquizo», para señalar que un hombre tiene necesidad de mantener relaciones sexuales.

b) Rostro tizado de negro. Cualquier personificación de la fertilidad es negra. Sin ir más lejos las imágenes de vírgenes medievales (33), que sustituyen a otras tierra-madre o similares, tienen este color y, por ello, son llamadas negras, morenas o moras, generando en épocas más recientes algún conflicto a la Iglesia, que decidió sustituir muchas de ellas (34). El negro es el color de la muerte y de los elementos que con ella se relacionan: cuervo, luto, vejez...

c) Falda. Más que una inversión sexual supone, al menos eso creo yo, el facilitar una mayor relación del propio aparato reproductor masculino, con el suelo que se está inseminando ritualmente. Esta teoría vendría avalada porque en todas las danzas estimuladoras de la tierra, mediante el palo-falo, el danzante, que siempre era hombre, vestía con faldas. Este elemento se ha ido perdiendo, al tiempo que también perdía su intención primigenia, por lo que los danzantes desecharon, en muchos casos, las faldas de su atuendo que resultaban ridículas (35).

d) «La tranga», propiamente, o madero que arrastran por la tierra. Es un elemento fálico que rememora al arado utilizado también en Carnaval y

me indicaron si éste y los mozos que le seguían llevaban o usaban para el caso algún tipo de traje o adornos específicos» (sic).

Lástima que no se dispongan de más datos para poder explicitar esta curiosa costumbre. Los elementos más significativos son: «mainate» —jefe— venido del pueblo vecino y primigenio. Javierrelatre significa «casa nueva de Latre». Buey sin esquila, da a entender el uso de cornamenta que golpea a una fila de mozos dispuestos y agarrados, uno tras otro, los cuales sí portarían el elemento sonoro. El nombre de «pelaires» parece referirse más a la presencia de pelo en los atavíos que al propio oficio de peluquero-esquilador, ya que es imposible que todos los mozos lo practicasen.

Parece que estamos ante una danza carnavalesca: la de «Los Cornudos».

(32) «La fiesta de San Julián». Joaquín Gironella. «Folletón del Alto Aragón» n.º 14. Huesca. 1981.

(33) «El enigma de las Vírgenes Negras». Jacques Huynen. Plaza y Janés. Barcelona. 1977. En nuestra provincia existieron varias, ver «Aragón, Reyno de Christo...» Op. cit.

(34) «Aragón, Reyno de...» Op. cit.

(35) «El Dance aragonés». Antonio Beltrán. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Barcelona. 1982.

llevado por dos jóvenes vestidos de bueyes y uncidos («os sembradors»). Al trasladarlo de un sitio a otro, se intenta pasar «la tranga» por entre las piernas de las mujeres que, como ya no entienden la intención ancestral, huyen despavoridas.

e) Los cencerros que llevan a la espalda, a la altura de la cintura y que los portadores tienen que hacer sonar constantemente, adquieren la misión de ir distribuyendo, ahuyentando, las almas-semilla por todo el espacio vital, pueblo y campos, para que la fertilidad llegue a todos los confines y el sobrante de almas, se lance a los pueblos vecinos, hasta cuyos límites se solían llegar en las antiguas cencerradas organizadas al efecto (36).

Con el fin de que las personas no se vieran ocupadas por las almas que vagaban esos días, se practicaban dos rituales:

* Comidas abundantes tendentes a producir un efecto de repleción en el cuerpo, para que no cupiera en él ningún ánima perdida. Antes esas comidas se hacían junto a las tumbas de los muertos, quienes participaban en los banquetes mediante rituales, y, más recientemente, en el campo donde se consumía cerdo, especialmente en el Jueves Lardero (37) que precede al Carnaval, dejando algún resto de alimento enterrado para que los muertos pudieran participar (38).

* Danzas con teas encendidas que colocaban en el trasero del antecesor con el fin, según algunos autores (39), de indicar o iluminar el camino de salida al «alma-polizón» y que parece recordar, estas danzas «tiedo-tiedo» (40), el viejo ritual romano de la búsqueda de Perséfone-Proserpina, que era liberada en estas fechas.

Hay otro personaje que encaja perfectamente en esta ceremonia de fertilización: «El amontato». Existieron dos versiones, habiéndose perdido intermitentemente la que describimos en primer lugar:

a) Caballo de cartón o madera que simula ser montado por un hombre. Esta especie de centauros simbolizaban la victoria de las fuerzas del inframundo (41), lujuria y otras pasiones que andan o mejor dicho cabalgan estos días desenfundadas.

b) Especie de maniquí de una vieja que simula llevar un hombre sobre sus espaldas, el cual a su vez, irá golpeando a la gente con un látigo de materiales sintéticos, en la actualidad, sustitutos de las tiras de piel o de las vejigas fecun-

(36) Muy interesantes son las fiestas de este tipo que se celebran en Cantabria. Ver «Fiestas populares de Cantabria». Antonio Montesino. Ediciones Tantín. Santander. 1982.

(37) Llamado lardero por estar dedicado al consumo de cerdo o lardo.

(38) Esta costumbre la recoge J. Gironella, para el Miércoles de Ceniza. «Miércoles de Ceniza». J. Gironella. «Folletón Alto Aragón», n.º 19. Huesca. 1981.

(39) «El Carnaval». Op. cit.

(40) «As danzas folclóricas d'o País de Sobrarbe». Anchel Conte. Revista «Pirineos», 115. CSIC. Jaca. 1982.

(41) «Diccionario de símbolos». Juan E. Cirlot. Ed. Labor, 6.ª edición. Barcelona. 1985.

dantes que cumplían la misma misión que en las fiestas lupercales romanas. La vieja enlutada nos recuerda a Démeter, por un lado, que se disfrazó de esta guisa para buscar a su hija y a «la vieja o viejas» que en nuestra cultura y en otras, pergeñan el poder de la cosecha, relacionado con la mencionada diosa (42). Existió otro elemento o personaje desaparecido físicamente de nuestros Carnavales, pero del que todavía se guarda recuerdo en la mitología: «La hilandera». Esta representaba la creación y mantenimiento de la vida, muchas veces hemos oído aquello de «la vida que pende de un hilo», fabricando un hilo que uniría el alma del más allá con los cuerpos que habrían de nacer. Estaban ligadas míticamente con la muerte, emergiendo, según la tradición, de las tumbas dolménicas con la piedra horizontal o «cobertor» en la cabeza, para pasearse hilando por los campos (43).

3. *Liberación y emparejamiento sexual.* Para que todo el ritual llegue a plasmar es preciso una predisposición por parte de los elementos participantes, activos o pasivos. Vimos cómo se purifican los espacios vitales mediante hogueras, cómo se preparaban las bestias para que cumplan su ciclo, cómo los campos se previenen mediante sacrificios rituales de gallos y vegetales vetustos, «tronca de Navidad», cuyas cenizas se esparcirán; cómo las mujeres se iban liberando sexualmente en su fiesta de Santa Agueda, y cómo las fiestas navideñas de «damas y galanes» habían iniciado un acercamiento intersexual. Todo esto servirá para que los rituales fertilizadores del Carnaval lleguen a realizarse, mediante un baile entre el elemento fertilizador —«las trangas»— y el elemento a fecundar, representado aquí por las «madamas», mozas vestidas de blanco para simbolizar lo nuevo, la pureza virginal, es decir lo más idóneo para una fecundación alegórica (44). También se vislumbra la representación de la primera hilatura, en relación con el mundo de las míticas hilanderas, Parcas o Moiras del mundo clásico.

4. *Muerte del viejo invierno.* Con el fin de contribuir a superar esta etapa infértil del ciclo anual se elabora un muñeco con ropas viejas rellenas de paja que recibiría los nombres de «peirote», «pelele», «cornelio», etcétera. Resulta curioso el hecho de que la fabricación del muñeco se llevara a cabo en la herrería a cargo de su dueño. La explicación no es otra que la propia catalogación del herrero como persona vinculada al inframundo, pues transforma los productos de sus entrañas —hierro—, utilizando el fuego, por lo que también se le supone proclive a contactar con el Diablo a quien suele terminar burlando

(42) «Las abuelas...» Op. cit.

(43) «Leyendas de moros en el Alto Aragón». Adolfo Castán. En «El Congreso de Aragón de Etnología y Antropología». Institución «Fernando el Católico». Zaragoza. 1981. Al hablar de «El dolmen de la Losa Mora», relata lo siguiente: «Angel Gari recogió la aparición de una mujer hilando con su rueca, llevando sobre su cabeza una gran piedra cubierta del dolmen. En Nocito recuerdan una mujer muy fuerte que siempre llevaba una piedra en la cabeza, la cobertera del dolmen.»

(44) «Las trangas», que representan «las almas», se emparejan con las pulcras «madamas» o «vírgenes». Se consuma así la pretensión de aquellos sorteos navideños a los que aludíamos.

(45). El «ferrero» será el más idóneo para construir el «personaje» representativo del invierno, período donde las «almas-semilla-Proserpina» han de permanecer en los abismos inferiores, que impide la resurrección de la Naturaleza y que, por tanto, presidirá el Carnaval en su principio, para terminar destruido el Martes Gordo por ahorcamiento, arrastre, apedreamiento, quema, etcétera, al haber renacido, tras los rituales, la fertilidad y por tanto la primavera.

5. *Incitación a la luna*. La luna, como elemento dinamizador de las diferentes etapas procreadoras (46), tiene que ser incitada. Así, para paliar las fases de decrepitud, los hombres ingerirán los «crespillos» o «crispetas» (47), consistentes en hojas de borraja rebozada en harina, huevo y azúcar, que, morfológicamente, se parecen a la luna y que pretenden «crisparla», con el fin de que produzca un mayor efluvio positivo sobre la germinación de los frutos. Esta ingesta se realiza en tres momentos cumbres del ciclo carnavalesco: al comienzo —Navidad—, en medio —Domingo de Piñata— y al final —La Encarnación—. En esta última festividad, 25 de Marzo, se persigue, según la gente, la preñez de las oliveras y la obtención abundante de frutos como la miel (48); no hace falta reseñar la connotación del nombre de la fiesta, La Encarnación, con el fin que se persigue.

FIESTAS DE POSTCARNAVAL

Hemos hablado ya del Domingo de Piñata, o primer domingo de Cuaresma, donde, aparte de comer «crespillos», se seguía manteniendo el espíritu del Carnaval con un baile, violando las reglas cuaresmales, lo cual solía ser norma tanto a nivel personal como colectivo cuando las necesidades cíclicas se imponían. Como ejemplo de esto último pervive aún en nuestros pueblos una fiesta, antaño muy extendida, llamada «*El Viejo Remolón o La Vieja Remolona*» (49) y que, celebrada el tercer miércoles de Cuaresma, sirve para recordar a la Naturaleza la victoria de la naciente primavera, simbolizada aquí por los niños, que son los que desarrollan la fiesta, sobre el viejo y remolón invierno que no quiere acabar de irse y que se ve pergeñado por un muñeco semejante

(45) Esto ha inspirado algunas obras literarias como: «El herrero San Felices». L. López Allué. Ayuntamiento de Huesca. 1975.

(46) Es conocida la influencia de la luna en los ciclos menstruales o con el sexo que tendrán los niños al nacer. También en diversas labores agrícolas e incluso con la meteorología.

(47) Equivalentes a los «crêpes» franceses a los que Gaignebet da una interpretación similar a la aquí propuesta.

(48) «Carnaval: danzas y crespillos». M. Benito. «El Pregón», n.º 4. «Amigos del Folklore Alto Aragón». Huesca. 1988.

«La fiesta de la Anunciación de Nuestra Señora». J. Gironella. «Folletón Alto Aragón», n.º 23. Huesca. 1981.

(49) «El viejo remolón, otra fiesta ancestral». M. Benito. «El Día». Zaragoza. 1986.

al de Carnaval. En el transcurso de la celebración los niños recorren el pueblo, con «el viejo» o «vieja», recogiendo carne porcina, huevos, dinero y vino, donado por las diversas casas del pueblo, que se verá favorecido globalmente por el ritual que concluye con la destrucción, por apedreamiento o quema, del muñeco (50) y un banquete colectivo donde los niños festejan «su victoria» con las viandas recolectadas y que solía acabar en borrachera llevada hasta la iglesia, por la obligación a participar en las novenas cuaresmales, donde los críos vomitaban, a veces, los excedentes de cerdo ingerido.

Semana Santa. Supone la réplica cristiana a la fiesta pagana carnavalesca. La simbología y los rituales suelen ser muy similares:

- a) La gente se disfraza de romano, alma —encapuchado—, etcétera.
- b) Las almas son ahuyentadas mediante los tambores y carracas.
- c) Las cencerradas infantiles de precarnaval se sustituyeron por la costumbre, ya perdida, de «matar judíos», que consistía en golpear con estacas puertas, paredes y hasta, en algún caso, los confesionarios de la iglesia (51).
- d) No hay «trangas» que arrastran los maderos fecundantes, pero sí hay «romanos» que golpearán la tierra con todas sus fuerzas.
- e) No hay «amontatos» que golpeen con sus látigos fertilizantes, pero sí hay «flagelantes», descalzos y encadenados que ofrecen su sacrificio para «purificarse».
- f) La fiesta de La Candelera tiene su reflejo en la de Jueves Santo, con la confección de «monumentos» o tenebrarios donde arden las velas que, también, se llevarán al hogar para proteger en los mismos casos ya mencionados.
- g) El Carnaval entra en el pueblo en un asno, al igual que Jesús en Jerusalén, ambos son aclamados y ambos mueren sacrificados por la resurrección de las almas.
- h) Etcétera.

Durante el mes de mayo tendrán lugar muchos rituales que recordarán a la Naturaleza que está gestante, habrá una simbólica inseminación con la bendición de términos y se recurrirá a los muertos, que comparten el mismo espacio vital que las semillas, para que logren de éstas unos mejores frutos (52). En las fiestas patronales de verano veremos a los danzantes con sus palos golpeando la tierra. En la ciudad los gigantes nos recuerdan a los míticos dioses-héroe perdidos en el tiempo. Mientras los cabezudos nos traerán a la memoria, sin dificultad: «la Vieja y el Viejo», «las trangas» con «el negrito», el «peirote» o «pierrot» con el payaso..., todos con una vara con la que flagelar a las gentes. También hay «caballitos», mitad hombre mitad cartón, y timba-

(50) Hay un caso en que «las viejas remolonas» no se destruyen, sino que se guardan para el año siguiente, concretamente en la localidad oscense de Alcubierre.

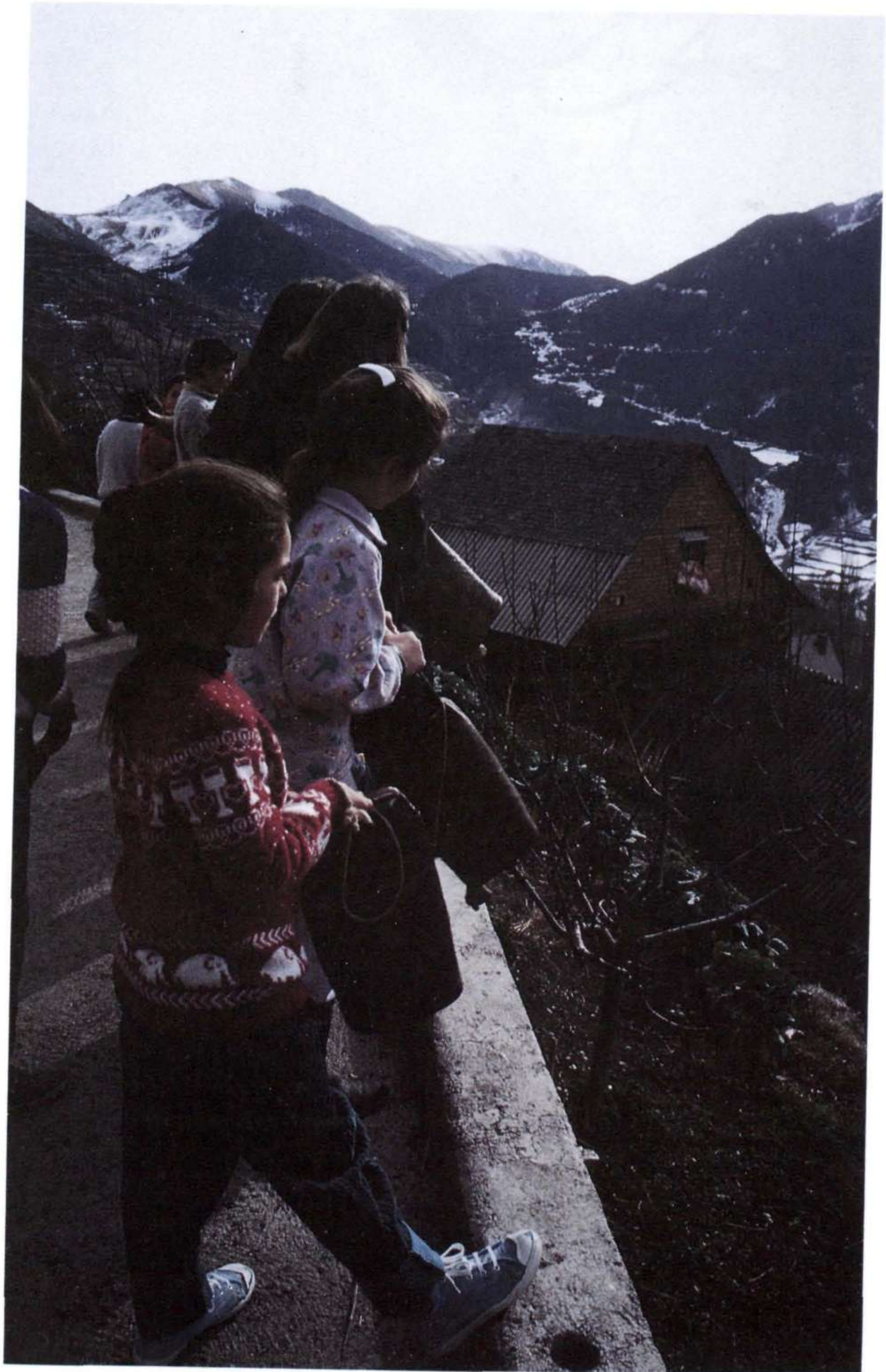
(51) Recogimos datos de este ritual en Adahuesca (Huesca).

(52) «Las abuelas...» Op. cit.

leros que tocan, no sabemos por qué, y peñistas que se visten de una forma preconcebida, y abundantes banquetes... Y, sobre todo, hay Carnaval porque el Carnaval está omnipresente, porque es muerte y vida a la vez, durante todos los días de todos los años.



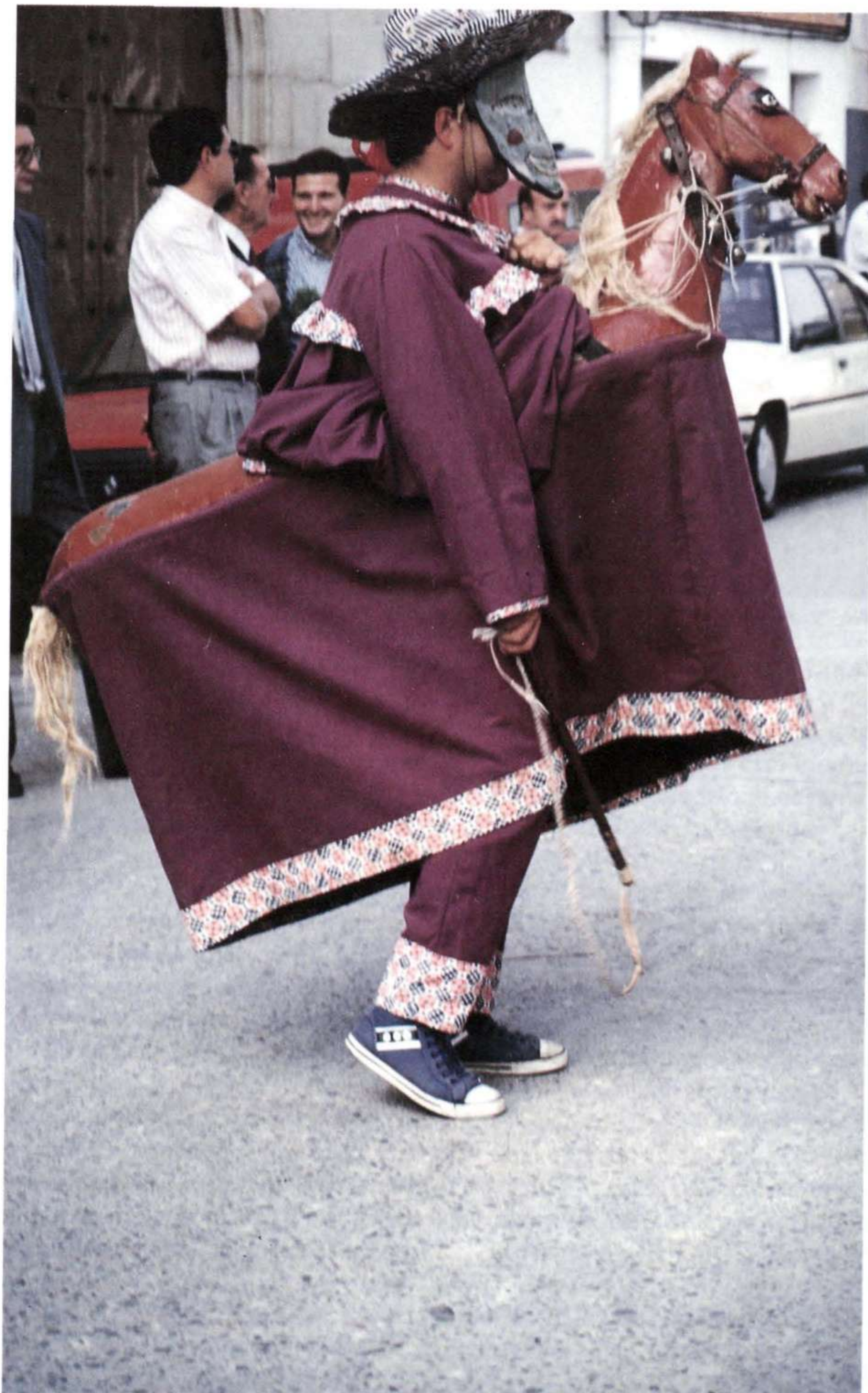
Fot. 1.—Ritual infantil de la «noche de ánimas». Adahuesca (Huesca). Noviembre. 1987. (Foto autor.)



Fot. 2.—Fiesta de «el callauar». Gistaín (Huesca). Enero. 1989. (Foto autor.)



Fot. 3.—«Tranga»de El Carnaval de Bielsa (Huesca). Febrero. 1987. (Foto Eugenio Monesma.)



Fot. 4.—«Caballet» con látigo. Graus (Huesca). Septiembre. 1989. (Foto autor.)



Fot. 5.—Fiesta de «El Viejo Remolón». Torres de Montes (Huesca). Marzo. 1989. (Foto autor.)

EXPOSICIONES TEMPORALES Y ETNOGRAFIA

Antonio Limón

Deseo aprovechar esta ocasión (*) para tratar algunos asuntos poco claros relacionados con las exposiciones temporales y en particular con las de contenido etnográfico.

Esos asuntos surgen de unas pocas preguntas que quizá puedan servirnos de introducción al examen de la organización interna y de las características de este tipo de exposiciones.

De entrada, debemos preguntarnos por el motivo del interés creciente del público por las exposiciones temporales, tanto más cuanto este interés se ve acompañado por el notable incremento de los recursos que destinan a ellas tanto la administración pública como otra serie de instituciones culturales o científicas.

En segundo lugar, el mayor éxito de público y los mayores recursos económicos empleados en este tipo de exposiciones respecto a las instalaciones permanentes de los museos, nos lleva a preguntarnos por si esas diferencias deben buscarse en una aplicación distinta de los fundamentos teóricos de la museología o en otras causas ajenas a la materia museológica.

En tercer lugar desearía plantear en esta introducción una cuestión relacionada con la anterior, pero de contenido más específico, cual es la de si las exposiciones temporales mantienen como finalidad genérica la instrucción pública que se reconoce también como fin de la museología en general. Pues es claro que si cumplen con rigor tal finalidad siendo además mucho más atractivas para el público que las instalaciones permanentes de los museos, o habrá que acabar con los museos actuales o habrá que modificarlos muy sustancialmente.

Por último para acabar esta introducción creo que no estaría de más pre-

(*) Este texto, con ligeras variaciones, fue motivo de exposición en el Curso de Museología de la Universidad de Santiago de Compostela el año 1989.

guntarnos por la extrema escasez en nuestro país de las exposiciones de contenido etnográfico frente a la abundancia de las de contenido estético o histórico.

El éxito de público que registran las exposiciones temporales frente a las permanentes de los museos es algo que salta a la vista y que no requiere más prueba que su constatación.

Parece que la fórmula de la exposición temporal está de moda y esa moda por su mismo carácter atrae grandes multitudes. Por primera vez hemos visto en nuestro país grandes colas de público aguardando para ver una exposición.

En la década de los años setenta, el espectáculo que ofrecían en París las multitudes pacientes esperando a la puerta del Gran Palais, nos hacía reflexionar a los conservadores españoles de manera pesimista: trabajábamos en un país en el que nadie guardaría nunca largas colas para ver una exposición.

Nos equivocamos entonces, de medio a medio. Aunque algo tardíamente, la moda llegó también a nuestro país. Comenzó aquí a notarse con fuerza al comienzo de los años ochenta, a raíz de una serie de grandes exposiciones promovidas por la administración, algunas de las cuales se presentaron también en provincias.

Después del invento fue incrementándose hasta ahora y se extendió a las principales capitales y en los últimos años el fenómeno ha tomado incluso una proyección internacional notable con la salida al extranjero de grandes exposiciones españolas y la instalación aquí de otras de fuera de nuestras fronteras.

Pero no es precisamente este carácter de moda multitudinaria lo que me interesa analizar, sino otra serie de factores que rodean ese carácter y que tal vez puedan ayudarnos a entender qué hay bajo la pujanza de este fenómeno.

En una primera aproximación al éxito de las exposiciones temporales encontramos como hemos dicho, la disparidad entre el montante económico que la Administración Pública destina a esta clase de exposición, frente a la modestia de los presupuestos que dedica a las instalaciones permanentes de los museos.

No dispongo de estadísticas globales que puedan dar una idea exacta de la magnitud de esta diferencia, pero sí tengo un conocimiento basado en los casos que conozco directamente por mi profesión de conservador de museos. Puedo poner como ejemplo lo que ocurre en el Museo para el que trabajo:

Una exposición de mediana calidad que ocupe los 1.700 metros cuadrados de sus salas de exposiciones temporales, suele tener un presupuesto que dobla o triplica, según los casos, el presupuesto de gastos ordinarios del propio Museo.

Teniendo en cuenta que se presentan cada año una media de seis exposiciones de estas características, el costo dedicado a ellas es diez veces superior al presupuesto dedicado al funcionamiento corriente del Museo.

Podría poner otros ejemplos que conozco bien aunque no tan directa-

mente, en que estas diferencias tienen un grado mayor, pero he preferido poner por caso el de un museo de tamaño medio, tirando a grande (unos 10.000 m.² distribuidos en cuatro plantas de los que unos 5.000 se destinan a exposición permanente). Es obvio que en casos de museos pequeños o sin salas de exposiciones temporales no tendría sentido establecer esta comparación. Pero también es verdad que si fuéramos a tomar casos extremos como el del Centro Reina Sofía, o el mismo Museo del Prado, estaríamos seguramente exagerando la nota.

Lo mismo podría decirse si tomáramos como ejemplo las grandes exposiciones emblemáticas que viajan al extranjero como parte de los mecanismos de política internacional y en que el desembolso de la Administración Española, aunque sólo pague una parte de ellas puede alcanzar cifras de varios cientos de millones de pesetas.

Pero estas exposiciones atípicas que se escapan de las características de la programación cultural media, no podemos utilizarlas seriamente como prototipos de nada.

Sin recurrir por tanto a los casos que están por encima y por debajo de la media, es manifiesta la desigualdad que se observa en la distribución presupuestaria entre exposiciones temporales y exposiciones permanentes.

Esta desigualdad tendría una justificación relativamente simple si las dotaciones de la red de museos del Estado, esto que se llama ahora muy técnicamente, Sistema Español de Museos, cubrieran razonablemente las necesidades de recursos técnicos y humanos de estos centros. Pero por desgracia sabemos que esto no es así. Por eso resulta paradójico, por emplear un término suave, toparse con situaciones en que dentro de un mismo museo en que no se dispone del personal técnico más elemental para controlar una plaga de xilófagos que amenaza con destruir parte de sus colecciones, se presenten exposiciones temporales, en sus propias salas, cuyo coste de un mes, atajaría radicalmente un peligro de este tipo y dejaría asegurado su control durante tres o cuatro años.

Por tanto no es el estado saludable ni rozagante de los museos españoles el que rebosa los dineros en exposiciones temporales, sino que debemos buscar causas más complejas, parte de las cuales trataré de examinar con brevedad.

El argumento de la rentabilidad cultural se esgrime a menudo para defender la diferencia entre las inversiones en exposición temporal y las destinadas a exposición permanente.

Ya se sabe que la tal rentabilidad se funda en relacionar los costos de la inversión con el número de personas que se benefician de ella. Y también se sabe, como hemos repetido, que algunas exposiciones temporales están atrayendo a un extraordinario número de gente. En consecuencia la razón que explicaría inversiones tan cuantiosas, sería el notable abaratamiento del coste por persona que se alcanza cuando la afluencia es masiva.

Ahora bien, la experiencia que tengo como consevador es que en un museo

dotado de una Sección de Pedagogía medianamente organizada, puede hacerse entrar diariamente tantas personas cuantas permita la capacidad del circuito en los términos de la ecuación de Vasilievich. O por decirlo en términos menos técnicos, abarrotándolo de gente hasta el punto en que unos no se estorben a otros.

No estoy hablando de ningún caso supuesto. Si consultan ustedes las estadísticas de entrada del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, en el segundo semestre de 1985 verán que entraron en él más de 10.000 personas por mes, cifra que muy raramente ha superado las exposiciones temporales que se ha presentado en sus salas.

La circunstancia de este régimen de visitas de debió, sencillamente, a que durante esos seis meses se dispuso de una plantilla de personal contratado temporalmente, cercana a las necesidades de funcionamiento del Museo.

Digo esto porque la mayor rentabilidad cultural, según la relación costo/persona de las exposiciones temporales, comparada con la de las instalaciones permanentes de los museos, me parece un argumento más que discutible. Pues si es verdad que muchos museos estatales ofrecen un volumen de visitas cuyo costo por persona no justificaría tenerlos abiertos, también es verdad que no sabemos con certeza que cantidad de personas serían capaces de atraer esos mismos museos si dispusieran de los recursos adecuados para explotar al máximo la instalación permanente de sus colecciones.

Cosa muy distinta es el argumento de la rentabilidad política. La imagen de dinamismo cultural o de *movida cultural* como se dice ahora, que puede darse a las masas a base de exposiciones temporales, tiene sin duda asociada una apreciable rentabilidad política. Las exposiciones temporales son noticia constante en los medios de difusión, y estos medios juegan un papel importantísimo en la formación de lo que llaman los sociólogos estados de opinión. Por el contrario, un museo que abre sus puertas al público diariamente, raramente es objeto de atención para este tipo de medio de difusión.

La rentabilidad política no es a mi entender algo ilegítimo ni mucho menos. Me parece lógico que quienes desde el poder público practican una determinada política cultural obtengan a cambio cierto reconocimiento social.

Pero no es esta la cuestión. No se trata de determinar si es bueno o malo que desde la política se aproveche determinada opinión positiva del público creada a base de estos o parecidos medios, sino de averiguar si ese mecanismo de la rentabilidad política basado en la programación de exposiciones temporales, persigue unos fines de verdadera instrucción pública que acerque e identifique a los españoles con su patrimonio cultural, o si por el contrario, cumple simplemente fines más elementales de provecho personal y de efecto efímero en relación con los fines culturales legítimos.

Al menos en teoría, es la museología la materia encargada de reunir un cuerpo de conocimientos que haga posible el desarrollo de esos fines legítimos que relacionan al público con su patrimonio cultural, pero en general la per-

secución de esos fines está reñida con las prisas y con los programitas a corto plazo.

Es evidente y así está reconocido de antiguo, que para impresionar a las multitudes sirve mejor el espectáculo que la escuela. Los museos han intentado desde hace un par de siglos mezclar en sus instalaciones algo de escuela y algo de espectáculo pero lo que hoy observamos al contemplar muchas exposiciones temporales es que han exagerado tanto el carácter de espectáculo puro y efímero que parece haberse olvidado por completo la misión engorrosa y difícil, pero sustancial, de enseñar al público, sin agobiarlo, de hacer que entienda visualmente, un mensaje cultural que, al fin y al cabo, es lo que sustenta el núcleo de cualquier museología.

Pero sea o no sea por esa fuerte dosis de espectáculo sin mayores pretensiones, que creo advertir en muchas exposiciones temporales, por lo que las apoyan los políticos de modo tan decidido y sin escatimar medios, es de cajón que no son los políticos los que materialmente diseñan y montan estas exposiciones, sino técnicos real o supuestamente relacionados con la materia museológica.

Por eso decía antes que no me interesaban estas cuestiones preliminares sino como excusas para introducirme en otros temas que tienen a mi juicio más que ver con el desarrollo de este fenómeno. Pero eso no quita para que intente hacer ver que hay muchas cosas mezcladas en este asunto de las exposiciones temporales que aunque parecen no tener una relación directa con la museología influyen a veces decisivamente, en la puesta en práctica de esta materia.

La discusión sobre quién debe tener la iniciativa en la organización de exposiciones tiene ya cierta tradición añeja en el seno de la administración española, y que yo sepa está hoy tan lejos de finalizar esa discusión, como hace veinte años.

Hoy está por fin en la palestra de multitud de cursos y masters de museología, qué será en el fondo la museología. Y muchos conservadores de museos españoles, sufren una crisis de identidad tan graciosa como merecida.

Cae dentro de lo razonable pensar que el fundamento de las exposiciones temporales debe apoyarse en ideas museológicas, y que en consecuencia, los museólogos, sean o no conservadores de museos, tendrían mucho que ver con ellas.

Sin embargo, esta razonable relación entre los museólogos y las exposiciones temporales, no está en la práctica clara, en absoluto. Pues vemos con frecuencia como personas o instituciones ajenas por completo a la museología montan exposiciones, como suele decirse en los periódicos, con gran éxito.

Este panorama desconcertante en que se mezcla un poco de todo adobado por inversiones económicas importantes, oculta en el fondo y en esencia una acusada debilidad de la museología, una incapacidad manifiesta de esta materia para organizar, transmitir e imponer un cuerpo riguroso de conocimientos

científicos que no den cabida ni a las veleidades de los aficionados ni a la utilización demagógica, sea o no política, de los recursos museográficos.

Antes dije que las exposiciones temporales tenían cada vez más un carácter de puro espectáculo hasta el punto en que parece valer todo con tal de atraer a las multitudes, pero ¿es que esa idea de promover la diversión o el asombro del público a toda costa, no ha sido fomentada por la puesta en práctica de determinadas corrientes museológicas?

Que yo sepa nada hay en contra de que una determinada idea museológica sea también divertida, pero de eso a que se olvide por completo que la museología sólo cobra sentido en tanto en cuanto pone en contacto al público con determinados contenidos culturales a fin de hacerle comprender significados culturales que no son evidentes por sí mismos, creo que hay una diferencia bastante grande.

Una visión frívola y muy influida por intereses ajenos en buena parte, a la museología, ha llenado las exposiciones y los museos de recursos divertidísimos basados en el desarrollo espectacular de algunos medios escenográficos, audiovisuales e informáticos.

En sí mismo, el empleo de estos medios no tiene porqué ser objeto de ninguna prevención. Pero ocurre que a la vez que se emplean, nadie está interesado en medir seriamente el efecto que estos nuevos procedimientos museográficos causan en el público. Salvo que atraen al público, poco más sabemos de ellos. En toda la bibliografía museológica europea apenas conozco cuatro o cinco trabajos de investigación que apunten seriamente en esta dirección.

En nuestro país se da por supuesta la efectividad de estos medios por la simple justificación de la probada atracción que ejercen sobre la gente. En realidad no sabemos a estas alturas con rigor si un buen audiovisual o un juego informático introducido en el circuito de una exposición, es más o menos útil para hacer entender lo que se desea a los visitantes, que el tradicional guía de visitas o un simple letrero convencional. Todo se da por supuesto con el más alegre de los desenfados, todo se confía al ojímetro de lo bien que se lo pasan los niños o los mayores y nada a las técnicas científicas de medida del aprendizaje en los museos o exposiciones.

En este estado de cosas, la museología etnográfica no ha sido ajena a tal zarabanda. A pesar de disponer como punto de partida de mejores condiciones que la museología de otras materias para entrar en contacto con el público, se ha visto también desbordada por este ansia de atraer a mucha gente sin saber bien para qué.

Pero sean cuales sean las características particulares de las exposiciones de contenido etnográfico, no creo que en su relación última con la museología, sean muy distintos los problemas que se plantean en su terreno respecto a las exposiciones de otros contenidos temáticos.

Si hay, por lo que se me alcanza, ciertas diferencias en nuestro país respecto a otros en materia de exposiciones etnográficas. Diferencias debidas segura-

mente a la escasez de museos y otras instituciones culturales o científicas que se ocupan aquí de esta disciplina.

Dejando aparte la debilidad de la enseñanza universitaria y de la investigación antropológica, que han ido recuperándose lentamente después de su casi desaparición tras nuestra última guerra civil, los museos etnográficos no ofrecen un panorama mucho mejor.

No tenemos en nuestro país grandes museos ni de lo que comúnmente se conoce como etnología exótica, que son los que se han ocupado con preferencia de las llamadas culturas salvajes o primitivas, ni tampoco museos de etnografía española o europea, que son los que han tomado como base la documentación de la vida tradicional de estos pueblos.

Las razones de este raquitismo español de la museología antropológica o etnográfica son sin duda muy complejas, pero a fuerza de simplificar me interesaría resaltar un par de razones de entre las que me parecen más importantes.

Las grandes colecciones de etnología exótica se forman en Europa en el siglo XIX y comienzos del XX al calor de los últimos coletazos de los imperios coloniales.

En esa época precisamente el colonialismo español acentúa su decadencia hasta culminar en el desastre del 98 que tuvo tanto eco entre los intelectuales de nuestro país. Las posesiones africanas que quedaron después de esa fecha tampoco fueron aprovechadas con fines de investigación científica, como ocurrió en el caso de Inglaterra, o de Francia en menor medida. Ni siquiera nuestra relación todavía fresca con Guinea y el Sahara han producido más que alguna valiosa aunque aislada monografía que viene a confirmar la regla de nuestro desinterés público por estos temas.

Unas pocas colecciones del Museo Nacional de Etnología son casi los únicos testimonios enjundiosos del provecho científico que hemos sacado a nuestro dilatado pasado colonial. Debe salvarse también, como excepción, el esfuerzo más reciente de las recogidas de campo hechas por el Museo Etnológico de Barcelona.

Por su parte la escasez de museos etnográficos que se ocupan de nuestra propia cultura tradicional obedece a causas bien distintas. Casi con seguridad puede decirse que ha sido paradójicamente la importante riqueza de nuestro patrimonio en este campo, su extrema cotidianidad, el tenerla demasiado encima, unida a la conspicua miopía de nuestros gestores culturales, lo que nos ha impedido hasta ahora aprovecharnos de ella en la medida de su importancia.

Es una constante bastante probada que la abundancia de un determinado patrimonio cultural ha producido casi siempre bastante desinterés hacia él por parte de sus poseedores, pero a medida que éste va disminuyendo, crece su aprecio, consiguientemente, en proporción inversa a su volumen.

Tal vez por estas y otras causas menores no haya todavía en nuestro país un gran museo de etnografía española al estilo del de Artes y Tradiciones Popu-

lares de París. Muy por el contrario, el Museo del Pueblo Español, que podía haber sido el germen de este gran museo, continúa sin instalarse y por lo que tengo entendido pesó hasta hace poco sobre él la estrambótica idea de convertirlo en un museo de la vida cotidiana, tal vez para despistar al público, porque que yo sepa no han perdido súbitamente sentido las materias científicas que sustentan los museos etnográficos. Ahora se quiere instalar, al parecer, en promiscua mezcla con otros museos, reunidos en un edificio cuya capacidad de exposición no es bastante siquiera para montar adecuadamente algo más de la mitad de sus colecciones. Tal vez nadie ha pensado que todo el espacio de que disponía para colgar cuadros el moribundo Museo Español de Arte Contemporáneo se lo come en un suspiro una instalación etnográfica a poco que se saquen unos cuantos carros a las salas.

Me temo que se proceda en este caso como si ya sobraran museos etnográficos en nuestro país y me temo también que en el tejer y destejer a que nos tiene acostumbrados la Administración Española vayan al garete los esfuerzos que hicieran gente como don Luis de Hoyos o don Julio Caro para reunir las colecciones que hoy posee este museo.

Estas características peculiares de nuestro ambiente cultural hacen que, en consecuencia, escasen también en él las exposiciones etnográficas, pero los problemas museológicos de las pocas que se montan son como ya dije, relativamente comunes a las de otro tipo.

La finalidad que mayor consistencia puede dar a la museografía etnográfica es la de moderar el etnocentrismo de nuestra propia cultura, haciendo ver que cada cultura es respetable en sí misma aunque a cada cual pueda parecerle mejor la suya, y en consecuencia, que aunque las culturas parecen extraordinariamente distintas una buena parte de sus mecanismos fundamentales son idénticos. Así pues, para la museología etnográfica una correcta comprensión de lo propio pasa siempre por una adecuada comprensión de lo ajeno.

Esta idea básica que intenta fomentar genéricamente el respeto por lo ajeno, por lo distinto, por lo que no es como lo nuestro, ofrece un razonable interés social y tiene múltiples ramificaciones en las que no entraré ahora por razón del espacio.

Pero dicho esto, resulta fácil entender que la museología etnográfica tendrá más o menos sentido según el grado en que se acerque o se aleje de esa idea básica que aparece formulada con diferentes expresiones en el fondo de todos sus planteamientos, y ello es así tanto para las exposiciones temporales de etnografía como para las permanentes.

En mi opinión esta idea fundamental debe sujetarse a lo que considero más esencial del lenguaje museológico: establecer un sistema de comunicación con el público basado preferentemente en la visualidad de los objetos, cuyos contenidos referenciales operan como símbolos del tejido cultural.

El modo de presentar los objetos, juntándolos o separándolos, jerarquizándolos según los planos de visión o la luz, incluyéndolos en series afines

o aislándolos, disponiéndolos de acuerdo con distribuciones geográficas, morfológicas o tipológicas, etcétera, debe primar sobre cualquier otro procedimiento expresivo. El texto escrito, la fotografía, la imagen móvil o el sonido, sólo deben servir de apoyo discreto y secundario a lo que pueda transmitirse mediante la simple visualidad de los objetos. Cuando no es así, es mejor dedicarse a hacer un libro o una película que a instalar una exposición temporal o un museo.

Esta concepción que destaca la pieza sobre el texto u otros procedimientos adyacentes emparenta a la museología con algunos lenguajes expresivos basados en la visualidad y la colocan más cerca del teatro o de la danza que de la literatura o de la música.

De este carácter visual procede seguramente también la exageración que he señalado más atrás del ingrediente de espectáculo que han empleado con abuso muchas exposiciones temporales. En los últimos meses se ha podido ver en Andalucía una gran exposición de arqueología organizada por la administración autónoma, cuyo montaje escenográfico puede servir como ejemplo a lo que digo. Seguramente resultó al público asombroso ver los sarcófagos antropomorfos de Cádiz como emergiendo de montones de sal, o la estatua de Trajano encaramada a un gran silo de trigo, todo ello acompañado de gran aparato de luces, sonidos y otras parafernalias. Pero lo más probable es que si después de salir de semejante espectáculo se hubiese preguntado a los visitantes por lo que aprendieron en él de la historia andaluza, nos hubiéramos llevado una notable decepción. Decepción que haría un fuerte contraste con los más de un centenar de millones que costó el evento según tenemos leído en la prensa.

La visualidad que acerca el lenguaje de la museología al teatro sólo tiene sentido si se pone al servicio de la expresión de determinados mensajes, y carece por completo de sentido cuando el espectáculo se agota en sí mismo y no hay nada tras él más que cuatro ocurrencias dispersas y divertidas o el vacío más absoluto.

Una cosa es que el espectáculo, siendo preferentemente visual cause asombro o admiración o diversión, y otra bien distinta, que logre transmitir o comunicar algo de los contenidos esenciales por que se interesan las materias científicas museables. O esto es así o debemos cambiar urgentemente el concepto de Museología.

He intentado resumir algunos de los problemas que considero esenciales para la museología etnográfica a costa de pasar por alto otros que, aunque más prácticos, me parecen menos urgentes y que tampoco tendrán una solución adecuada si no se comienza a poner orden en los fundamentos teóricos de esta materia.

La posibilidad de sacar provecho de los fondos de reserva, el romper la monotonía a que tienden por inercia las instalaciones permanentes, el intercambio de fondos, ideas y experiencias con otras instituciones, son todos

temas de interés en que interviene decisivamente la fórmula de la exposición temporal.

He preferido en esta ocasión referirme a algunas causas profundas de síntomas que, en este terreno, me parecen alarmantes, espero que sepan disculpar los lectores la selección intencionada y personal a que me he limitado.

Sevilla, 8 de julio de 1989
Antonio Limón Delgado

DOCUMENTACION

UNA REFLEXION CRITICA EXPLORATORIA SOBRE LOS ESTUDIOS DE LA ANTROPOLOGIA DEL ARTE

María Luisa de Quinto Romero

1. ADVERTENCIA PRELIMINAR

El comentario bibliográfico que presento no pretende ser una bibliografía completa ni exhaustiva sobre los estudios hasta el presente realizados en el campo de la Antropología del Arte. Por ello, simplemente he denominado este trabajo como «exploratorio», porque sin recoger todos los estudios existentes en esta subdisciplina antropológica, el propósito que nos mueve consiste en familiarizar y orientar mínimamente al lector interesado, presentándole una visión panorámica y crítica sobre este campo de investigación antropológica. De todos modos, dado que la búsqueda y lectura de los trabajos de investigación reseñados dependieron en mucho de mis propios intereses personales y profesionales, quiero hacer constar claramente que la bibliografía recogida en el apéndice no está equilibrada ni es totalmente representativa de toda la obra investigadora hasta ahora desarrollada en el campo de la Antropología del Arte. Para compensar este «subjetivismo», que consciente o inconscientemente se filtra en toda recopilación personal lo único que podemos hacer es explicitarlo; en el listado bibliográfico de las referencias hemos anotado algunos materiales más, aun siendo muy conscientes de que encontrarlos y acceder a ellos en España puede ser una tarea harto difícil. A pesar de ello, creemos importante y útil al menos el dar noticia de su existencia.

Este trabajo se comenzó en la Universidad de California en Berkeley, aprovechando sus bibliotecas y durante mi estancia como estudiante graduado en el Departamento de Antropología, a cuyos miembros en general y muy especialmente al profesor Brandes y profesor Graburn quedo reconocida por sus ayudas y sugerencias.

2. INTRODUCCION

No han sido lamentablemente muchos los profesionales que se han ocu-

pado de investigar sobre el Arte desde la Antropología, tanto en la tradición británica como en la norteamericana.

Producto del interés que por el tema han mostrado algunos antropólogos existe una relativamente abundante bibliografía, muy dispersa y de carácter parcial. Entre ella, no obstante, hay una importante literatura de carácter introductorio compuesta principalmente por tres tipos de estudios, a través de los cuales podemos hacernos una primera idea general de la complejidad y la extensión del campo de investigación de la Antropología del Arte y de la diversidad de perspectivas teóricas con que se aborda.

En primer lugar, hay una serie de libros que básicamente recogen diversos artículos sobre la materia. Entre ellos consideramos destacables los conocidos trabajos de compilación de FRASER (1966 a), JOPLING (1971) y OTTEN (1971), que constituyen verdaderas obras introductorias, ya clásicas en el campo de la Antropología del Arte.

Un segundo tipo de literatura introductoria está compuesto por las ponencias y comunicaciones presentadas en diversos congresos y simposios, bien de carácter general o especializados en determinados aspectos concretos del campo de investigación que nos ocupa. En esta categoría, destacamos los trabajos editados por FORGE (1973 a), GRABURN (1976 a), GREENHALG y MEGAW (1978), M. MEAD (1979) y SMITH (1961). Todos ellos son representativos de los principales intereses profesionales que orientaron las investigaciones en su momento. Por ello mismo, a través del análisis de estas obras puede reconstruirse de alguna manera cuál ha sido el desarrollo y las directrices en la Antropología del Arte.

El tercer tipo de literatura está compuesto por aquellas obras que partiendo de una reflexión teórica intentan clarificar el estado de la cuestión y elaborar un marco teórico para el estudio del Arte desde la Antropología. Entre ellos, nos encontramos con libros tan completos, de consulta obligada, como los de ANDERSON (1979) y LAYTON (1981), que resumen y analizan críticamente los diversos puntos de vista desarrollados por otros autores. Por otro lado, existen algunos ensayos dispersos que se ocupan de la Antropología del Arte desde un punto de vista meramente epistemológico, haciendo un énfasis espacial en las relaciones de la Antropología con otras disciplinas académicas que tradicionalmente también se vienen ocupando de forma preferente del estudio del Arte (Sociología, Historia, Filosofía, etcétera). Entre estos últimos estudios presentan un especial interés los trabajos de MAQUET (1971 y 1986) y el popular ensayo de BECKER (1982).

3. PROBLEMAS DE DENOMINACION Y CONCEPTO

Un primer problema que hay que plantear se refiere al mismo nombre de esta pretendida subdisciplina o especialización de la Antropología. Si se

emplea el término de Antropología del Arte, estamos presuponiendo, por un lado, que el Arte en sí es un fenómeno y una categoría conceptual universal. Tal presuposición nos lleva a preguntarnos en primer lugar cuál es la naturaleza del Arte y, en segundo lugar, si el concepto de Arte es operativo y aplicable en todas y cada una de las diversas culturas humanas, incluso en aquellas en las que sus propios miembros no conceptúan como tales aquellos fenómenos y categorías que nosotros desde Occidente consideramos como Arte.

Respecto a la cuestión de la naturaleza del Arte, no hay en la literatura una respuesta satisfactoria; ni siquiera un consenso entre los diversos profesionales de otras disciplinas, ni entre los mismos antropólogos. Se han venido dando múltiples explicaciones desde diversos puntos de vista: psicológicas, socioculturales, biológicas, etcétera.

El trabajo colectivo dirigido por OSBORNE (1972), sirve como introducción al tema de las «esencias» del Arte desde una perspectiva filosófica. Desde la Etología se han realizado algunos trabajos pioneros sobre el uso de medios visuales por primates, como el trabajo de SCHILLER (1971), estudio que han tenido repercusión en las explicaciones biológicas del Arte, como las de MORRIS (1962) y ALLAND (1977), quien desarrolló la idea de que la respuesta estética de los seres humanos deriva de una predisposición genética universalmente compartida.

Desde el punto de vista de la Psicología hay que destacar la importancia de las obras de KAVOLIS (1971) y RANK (1943). La influencia del pensamiento freudiano y de diversos psicólogos es fundamental. SPECTOR (1972) trata las ideas estéticas de Freud, mientras que SYDOW (1928) se centra en la influencia de los componentes sexuales en el Arte de los pueblos primitivos. Las ideas de Piaget son introducidas en el campo de la Antropología del Arte por GARDNER (1972 y 1973), y han influenciado notablemente el análisis de los significados del Arte desarrollado por FORGE (1979). Por último, citaremos el trabajo de CSIKSZENTMIHALYI y GEETZEL (1976), de referencia obligada por tratarse de un estudio innovador al estar fundamentado en datos empíricos.

Desde el punto de vista social y/o cultural la respuesta a la problemática que plantea la naturaleza del Arte ha sido multiforme. Algunos antropólogos han considerado el Arte como un conocimiento técnico, como el producto resultante del trabajo creativo humano, y mucho más recientemente como una mercancía.

4. LA ANTROPOLOGIA DEL ARTE: UNA REVISION CRITICA

a) El origen

No es una coincidencia que el mayor número de publicaciones en el campo de la Antropología del Arte se sitúen cronológicamente en las décadas de los 60 y 70.

Hasta el momento presente desconocemos la existencia de algún estudio que emparente este pujante y concentrado interés investigador de los antropólogos por el Arte con el desarrollo a nivel internacional del mercado del Arte y el coleccionismo y la penetración (de la mano del Arte contemporáneo y su orientación primitivista) en tales circuitos comerciales de las artes de determinadas culturas consideradas como «exóticas» por la cultura dominante occidental. Pero sin duda alguna una investigación concreta al respecto podría ofrecernos muchos más datos sobre las relaciones existentes entre dicho comercio internacional y la labor de los investigadores, resucitando las polémicas relaciones entre la Antropología y el colonialismo (económico y cultural) y apuntando aún más a las implicaciones del carácter dominador del conocimiento antropológico occidental.

Es justo en ese período cuando muchos antropólogos reclamaron, abierta y/o tácitamente, la creación de un nuevo campo de investigación especializado, intentando desarrollar una nueva subdisciplina con personalidad propia dentro de la Antropología. La polémica surgió entre defensores y detractores de la especialización en subcampos de investigación, acusándose a estos esfuerzos de tendencias disgregacionistas. Lógicamente este debate empañó la necesaria reflexión crítica del porqué y del momento, y los partidarios de la Antropología del Arte argumentaron más razones de tipo académico que otras implicaciones extracientíficas.

Negaban la creación de un subcampo cerrado, afirmando tener sus raíces teórico-metodológicas en la Antropología, ya que el Arte constituía una parcela más de la Cultura. Lo único que se pretendía era impulsar este tipo de estudio y abrirse justamente un hueco entre las demás disciplinas académicas con las que compartía el objeto de estudio. Pasado el tiempo, nos queda cada vez más claro a todos que para poder analizar los complejos problemas que el campo del Arte presenta y poder comprender su evolución, tenemos que acudir necesariamente a repasar la misma historia del pensamiento antropológico y de la institucionalización de la Antropología como ciencia. Por nuestra parte si con el paso de los años se ha logrado o no la constitución de una especialidad propia, no nos preocupa tanto como analizar críticamente cuáles han sido las aportaciones en su corta historia.

b) Los antecedentes y los precursores

El interés por las diversas manifestaciones artísticas de las culturas está ya presente en los trabajos más tempranos de los pioneros, cuando en todas las monografías sobre pueblos «primitivos» se incluían casi obligadamente algunos capítulos descriptivos profusamente ilustrados sobre la cultura material y las artes y artesanías de los pueblos visitados. Con un contenido altamente «tecnologicista», estos estudios de la cultura material de los pueblos obser-

vados se apoyaban en los principios del evolucionismo unilineal predominante (etapas únicas y obligadas para todas las culturas en el camino al progreso); además, la mayoría de las veces eran informes realizados a consecuencia de expediciones de carácter científico y a menudo con finalidades coleccionístico-museísticas, donde se aprovechaba la recolección (realizada incluso de dudosa forma) de los artefactos y las curiosidades para mostrar en Occidente cuál era el «pasado» de la civilización: su presente, nuestro pasado. Estos estudios constituyen sin duda los comienzos o precedentes inmediatos de la Antropología del Arte, asentada sobre el estudio de la cultura material y la tecnología de los pueblos mal llamados «primitivos».

De este período, la obra de HADDON (1885) es uno de los primeros trabajos de lo que con posteridad ha venido a calificarse de «darwinismo estético», ya que relaciona la evolución del arte con el desarrollo socioeconómico de las culturas humanas. Un año antes GROSSE (1894), en la tradición antropológica alemana, había señalado por primera vez en su obra sobre los orígenes del Arte, que el elemento social era la herramienta básica para encontrar la relación funcional existente entre el Arte y la Cultura. Entre otros muchos estudios, hay que reseñar la documentada obra de PITT RIVERS (1900) sobre las artes y antigüedades de Benin o el trabajo de HAMILTON (1901) sobre las artes de los Maorí de Nueva Zelanda, como ejemplos clásicos de las monografías del momento.

Pero, sin duda alguna, los comienzos del estudio sistemático del Arte en la Antropología se pueden fijar con la figura de Franz BOAS, y más concretamente en su obra *Arte Primitivo* que vio la luz en 1927 y que continúa siendo hoy por hoy el punto básico de referencia obligada.

c) El desarrollo de la subdisciplina

Desde los orígenes a la situación actual, una relativa gran parte de los antropólogos han tenido que ver con el Arte, de una u otra forma, aunque no siempre de una manera exclusiva y especializada. Muchos estudios de campo que siguen el patrón tradicional de las monografías clásicas sobre determinadas culturas humanas mencionan tan sólo de pasada aspectos y manifestaciones artísticas, de una forma colateral y poco profunda, ya que el estudio completo de la cultura no puede realizarse prescindiendo de ciertas parcelas. Otros estudios antropológicos, especialmente aquellos orientados por problemas concretos de investigación que no tienen que ver con el Arte callan y olvidan por completo estas manifestaciones, o las incluyen, en el mejor de los casos, en otro capítulos (economía, tecnología, cultura material, ocio y distracciones...). Por último, nos quedan los estudios antropológicos orientados propiamente a investigar sobre Arte.

Por ello, para ver cuáles han sido las aportaciones concretas sobre el tema

desde la Antropología del Arte y para poder explicar las diversas perspectivas y líneas teóricas que estos autores han sostenido en sus investigaciones y analizar cuáles han sido sus aportaciones, hay que de indagar más allá del campo de la subdisciplina y tomar referencias en el conjunto de las obras del pensamiento antropológico en general.

Entre los que más han trabajado con cierta constancia el tema hay que nombrar a personalidades como FOSTER, HERSKOVITS, KROEBER, LEACH, LEVI-STRAUSS, LINTON, MEAD, REDFIELD, FIRTH, ... siendo este último quien ha investigado el Arte de forma más asidua, a la vez que su dilatada obra en el tiempo constituye un verdadero exponente del cuál ha sido el proceso del cambio que la Antropología del Arte ha experimentado, desde la tradición clásica hasta los nuevos planteamientos renovadores.

d) Principales tendencias

Vamos a detenernos a continuación en revisar algunas de las tendencias que más amplia repercusión han tenido en los trabajos de la Antropología del Arte: la estilística, la iconográfica y simbolista, la etnoestética.

El *análisis estilístico* ha sido y es muy empleado como la principal línea de investigación, a pesar de los problemas que conlleva. Entre otros autores lo han desarrollado principalmente KUBLER (1961), SCHAPIRO (1953) y KROEBER (1957), quien puntualizó la inmanencia de los estilos dentro de las culturas. Los problemas que plantean el análisis estilístico han sido ampliamente debatidos. El principal inconveniente que denuncian muchos antropólogos es que no hay ninguna definición satisfactoria de lo que constituye «estilo» y, por tanto, que los estudios realizados en esta línea carecen de una base teórica consistente y no proporcionan ninguna contribución al tema. También se ha venido señalando reiteradamente como error principal del análisis estilístico el hecho de que éste falle en dar cuenta de cuáles son las relaciones existentes entre la variedad de «estilos» que se pueden encontrar en una sociedad concreta, y que pueden oscilar desde el «estilo» artístico personal de un solo individuo hasta el «estilo» de la colectividad o de la cultura. Centrándose en ello BASCOM (1969) intentó redefinir sus construcciones analíticas previas, para pasar a proponer sistemas de estilos regionales, compuestos a su vez por sub-estilos locales, que terminaban englobando la diversidad de estilos individuales. Pero, a pesar de su esfuerzo, este tipo de interrelaciones jerarquizadas entre estilos y sub-estilo no deja de parecer, a ojos de otros investigadores, una respuesta bastante simple, porque en vez de variarse la línea argumental teórica lo que se hace es un organigrama de estilos e influencias.

La explicación de los problemas que plantea el análisis estilístico debe encontrarse a la luz de la evolución de la Antropología como ciencia. Podremos entonces apreciar cómo es que esta línea de investigación emana de la influencia

que en la Antropología ha tenido la museografía y el coleccionismo. La recolección, clasificación y exhibición de artefactos y cursidades, entre las que se comprenden los objetos artísticos «exóticos», dio lugar a la comparación formal de objetos y de estilo de toda índole, utilizándose las variaciones para establecer tipos y subtipos, pretendiendo alcanzar sus evoluciones y diferencias por lo general en secuencias lineales. A ello contribuyó sin duda el peso de la Arqueología sobre la Antropología y el predominio de los objetos de la cultura material definir las sociedades humanas. Resulta evidente que el análisis estilístico y el mismo concepto de estilo parten de prejuicios culturales occidentales, que son categorías que se imponen a las artes de las culturas no-occidentales, tal y como STRATHERN y STRATHERN (1971) señalan críticamente.

Los estudios que abordan el tema desde una *perspectiva iconográfica y simbolista* también cuentan con una gran tradición en la Antropología del Arte y continúan siendo muy populares. La mayor parte de la bibliografía se centra en el estudio del Arte de los indios que habitan la costa noroeste del Océano Pacífico, una vez que BOAS abrió el terreno. Entre esta literatura están las obras de HOLM (1965, 1972, 1975); HAWTHORNE (1967), SIEBERT (1967), WINGERT (1951) y GUNTHER (1956, 1962, 1967, 1968, 1971). Bajo la misma línea de investigación también han sido estudiados ampliamente los Walbiri de la Australia Central, por MUNN (1962, 1964, 1970, 1971, 1973 a y b), cuya larga e intensa dedicación a una cultura nos ha proporcionado uno de los trabajos más importantes y exhaustivos desarrollados en la Antropología del Arte. Por contraste, otros estudios se han centrado tan sólo en el estudio de determinados motivos específicos de las representaciones artísticas, a veces siguiendo un enfoque psicológico. Entre esta bibliografía nos encontramos con el trabajo de MOUNTFORD (1960) y el de RAWSON (1973) sobre el arte erótico; el de FRASER (1966 a y 1972 a), sobre las representaciones heráldicas de la mujer recibe la influencia directa del pensamiento de Jung; el más reciente de BEN AMOS (1976 a y b), sobre las artes de Benin, o la serie de investigaciones sobre las artes de los Sepik, desarrolladas por FORGE (1971).

La *etnoestética* es una corriente que ha sido desarrollada básicamente en la década de los 70. Se centra en el estudio de los valores estéticos no occidentales. A nuestro modo de entender es uno de los enfoques y corrientes que más relevancia ofrece en la actualidad y su influencia es afortunadamente creciente.

El trabajo que se considera pionero en esta tendencia es el conocido estudio de BUNZEL (1929), trabajo donde demuestra claramente que los *standards* tradicionales sostenidos por los artistas no son exactamente los mismos que están presentes en las estructuras del estilo artístico de su misma cultura. Robert Faris THOMPSON ha investigado fundamentalmente las artes entre los Yoruba. WARREN y ANDREWS (1977) han estudiado las concepciones de los Akán sobre el arte. CROWLEY se centró en el estudio de las ideas

estéticas de los Chokwe de Katanga. Asimismo, los trabajos de FERNANDEZ (1966 y 1973) sobre la estética Fang constituyen un ejemplo clásico de referencia. Pero, a nuestro modo de ver, el más interesante de todos puede considerarse el estudio de SCHNEIDER (1956) sobre los valores artísticos entre los Pakot africanos, obra que destaca singularmente por presentarnos de forma innovadora los juicios estéticos de los individuos desde su misma cotidianeidad, para abarcar el espectro total de los objetos materiales y también los naturales que están presentes en su cultura. Por último citaremos los trabajos de BOHANNAN (1971) sobre la interacción del personaje del crítico y el artista entre los Tiv, y el de S. MEAD (1979), que señala como es el mismo artista quien juzga sus propios progresos estéticos y quien tiene su propia categorización de cuál es su reputación.

e) El funcionalismo

Remitiendo al lector interesado en más detalle a la consulta de la revisión que HEMPEL (1959) ha hecho del análisis funcionalista en este campo, vamos a dedicarnos a continuación a revisar la bibliografía de carácter funcionalista existente en la Antropología del Arte. Dado que el material es enorme y muy disperso, hemos seleccionado las obras más representativas referentes a dos aspectos que personalmente nos interesan. Primero, la bibliografía compuesta por aquellas investigaciones que reflejan el contexto social político y religioso en que se inscribe el Arte, analizando su papel y funciones en el contexto de la cultura estudiada, y segundo, la bibliografía que se centra en el estudio del artista como individuo en la sociedad.

Entre la literatura sobre las funciones políticas del Arte hay que destacar el libro editado por FRASER y COLE (1972 a), que contiene las ponencias presentadas al simposio que sobre las tradiciones aristocráticas en el arte africano se celebró en mayo de 1965 en la Universidad de Columbia. La importancia de esta obra radica en el planteamiento de un cauce de comunicación entre los análisis formales y los funcionales en el estudio del Arte, acercándose a las artes como símbolo de los poderes político y religioso.

OTTENBERG (1972 y 1975) analiza la mascarada «okumpa» de los Afikpo Igbo, una representación dramática que tiene influencia en el liderazgo social y político de la comunidad. R. F. THOMPSON (1972) trata de asociar su análisis iconográfico del arte de los Yoruba a los valores que atribuyen al trono-silla real. WILLET (1972) ilustra las conexiones entre el arte y el parentesco en la tradición aristocrática de los Yoruba, basándose sobre todo en la tradición artística y arqueológica de la ciudad de Ife. VANSINA (1972) analiza el papel sociopolítico de las «ndop», figuras talladas en madera que constituyen verdaderos retratos conmemorativos de los reyes, entre los Kuba del Congo Central. SIROTO (1972) describe el culto de las máscaras «bakwele» que

se centra en torno a los hombres que compiten por el liderazgo, en Africa Ecuatorial. FRASER (1972 b) realiza un estudio del significado intrínseco y simbólico de ciertos objetos de los Ashanti: el cetro de oro (objeto sobrenatural que constituye la esencia de su sentimiento nacional y supuestamente capaz de proteger al pueblo de los estados de necesidad). BIEBUYKC (1970 y 1972) centra sus trabajos en las figuras de marfil de los Kindi, grupo aristocrático de la organización «bwami» que detenta el poder y la influencia entre los Lega, que son un grupo políticamente acéfalo. BRAVMAN (1972) documenta la presencia y los cambios que afectan a determinados objetos de los Akan, adquiridos por compra a varios pueblos del sur (incluido el rey de los Ashanti) por los nativos del noroeste de Ghana. COLE (1972) presenta la parafernalia de los Ibo y algunas de las máscaras que son utilizadas por las sociedades políticas secretas en el sudoeste de Nigeria. CROWLEY (1972) analiza las máscaras y objetos rituales que tradicionalmente en la historia Chokwe se asocian al jefe, siendo ésta una cultura que si bien ha reconocido jefes no ha elaborado jerarquías administrativas ni por parentesco. Fuera del ámbito africano que predomina en toda la literatura, FENTON (1941) analizó las sociedades de los Iroqueses, y SIEBER (1962) y HARLEY (1950) investigaron las máscaras y el arte como agentes del control social.

El segundo tipo de bibliografía que nos ocupa tiene que ver con el artista individual. Los estudios aquí son numerosos, pero casi todos de ámbito muy limitado por centrarse en aspectos muy específicos. Como ejemplo, hay algunos estudios que se interesan por cuál sea la fuente del talento artístico y la creatividad del artista, como es el caso de BIEBUYCK (1969); o que se interesan por el tema de la innovación en el Arte, donde destacamos la obra de BARNETT (1953). Otro sector de la literatura se ha dedicado al estudio del aprendizaje y en la posición y papel que el artista ocupa en su sociedad, temas ampliamente debatidos en congresos y cuyas comunicaciones han quedado recogidas, como en D'AZEVEDO (1973 a) y SMITH (1961). Más información puede obtenerse en determinados trabajos sobre algunos artistas africanos: éste es el caso de CARROL (1961), CHAPPEL (1972), D'AZEVEDO (1966) sobre los artistas Gola, o WOLFE (1955) sobre un artista innovador de los Ubangi. Dentro de este tipo de literatura merecen especial atención los estudios biográficos, como el dedicado a Abatán, un alfarero yoruba por R. F. THOMPSON (1969), o la de Duga, un artista yoruba dedicado a la talla en madera por BASCOM (1973 b). Los cesteros Yurok-Karok quedaron reflejados en el artículo de O'NEALE (1932). GERBRANDS (1967) estudia ocho tallistas en madera de los Asmar de Nueva Guinea. Estos estudios, junto al pionero de FIRTH (1925) sobre los artistas maoríes, son los más representativos, aunque más datos de interés pueden obtenerse de las obras clásicas de BUNZEL (1929), BRAIN y POLLOCK (1971) y de forma más dispersa en OTTENBERG (1975). Mención muy especial debe hacerse, desde nuestro punto de vista, del excelente trabajo de HIMMELEHBER (1960), que constituye

un excepcional documento donde queda reflejado con impresionante profundidad el contexto y las condiciones en las que estos artistas llevan a cabo su trabajo.

5. ALGUNAS REFLEXIONES CRITICAS A MODO DE CONCLUSIONES

Todos los enfoques que han sido empleados en la Antropología del Arte plantean problemas, aunque cada uno posea sus ventajas y sus inconvenientes. La variedad de enfoques existentes no constituye en sí un rasgo de la debilidad de este campo, sino al contrario de la riqueza y posibilidades existentes en la investigación del Arte desde la Antropología. La mayor problemática debe encontrarse justamente en lo que se refiere al ámbito del campo de investigación y la materia comprendida en éste.

Es sorprendente verificar que la Antropología del Arte, de entre toda una riquísima y variada gama de manifestaciones artísticas humanas, ha restringido su campo de investigación al centrar sus estudios de forma muy preferente en las artes visuales, que son las que han gozado de preferencia entre los investigadores. Pero, aun así, las artes visuales no han sido tratadas todas de una forma equilibrada: unas han sido abundantemente estudiadas mientras que a otras se les ha prestado una escasa atención por no decir que casi nula. Y aun en el caso de las artes visuales, no se puede afirmar que exista un estudio integral y profundo de aquellas que han sido más tratadas. Por ejemplo, se puede afirmar que la escultura, siendo una de las artes más estudiadas, en realidad sólo lo ha sido en el caso particular de la talla de madera africana. Lo mismo nos sucede si vemos otras manifestaciones excesivamente estudiadas, como los tejidos y la cestería en fibras vegetales.

Por el contrario, las artes rítmicas y coreográficas, música y danza, han sido muy poco investigadas por los antropólogos y se ha ido dejando el campo a otros investigadores del folklore y las tradiciones populares. No obstante, contamos con inmejorables estudios, ya clásicos, como los de LOMAX (1959), Mc LEOD (1974), Mc ALLESTER (1954 y 1971), MERRIAM (1964) y SACHS (1940) sobre manifestaciones musicales; y los de KURATH (1960), ROYCE (1977) y SACHS (1937) sobre danza. Lo mismo sucede con las formas literarias que usualmente se encuadran en la tradición oral, o con otras manifestaciones rituales y representaciones ceremoniales que continúan sin tener aún un status claro y son de difícil ubicación. Una excepción notable la constituye la ceremonia del «naven» investigada por BATESON (1958).

Esta limitación consciente o inconsciente del ámbito de los estudios de la Antropología del Arte a tan sólo determinadas manifestaciones y formas artísticas acarrea un grave peligro: crea una situación no equilibrada y condiciona cualquier construcción teórica global, ya que falsea las premisas fun-

damentales al imponer unas determinadas líneas basadas en estudios de casos muy concretos. Esta situación precaria es el resultado de varios factores. Primero, de la difícil, si no imposible, tarea de erradicación del etnocentrismo en la Antropología, es decir, la permanencia constante de proyecciones de las categorías y valores del pensamiento occidental acerca de lo que es y lo que no es Arte, que los antropólogos no han logrado desgraciadamente evitar. Por otro lado, la influencia de las modas en la disciplina, especialmente a la hora de diseñar las investigaciones y la ausencia de estudios críticos sobre el fenómeno relativamente reciente de la internacionalización de los canales comerciales del mercado de obras de Arte, sin duda en relación muy estrecha con el desarrollo del turismo y las industrias del «souvenir», como GRABURN a lo largo de su obra ha señalado.

Por todo ello creemos que se impone la urgente necesidad de proceder a una revisión crítica de los planteamientos y las circunstancias de la Antropología del Arte. Baste por nuestra parte este primer intento exploratorio.

APENDICE BIBLIOGRAFICO SOBRE LA ANTROPOLOGIA DEL ARTE

ABELL, Walter:

1952, «Toward an unified field in Aesthetics». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 10 (3), pp. 191-216.

ABRAMSON, J. A.:

1970, «The art of Upper Sepick undergoes some surprising changes», *Artforum*, November, pp. 54-57.

1976, «Style change in a Upper Sepick contact situation», en GRABURN (Ed.). 1976 a, pp. 249-265.

ADAIR, John:

1970 (1944), *Navajo and Pueblo silversmiths*. Norman University of Oklahoma Press.

ADAMS, Marie Jeanne:

1973, «Structural aspects of Village Art», *American Anthropologist*. 75: pp. 265-279.

ALSOP, Joseph:

1978 a, «Art history and Art collecting», *T.L.S.* July 28th., 3982: pp. 851-853.

1978 b, «Art collecting: The Renaissance and Antiquity» *T.L.S.* August 4th., 3983: p. 891.

1982, *The Rare Art Traditions: The history of Art collecting and its linked phenomena wherever these have been appeared*. New York. Harper & Row.

ALLAND, Alexander:

1977, *The Artistic Animal*. Garden City, New York. Doubleday.

- AMSDEN, Charles A.:
 1934: *Navajo weaving*. Santa Ana, California. (Hay una segunda edición de 1949 en Albuquerque, University of New Mexico Press.)
- ANDA, Luis A. A. de, y ECKHOLM Gordon F.:
 1915, «Clay sculpture from Jaine», en OTTEN (Ed.) 1971, pp. 311-317.
- ANDERSON, Richard L.:
 1979, *Art in Primitive Society*. New Jersey.
- ANDRADE, R. M. F. de:
 1952, *As Artes no Brasil*. Rio de Janeiro.
- APPADURAI, Arjun (Ed.):
 1986, *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press.
- ARIMA, Eugene, y HUNT, E. C.:
 1976, «Notes on Kwakiutl "tourist mask" carving», en CARLISLE (Ed.): *Contributions to Canadian Ethnology*, National Museum of Man Mercury Series, Canadian Ethnology Service, paper 31.
- ARNHEIM, Rudolph:
 1954, *Art and visual perception*. Standford, California. University of California Press.
- ATAMIAN, S.:
 1966, «The Anatumuk mask and cultural innovation», *Science* 151, pp. 1337-1345.
- BAHTI, Tom:
 1964: *An introduction to Southwestern Indian Arts and Crafts*. Flagstaff, Arizona. K. C. Publications.
- BARBEAU, Charles M.:
 1953, «Haida myths illustrated in argillite carvings», *National Museum of Canada Bulletin*, 127, Anthropological Series 32.
- BARNETT, Homer G.; BROWN, Leonard, y otros autores:
 1953, «Acculturation: an explanatory formulation», *American Anthropologist* 56: pp. 973-1002.
- BARRATT, San A.:
 1970 (1908), *Pomo Indian basketry*. Glorieta, New Mexico. Rio Grande.
- BARROW, Tul T.:
 1969, *Maori wood sculpture of New Zealand*. Wellington. A. H. & A. W. Reed.
 1972, *Art and life in Polynesia*. Rutland Vt. Tuttle.
- BASCOM, William Russel:
 1967, *African Arts*. Berkeley, California. Robert Lowie Museum of Anthropology.
 1969, *The Yoruba of Southwestern Nigeria*. New York. Holt Rinehart & Winston.
 1973 a, *African Art in cultural perspective: An Introduction*. New York. Norton.

- 1973 b, «A Yoruba master carver: Duga of Meke». En D'AZEVEDO (Ed.), 1973 a, pp. 62-78.
- 1976, «Changing African Art». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 303-320.
- ... y Paul GEBAUER:
- 1953, *Handbook of West African Art*. Milwaukee, Public Museum, Popular Science Handbook 5, Bruce Publishing Company.
- BATESON, Gregory:
- 1958 (1953), *Naven*. Stanford, California. Stanford University Press.
- 1973, «Style, grace and information in primitive art». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 235-255.
- BATTARBEE, R.:
- 1951, *Modern Australian Aboriginal Art*. Sidney. Angus & Robertson.
- BATISSE, W. W.:
- 1958, *The Art of Africa*. Pietermaritzburg, South Africa. Shuter & Shouter.
- BATTIST, Sondra:
- 1967, «The Curandera artist». *Americas*, 19: pp. 37-40.
- BECKER, Howard S.:
- 1982, *Art Worlds*. Berkeley, California. University of California Press.
- BEIER, Ulli:
- 1960, *Art in Nigeria*. Cambridge. Cambridge University Press.
- 1968, *Contemporary Art in Africa*. New York. Praeger.
- BEN AMOS, Paula:
- 1976 a: «Men and animals in Benin Art». *Man* 11 (2): pp. 243-252.
- 1976 b: «A la recherche du temps perdu: On being an ebony carver in Benin». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 320-333.
- BERGSOE, Paul:
- 1937, *The metallurgy and technology of gold and platinum among the Pre-columbian Indian*. Copenhagen.
- BERLYNE, D. E.:
- 1971, *Aesthetics and Psychology*. New York. Appleton.
- BERNET, R. M. (Ed.):
- 1964, *Australian Aboriginal Art*. Sidney. Ured Smith.
- BIEBUYCK, Daniel P.:
- 1968, «Art as a didactic device in African Initiation Systems». *African Art Forum* 3 (4) y 4 (1).
- 1969, (Ed.) *Tradition and creativity in Tribal Art*. Berkeley, California. University of California Press.
- 1970, «Effects on Lega Art of the outlaying of the Bwami association». En OKPKU, Joseph (Ed.) 1970 *New African Literature and the Arts*. New York. Crowell. Vol. 1, pp. 340-353.
- 1972, «The Kindi aristocrats and their Art among the Lega». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 7-20.

1973, *Lega Culture: Art, initiation and moral philosophy among a Congo people*. Berkeley, California. University of California Press.

1976, «The decline of Lega sculptural art». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 334-349.

BLACK, R.:

1964, *Old and new Australian Aboriginal Art*. Sidney. Angus and Robertson.

BLACKWOOD, Beatrice:

1961, «Comments on Herta Haselberger's "Method of studying ethnological art"». *Current Anthropology* 2, p. 360.

BOAS, Franz:

1897, «The decorative art of the Indian of the North Pacific Coast». *Bulletin of the American Museum of Natural History* 9 (9), pp. 123-176.

1903, «The decorative art of the North American Indians». En su obra de 1940: *Race, Language and Culture*. New York, Free Press, pp. 546-563.

1908, «Decorative designs of Alaskan needlecases». En su obra de 1940: *Race, Language and Culture*. New York, Free Press, pp. 564-592.

1916, «Representative art of primitive people» en su obra *Race, Language and Culture*. New York. Free Press, pp. 535-540.

1927, *Primitive Art*. Edición de 1955, New York, Dover.

BOCHET, G.:

1971, «Souvenir-Hunting». *Tam Tam*. 5, pp. 1-3.

BODOGRI, Tiber:

1972, *Art of Indonesia*. Budapest. Corvina.

BOHANNAN, Paul:

1961, «Artist and critic in African society». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 172-181, tomado de M. SMITH (Ed.) 1961.

BRAIN, Robert, y Adams POLLOCK:

1971, *Bangwa funerary sculpture*. Toronto, University of Toronto Press.

BRAVMAN, Rene A.:

1972, «The diffusion of Ashanti political art». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 153-172.

BRIGGS, C. L.:

1974, *Folk Art between two cultures: the wood carvers of Cordova, New Mexico*. Chicago, Illinois. University of Chicago Press.

BROWN, E. S.:

1966, *Africa's contemporary art and artists*. New York. Hammond Foundation.

BUHLER, C. A.:

1962, *The Art of the South Sea Islands, Including Australia and New Zealand*. New York. Crown. (Con la colaboración de T. BARROW y C. P. MOUNTFORD).

1971, *Oceanic Art: Myth, man and images in the South Seas*. New York. Abrams.

BUNZEL, Ruth:

1929, *Pueblo Pottery; A study of creative imagination in Primitive Art*. Columbia University contribution to Anthropology 8, Columbia University Press. Edición de 1971, New York, Dover.

BURLAN, C.:

1973, *Eskimo Art*. London. Hamlyn.

BURLAND, C., y FORMAN, W.:

1969, *The exotic White Man: An alien in Asian and African Art*. New York. McGraw Hill.

BURTON, Michael L.; BRUDNER, Lilian, y WHITE, Douglas R.:

1977, «A model of the sexual division of labor». *American Ethnologist* 4 (2), pp. 227-272.

CARPENTER, Edmund C.:

1961 a, «Comments on Haselberg, "The Study of Ethnological Art"». *Current Anthropology* 2, pp. 361-362.

1961 b, «The Eskimo artist». *Current Anthropology* 2 (4), pp. 361-363. También en OTTEN (Ed.), 1971.

1966, «Image making in Artic Art». En G. KEPES (Ed.) 1966: *Sing, Image, Symbol*. New York, G. Brazillier, pp. 206-225.

1971, «Do you have the same thing in green? Or Eskimos in New Guinea. Comunicación presentada en el Programa Shell en Scarborough, Ontario el 28 de enero de 1971.

1976, «Collectors and collecting» *Natural History* 85 (3), pp. 56-57.

CARROL:

1961, *Yoruba religious carving*. Dublin. Chapman.

CHAPMAN, Keneth M.:

1936, *The pottery of Santo Domingo Pueblo*. Memoirs of the Laboratory of Anthropology, Vol. 1, Santa Fe, New Mexico.

CHAPPEL, T. J. H.:

1972, «Critical carvers: a case study». *Man*, n. s. 7 (2), pp. 296-307.

CHARLTON, Thomas H.:

1971, «Modern ceramic in Teotihuacan Valley». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 137-148.

CLAERHOUT, G. A.:

1965, «The concept of Primitive applied to Art». *Current Anthropology* 6, pp. 432-438.

COLE, Douglas:

1985, *Captured heritage: The scramble for North West Coast artifacts*. Seattle, University of Washington Press.

COLE, Herbert M.:

1972, «Ibo art and authority». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 79-97.

COLTON, Harold S.:

1959: *Hopi Kachina dolls: with a key to their identification*. Albuquerque. University of New Mexico Press.

COLTON, Mary Russel F.:

1938, «The arts and crafts of the Hopi Indians». *Museum Notes* 11 (1). Flagstaff. Museum of North Arizona.

CORDRY, Donald y Dorothy:

1968, *Mexican indian costumes*. Austin. University of Texas Press.

CORDWELL, Justine M.:

1959, «African Art». En BASCOM y HERSKOVITS (Eds.) 1959: *Continuity and Change in African Cultures*. Chicago, Illionios. University of Chicago Press, pp. 28-48.

CROWLEY, Daniel J.:

1971, «An African aesthetic». En JOPLING (Ed.) 1971, pp. 315-327.

1972, «Chokwe: Political art in a plebeian society». FRASER y COLE (Eds.)

1972 a, 21-39.

1973, «Aesthetic value and professionalism in African Art: three cases from the Katanga Chokwe». D'AZEVEDO (Ed.) 1973 a, pp. 221-249.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, y GEETZEL, Jacobs:

1976, *The creative vision: A longitudinal study of problems finding in Art*. Somerset, New Jersey. John Willey.

... y Eugene ROCHBERG-HALTON:

1981, *The meaning of things: Domestic symbols and the self*. Cambridge. Cambridge University Press.

D'AZEVEDO, Warren L.:

1958, «A structural approach to Aesthetics: Toward a definitions of Art in Anthropology». *American Anthropologist*. 60 (4), pp. 702-714.

1966, *The Artist archetype in Gola Culture*. University of Nevada, Desert Research Institute. Reprint n.º 14.

1973 a, (Ed.). *The traditional artist in African societies*. Indiana University Press-Bloomington.

1973 b: «Sources of Gola artistry». En D'AZEVEDO (Ed.) 1973 a, pp. 282-340.

1973 c: «Mask makers and myth in Western Liberia» FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 126-150.

DANTO, Arthur C.:

1981: *The transformation of the common place*. Harvard University Press.

DARK, Philippe, y FORMAN W.:

1960, *Benin Art*. London. Paul Hamlyn.

1964, *A survey for Ethnoaesthetic research in the territory of Papua and New Guinea*. Illinois.

1967, «The study of ethnoaesthetics: the visual arts». En J. HELM (Ed.) 1967: *essays on the verbal and visual arts*. American Ethnological Society, 131-148.

- 1973, «Kilenge Big Man Art». En FORBE (Ed.) 1973 a, 49-69.
- 1974, *Kilenge life and art: A look at a New Guinea people*. London. Academy Editions. New York, St. Martin's Press.
- 1978, «What is Art for Anthropologists?» En GREENHALG y MEGAW (eds.) 1978, pp. 31-50.
- DAVENPORT, William H.:
- 1971, «Sculpture of the Eastern Solomons». EN JOPLING (Ed.) 1971, pp. 382-423.
- DAVIS, M. L., y PACK G.:
- 1964: *Mexican jewelry*. Austin. University of Texas Press.
- DAWSON, L. E.; FREDERICSON, V. M., y GRABURN, N. H. H.:
- 1974, *Traditions in transition: culture contact and material change*. Berkeley. Robert H. Lowie Museum of Anthropology.
- DEVEREUX, Georges:
- 1961, «Art and mythology: a general theory». En KAPLAN (Ed.) 1961: *Studying personality cross-culturally*. New York, Harper & Row, pp. 361-386. Recogido en JOPLING (Ed.) 1971, pp. 139-224.
- DEWEY, John:
- 1934, *Art as experience*. New York. Minton Balch.
- DIAMOND, Stanley:
- 1974, *In search of the Primitive: A critique of civilization*. New Brunswick, New Jersey. Trans-Action Books.
- DOCKSTADER, Frederick J.:
- 1973, «The role of the individual indian artist». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 131-135.
- DOMINGUEZ, Virginia R.:
- 1986, «The marketing of heritage». *American Anthropologist* 13 (3), 546-55.
- DORFLES, Gillo (Ed.):
- 1969 (1968), *Kisch: the World of bad taste*. New York. Bell.
- DOUGLAS, Frederick H.:
- 1938, «Notes on the Hopi brocading». *Plateau* 11 (4). Flagstaff, Arizona. Museum of Northern Arizona.
- 1939, «Acoma Pueblo weaving and embroidery». *Indian Art Department Leaflet* 89. Denver, Colorado. Denver Art Museum.
- 1940, «Main types of Pueblo woolen textiles». *Indian Art Department Leaflet* 94/95. Denver, Colorado. Denver Art Museum.
- 1941, *Indian Art of the United States*. New York. Museum of Modern Art.
- DRESSLER, William W., y ROBBINS Michael C.
- 1975, «Art styles, social stratification and cognition: An analysis of Greek vase paintings». *American Ethnologist* 2, pp. 427-434.
- DUNN, Dorothy:
- 1968, *American Indian painting of the Southwest and Plain Areas*. Albuquerque, University of New Mexico.

DUTTON, Bertha P.:

1961, *Navajo waving today*. Santa Fe. Museum of New Mexico Press.

EASBY, Dudley T. (Jr.):

1971 (1915), «Ancient American goldsmiths». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 298-310.

EHRESMANN, Donald L.:

1975, *Fine Arts: A bibliographic guide to basic reference works, histories and handbooks*. Littleton, Libraries Unlimited.

ELKAN, Walter:

1958, «East African trade in woodcarvings». *Africa* 28, pp. 314-323.

EWING, Robert A.:

1969, «The new Indian Art». *El Palacio* 76, pp. 33-39.

FAGG, William:

1951, *Traditional Sculpture from the Colonies*. London. The Colonial Office.

1955-1956, «The study of African Art». Allen Memorial Art Museum, *Bulletin* 12, pp. 44-61.

1969, «The African artist». En BIEBUYCK (Ed.) 1969, pp. 42-57.

1971, *African crafts and craftsmen*. New York. Van Nostrand & Reinhold.

1973, «In search of meaning in African Art». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 151-168.

... y Herbert LIST:

1963, *Nigerian images*. London. Lund Humphries.

... y Margaret PLAS:

1964: *African Sculpture*. London. Studio Vista.

FARIS, James C.:

1972, *Nuba personal art*. Toronto. University of Toronto Press.

FARLEY, Frank H., y AHN, Sun-Hye:

1973, «Experimental Aesthetics: visual aesthetics preferences in five cultures». *Studies in Art Education* 15 (1), pp. 44-48.

FEDER, Norman:

1971, *Two hundred years of American Indian Art*. New York. Whitney Museum.

FENTON, William N.:

1941, «Mask Medicine Societies of the Iroquois». *Annual Report of the Smithsonian Institution for 1940*. Bureau of American Ethnology, Washington D.C., pp. 397-430.

FERNANDEZ, J.:

1966, «Principles of opposition and vitality in Fang aesthetics». *Journal of Aesthetics and Criticism* 25 (1), pp. 53-64.

1973, «The exposition and imposition of order: Aesthetic expression in Fang culture». En D'AZEVEDO (Ed.) 1973 a, pp. 194-220.

FIRTH, Raymond:

1925, «The Maori Carver». *Journal of the Polynesian Society* 34, pp. 277-291.

- 1936 a, *Art and life in New Guinea*. London. Studio.
- 1936 b, «Tattooing in Tikopia». *Man* 23.
- 1947, «Bark-cloth in Tikopia, Solomon Islands». *Man* 74.
- 1951, «The social framework of Primitive Art». En su obra *Elements of Social Organization*. London. Watta, pp. 151-182.
- 1960, «Tikopia woodworking ornament». *Man* 27.
- 1968, «Tikopia string figures». *Royal Anthropological Institute. Occasional paper* 29. London.
- 1973 a, «Tikopia Art an Society». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 25-48.
- 1973 b, «Preface». En FORGE (Ed.) 1973 a, V-XIII.
- FISCHER, John L.:
- 1961, «Art styles as cultural cognitive maps». *American Anthropologist* 63 (1), pp. 79-93. También en OTTEN (Ed.) 1971 y en JOPLING (Ed.) 1971.
- FLAM, John D.:
- 1970, «Some aspects of style symbolism in Sudanese sculpture». *Journal de la Societe des Africanistes*. 40 (2), pp. 137-150.
- FORD, C. S.:
- 1966, «Some transcultural comparisons of aesthetic judgment». *Journal of Social Psychology* 68, pp. 19-26.
- FORGE, Anthony:
- 1967, «The Abelam artist». En Maurice Feedman (Ed.) 1967: *Social Organization: Essays presented to Raymond Firth*. London. Cass, pp. 65-84.
- 1971, «Art and environment in the Sepik». En JOPLING (Ed.) 1971, pp. 290-314.
- 1973 a, (Ed.). *Primitive Art and Society*. Oxford University Press.
- 1973 b, «Introduction». En FORGE (Ed.) 1973 a, XIII-XXII.
- 1973 c, «Style and meaning in Sepik Art». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 169-192.
- 1979, «The problem of meaning in Art» En MEAD (Ed.) 1979.
- FOSTER, George M.:
- 1955, «Contemporary pottery techniques in Southern and Central Mexico». *Middle American Reserach Institute. Publication* 22, New Orleans, pp. 1-48.
- 1965, «The Sociology of pottery: Question and hypotheses arising from contemporary Mexican work». En F. R. MATSON (Ed.) 1965: *Ceramics and Man*. Viking Foundation, Publication in Anthropology 41.
- 1967, «Contemporary pottery and basketry». En M. NASH (Ed.) 1967: *Handbook of Middle American Indians. Social Anthropology*, vol. 6, Austin, University of Texas Press, pp. 103-157.
- FRASER, Douglas:
- 1955, «Mundagamor sculpture: Comments on the art of a New Guinea Tribe». *Man* 55, pp. 17-20.
- 1957, «The discovery of Primitive Art». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 20-38.

- 1962, *Primitive Art*. New York. Doubleday.
- 1966 a, (Ed.) *The many faces of Primitive Art*. Englewood Cliffs, New Jersey. Prentice Hall.
- 1966 b, «The heraldic woman: A study in difussion». En FRASER (Ed.) 1966 a, pp. 36-99.
- 1972 a: «The fish legged figure in Benin and Yoruba art». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 261-293.
- 1972 b: «The symbols of Ashanti Kingship». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 137-152.
- ... y Herbert M. COLE (Eds.):
- 1972 a, *African Art and leadership*. Madison. University of Wisconsin Press.
- 1972 b, «Art and leadership: An overview». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 295-328.
- FRIEDRICH, Margaret H.:
- 1970, «Design structure and social interaction: Archeological implications of an ethnografic analysis». *American Antiquity* 35 (3), pp. 332-343.
- FURST, Peter T.:
- 1968-1969, «Myth in Art: A Huichol depicts his reality». *Quarterly* 7 (3), pp. 16-25. Los Angeles Museum of Natural History.
- GARDNER, Howard:
- 1973: *The arts and human development*. New York. Willey.
- ... y otros autores:
- 1972, *Art, perception and reality*. Baltimore. John Hopkin Press.
- GAYTON, Anna H.:
- 1967, «Textiles and costume». En M. NASH (Ed.) 1967: *Handbook of Middle American Indians Social anthropology*, vol. 6, Austin, University of Texas Press, pp. 138-157.
- GEERTZ, Clifford:
- 1973, *The interpretation of culture*. New York. Basic Books.
- GERBRANDS, Adrian A.:
- 1957, *Art as an element of culture, especially in Negro Africa*. Leiden, Holland. Brill.
- 1967, *Wow-Ipits: Eight woodcarvers from Amanamkai*. The Hague. Houton.
- 1971, «Art as an element of culture in Africa». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 366-382.
- GILL, Robert R.:
- 1979, «Ceramic arts and acculturation at Laguna». En GRABURN (Ed.) 1976 a, 102-115.
- GOLDE, Peggy, y KRAMER, H. C.:
- 1973, «Analysis of an aesthetic values test: Detection of intersubgroup differences within a pottery producing community in Mexico». *American Anthropologist* 75, pp. 1260-1275.

GOLDWATER, Robert J.:

1938, *Primitivism in modern painting*. Edición de 1967, New York, Vintage Books.

1964, *Senúfo sculpture from West Africa*. New York. The Museum of Primitive Art.

1969, «Judgments of primitive Art, 1905-1965». En BIEBUYCK (Ed.) 1969, pp. 24-41.

1972, «Art History and Anthropology: Some comparisons of methodology». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 1-10.

GOODALE, Jane C., y KOSS Joan D.:

1967, «The cultural context of creativity among Tiwi». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 182-200.

GRABURN, Nelson H. H.:

1967, «The Eskimo and "Airport Art"». *Trans-Action* 4 (10), pp. 28-33.

1969 a, «Art and acculturative processes». *International Social Sciences Journal* 21 (3), pp. 457-468.

1969 b, «Art as a mediating influence in acculturation processes». Comunicación presentada en el encuentro anual de la American Anthropological Association, el 22 de noviembre, en Nueva Orleans.

1970 a, «The marketing of Canadian Eskimo Art». Comunicación presentada en el encuentro anual de la Northeastern Anthropological Association, el 8 de mayo, en Ottawa.

1970 b, «Art and pluralism in the Americas». *Anuario Indigenista*. Vol. XXX, pp. 191-204.

1971, «Traditional economic institutions and the acculturation of the Canadian Eskimos». En G. DALTON (Ed.) *Studies in Economic Anthropology*, Washington, American Anthropological Association, pp. 107-121.

1972, «A preliminary analysis of symbolism in Eskimo Art and Culture». *Proceedings at the XL International Congress of Americanists*, Rome 2. Genoa. Tilgher, pp. 165-170.

1976 a, (Ed.) *Ethnic and Tourist Arts*. Edición de 1979: Berkeley, California. University of California Press.

1976 b, «Introduction: Arts of the Fourth World». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 1-32.

1976 c: «Eskimo Art: The Eastern Canadian Arctic». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 39-55.

1976 d, «I like things to look more different than that stuff did: An experiment in cross cultural art appreciation». En V. MEGAW (Ed.) 1976: *Art artisans and society*, London, Duckworth.

1977, «The sacred journey» En V. SMITH (Ed.) 1977: *Hosts and Guests* Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

1982, «The dynamics of change in tourist arts». *Cultural Survival Quarterly* 6 (4), pp. 7-11.

- GREENHALGH, M., y MEGAW V. (Eds.):
 1978, *Art in society: Studies in style, culture and aesthetics*. London, Duckworth.
- GRIFF, Mason:
 1968, «The recruitment and socialization of artists». En D. L. SILS (Ed.) 1968: *International Enciclopedia of Social Sciences*, Vol. 5, pp. 447-455.
- GRIFFITH, James S.:
 1967, *Legacy of conquest: The arts of Northwest Mexico*. Colorado Springs, Taylor Museum.
- GROSSE, Ernst:
 1894, *Die Aufage du Kunst*. Freiburg. Leipzig. Edición en inglés de 1898: *The beginnings of Art*. New York. Appleton.
- GUIART, J.:
 1963, *The Arts of the South Pacific*. London. Thames & Hudson.
- GUILLAUME, Paul, y MUNRO, Thomas:
 1926, *Primitive Negro sculpture*. New York. Harcourt Brace.
- GUNTHER, Erna:
 1956, «The social disorganization of the Haida as reflected in their Slate Carving». *Davidson Journal of Anthropology* (Seattle) 2, pp. 149-153.
 1962, *Northwest Coast Indian Art*. Seattle, University of Washington Press.
 1967, *Art in the life of the Northwest Coast Indians*. Seattle. Superior Publishing Co.
 1968, «Art in the lifes of Primitive Peoples». En CLIFTON (Ed.) 1968: *Introduction to Cultural Anthropology*, New York, Houghton Mifflin.
 1971, «Northwest Coast Indian Art». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 318-340.
- HADDON, A. C.:
 1895, *Evolution in Art*. London. Walter Scott Ltd.
- HAGEN, Victor Von:
 1954, *The Aztec and Maya papermakers*. New York, The American Library.
- HAINARD, Jacques, y KAER, Roland:
 1982, *Maori Art. The artworkmanship of th Maori race of New Zealand*. Dunedin, New Zealand. Ferguson & Mitchell.
- HAMILTON, Augustus:
 1901: *Maori Art. The artwork maship of the Maori race os New Zealand*. Dunedin, New Zealand. Ferguson & Mitchell.
- HARLEY, George W.:
 1950, «Masks as agents of social control in Northeast Liberia». *Papers of the Peabody Museum in Archaeology and Ethnography*. Vol. 32 (2). Cambridge, Mass. Harvard University.
- HARLOW, Francis, y YOUNG John:
 1965, *Contemporary Pueblo Indian pottery*. Santa Fe, Museum of New Mexico Press.

HASELBERBER, Herta:

1961, «Methods of studying Ethnological Art». *Current Anthropology* 2, pp. 314-355.

HATCHER, Evelyn Payne:

1974, *Visual metaphors: A formal analysis of Navajo Art*. American Ethnological Society, Monograph 58. St. Paul, Minn. West Publishing Co.

HATTERER, Lawrence J.:

1965, *The artist in society: Problems and treatment of the creative individual*. New York, Grove Press.

HAWTHORN, Harry B.:

1961, «The artist in tribal society». En M. SMITH (Ed.) 1961, pp. 58-70.

HAWTHORNE, Audrey:

1967, *The art of the Kwakiutl indians*. Seattle, University of Washington Press.

HELM, J.:

1967, *Essays on the verbal and visual arts*, American Ethnological Society.

HEMPEL, Carl:

1959, «The logic of functionalist analysis». En L. GROSS (Ed.) 1959: *Symposium on Sociological Theory*, Evanston, Illinois, R. Peterson, pp. 271-307.

HERSKOVITS, Melville J.:

1934, «The art of Dahomey: Woodcarving». *American magazine of Art* 27, pp. 124-131.

1948, «The aesthetic drive: graphic and plastic arts». En su obra de 1948: *Man and his works*, New York, Knopf, pp. 378-413.

1959, «Art and value». En REDFIELD, HERSKOVITS y EKHOLN 1959: *Aspects of Primitive Art*, New York, Museum of Modern Art, pp. 43-60.

HIMMELHEBER, Hans:

1935, *Negerkunstler*. Stuttgart, Strecker & Schroeder.

1938, *Eskimokunstler*. Stuttgart, Strecker & Schroeder.

1960, «Personality and technique of african sculptors». En M. MEAD y otros autores 1960: *Technique and Personality*. New York, Museum of Modern Art, pp. 80-110.

1967, «The present status of sculptural art among the tribes of the Ivory Coast». En J. HELM (Ed.) 1967, pp. 192-199.

1972, «Gold-plated objects of Baule Notables». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 185-208.

HOBBSBAWM, Eric, y RANGER Terance (Eds.):

1983, *The invention of tradition*. Cambridge, Mass. Cambridge University Press.

HOLM, Oscar William:

1965, *Northwest Coast indian art: An analysis of form*. Seattle, University of Washington Press.

- 1972, *Crooked Break of Heaven: Masks and other ceremonial art of the Northwest Coast*. Seattle, University of Washington Press.
- ... y William REID:
1975, *Form and freedom*. Houston, Rice University, Institute of the Arts.
- HOLMES, Villiam H.:
1887, *The use of gold and other metals among the ancient inhabitants of Chiriqui*. Bureau of American Ethnology, Bulletin 3, Washington D. C.
- HOLT, C.:
1967, *Art in Indonesia: Continuities and change*. Ithaca, Cornell University Press.
- HYDE, Lewis:
1979, *The Gift: Imagination and the erotic life of property*. New York, Vintage Books.
- JAFFE, Aniela:
1964, «Symbol in the visual arts». En C. G. JUNG (Ed.) 1964: *Man and his symbols*, Garden City, New York, Doubleday, pp. 230-271.
- JAMES, George W.:
1920, *Indian blankets and their makers*. Chicago, McClurg.
- JONES, A. M.:
1949, *African Music*. Livingstone, Rhoder-Livingstone Museum.
- JONES, W. T.:
1973, «Talking about Art and Primitive Society». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 361 y ss.
- JOPLING, C. F. (Ed.):
1971, *Art and Aesthetics in Primitive Society*. New York, Dutton.
- JULES ROSETTE, Bennetta:
1984, *The messages of Tourist Art*. New York, Plenum Press.
1986, «The Ethnoaesthetics of Tourist Art in Africa». Comunicación presentada a la reunión de 1986 de la American Anthropological Association. Philadelphia.
- KAEPLER, Adrienne L.; VANZILE, Judy, y WOLZ, Carl (Eds.):
1977, *Asian and Pacific danza*. Selected papers from the 1974 CORD SEM Conference. Committe on Dance Research, Dance Research Annual, Vol. 8.
- KAHLENBERT, M. H., y BERTLANT, A.:
1972, *The Navajo blanket*. New York, Praequer.
- KAPLAN, N. I., y BARADULIN, V. A.:
1975, «Yakuts folk crafts». *Soviet Anthropology and Archaeology* 13, pp. 74-86. (Traducción de Sovestkaia Etnografía 1, 1969).
- KAPLAN, Flora:
1977, «Structuralism and the analysis of Folk Art». Comunicación al 76 congreso anual de la American Anthropological Association, en Houston, Texas.

KAUFMANN, Carole N.:

1976, «Functional aspects of Haida argilite carvings». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 56-69.

KAVOLIS, Vitautas M.:

1967, *History on Art's side: Social dynamics of artistic efflorescence*. Ithaca, New York, Cornell University Press.

1971, *The Artistic Expression: A sociological analysis*. Ithaca, New York, Cornell University Press.

KELEMEN, Pal:

1969, *Art of the Americas, Ancient and Hispanic, with a comparative chapter on the Philipines*. New York, Crowell.

KENT, Kate P.:

1961, *The story of Navajo weaving*. Phoenix, Arizona, Heard Museum of anthropology and Primitive Art.

1973, «The traditional textile arts in change». Comunicación presentada al Advanced Seminar in Contemporary Development in Folk Arts, School of American Research, Santa Fe, New Mexico.

1976, «Pueblo and Navajo weaving traditions and the Western World». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 85-101.

KIEL, Norman:

1965, *Psychiatry and Psychology in the Visual Arts and Aesthetics: A bibliography*. Madison, University of Wisconsin Press.

KLEINBAUER, W. E. (Ed.):

1971, *Modern perspectives in Western Art History*. New York, Holt Rinehart & Winston.

KOCHNITZKY, Leon:

1949, *Negro Art in Belgican Congo*. (2 Ed.) new York, Belgian Government Information Center.

KOOIJMAN, Simon:

1972, *Tapa in Polynesia*. Bernice P. Bishop Museum Bulletin 234, Honolulu, Bishop Museum Press.

1973, «Tapa techniques and Tapa patterns in Polynesia: A regional differentiation». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 97-112.

KRAMRISCH, Stella:

1959, «Traditions of the Indian craftsman». En M. SINGER (Ed.) 1959, pp. 18-24.

KROEBER, Alfred L.:

1957, *Style and Civilization*. Ithaca, New York, Cornell University Press.

KUBLER, George:

1961, «Rival approaches to American Antiquity». En su obra *Three regions of Primitive Art*. New York.

1971, «On the colonial extinction of the motifs of Precolumbian Art». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 212-226.

KURATH, Gertrude P.:

1960, «Panorama on dance Ethnology». *Current Anthropology* 1, pp. 233-254.

LATHRAP, Donal W.:

1976, «Siphibo Tourist Art». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 197-207.

LAYTON, R.:

1981, *The Anthropology of Art*. New York, Columbia University Press.

LEACH, Edmund:

1954, «A Tobriand medusa». *Man* 54 (158), pp. 103-105.

1961, «Aesthetics». En E. E. EVANS-PRITCHARD (Ed.): *The institutions of Primitive Society*. New York, Free Press, pp. 25-38.

1973, «Levels of communication and problems of Taboo in the appreciation of Primitive Art». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 221-234.

LECHTMAN, Heather:

1977, «Style in Technology: Some early thoughts». En LECHTMAN y MERRILL (Eds.) 1977: *Material Culture: Style, organization and dynamics of technology*, pp. 3-20.

LEVIN, Claudia L.:

1976, «The effects of comercialism on the Telegraph Avenue artisans». *Kroeber Anthropological Society Papers* 48.

LEVI-STRAUSS, Cl.:

1971, «The Science of the Concrete». En JOPLING (Ed.) 1971, pp. 225-243.

LEWIS, Phiplip H.:

1961, «The artist in New Irlean society». En M. SMITH (Ed.) 1961, pp. 71-79.

1969, *The social context of Art in Northern New Ireland*. Chicago, Illinois, Fiel Museum.

LINTON, Ralph:

1941, «Primitive Art». *Kenyon Review* 3 (1), pp. 34-51.

1946, *Arts of the South Seas*. New York, Museum of Modern Art. Con la colaboración de Paul S. WINGERT y Rene d'HARNONCOURT.

LIPS, Julius:

1937, *The savage hits back*. Edición de 1966: New York, Yale University Press.

LLOYD, Peter C.:

1953, «Craft organization in Yoruba towns». *Africa* 23, pp. 30-44.

LOFFLER, R.:

1971, «The representative mediator and the new peasant». *American Anthropologist* 73 (5), pp. 1077-1091.

LOMAX, Alan:

1959, «Folk song style». *American Anthropologist* 61, pp. 927-954.

LOW, Seta M.:

1976, «Contemporary Ainu wood and stone carving». En GRABURN 1976 a, pp. 211-226.

LUSTIG-ARECO, Vera:

1975, *Technology: Strategies for survival*. New York, Holt Rinehart & Winston.

Mc ALLESTER, David P.:

1954, *Enemy way music: A study of social and aesthetic values as seen in Navajo Music*. Cambridge, Mass. Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Paper 41 (3).

1971, (Ed.) *Readings in Ethnomusicology*. New York, Johnson Reprint Co.

Mc GEE, Robert:

1976, «Differential artistic productivity in the Eskimo cultural tradition». *Current Anthropology* 17, pp. 203-212.

Mc LEOD, M. D.:

1974, «Ethnomusicological research in Anthropology». *Annual Review of Anthropology* Vol. 3, Palo Alto, California.

1975, «Traders and fakers in African Art». *New Society* 31 (64), pp. 22-125.

Mc NEISH, J. H. (Ed.):

1967, *Essays on the verbal and visual arts*. Seattle, University of Washington Press.

Mc NITT, Frank:

1962, *The indian traders*. Norman, University of Oklahoma Press.

MADURO, Renaldo:

1976 a, *Artistic creativity in a brahmin painter community*. Research monographs series, Berkeley, California. Center for South and Southeast Asian Studies, University of California.

1976 b, «The brahmin painters of Nathdwara, Rajasthan». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 227-243.

MAQUET, Jacques:

1971, *Introduction to Aesthetic Anthropology*. Reading, Mass. Addison Wesley, Module in Anthropology.

1986, *The aesthetic experience*. New Haen, Yale University Press.

MARRIOT, Alice:

1948, *Maria: The potter of San Ildefonso*. Norman, University of Oklahoma Press.

MAXWELL, Gilbert S.:

1963, *Navajo rugs-past. Present and future*. Palm Desert, California, Desert Southwest Publications.

MAY, R. J.:

1974, «Tourism and the artifact industry in Papua New Guinea». Comunicación presentada en Workshop on the impact on Pacific Islands Countries of the Development of Tourism. East West Center, Hawaii.

MEAD, Margaret:

1945, *The Maoris and their art*. New York, American Museum of Natural History.

- 1960, «Work, leisure and creativity». En JOPLING (Ed.) 1971, pp. 132-145.
- MEAD, Sidney M.:
- 1968, *The art of Taaniko weaving*. Wellington, Ahandaw Reed.
- 1969, *Traditional Maori clothing*. Wellington, Ahandaw Reed.
- 1973, *Material culture and Art in the Star Harbour Region, Eastern Solomon Islands*. Toronto, Royal Ontario Museum.
- 1976, «The production of Native Art and craft objects in contemporary New Zealand society». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 285-297.
- 1979, (Ed.) *Exploring the visual art of Oceania*. Honolulu, University Press of Hawaii.
- MERRIAM, Alan P.:
- 1962, *A prologue to the study of African Arts*. Yellow Springs, Antioch Press.
- 1964, *Anthropology of Music*. Evanstone, Illionis, Northwestern University Press.
- 1971, «The Arts and Anthropology». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 93-105.
- MESSENGER, John C.:
- 1958, «Reflections on aesthetic talent». *Basic Colleague Quarterly* 4, pp. 20-24.
- 1962, «Anang Art, drama and social control». *African Studies Bulletin* 5 (2), pp. 29-35.
- 1973, «The role of the carver in Anang society». En D'AZEVEDO (Ed.) 1973 a, pp. 101-127.
- MILLS, George:
- 1957, «Art: An introduction to Qualitative Anthropology». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 16 (1), pp. 1-17. También en JOPLING (Ed.) 1971, pp. 73-98.
- 1959, *Navaho art and culture: A study of the relations among cultural premises, art styles and art values*. Colorado Springs, Taylor Museum of Fine Arts Center. (Trabajo que constituyó su Tesis Doctoral, presentada en Harvard en 1953.)
- MONTHAN, Guy y Doris:
- 1975, *Art and indian individualists*. Flagstaff, Arizona, Northland Press.
- MORRIS, Desmond:
- 1962, *The biology of Art*. New York, Knopf.
- MOUNT, Marshall:
- 1972, *African Art: The years since 1920*. Bloomington, Indiana University Press.
- MOUNTFORD, Charles P.:
- 1958, *The Tiwi: Their art, myth and ceremony*. London, Phoenix House.
- 1960, «Phallic objects of the Australian aborigines». *Man* 60 (118), p. 81.
- 1961, «The artist and his art in an Australian aboriginal society». En M.

SMITH (Ed.) 1961, pp. 1-3.

1965, *Ayer's Rock: Its people, their beliefs and their art*. Honolulu, East West Center Press.

MUENSTERBERGER, Warner:

1950, «Some elements of artistic crativity among primitive peoples». *Beitrage zur Gesellungs und Volkerwissenschaft*. Berlin.

1951, «Roots of Primitive Art». En WILBERT y MUENSTERBERGER (Eds.)

1951: *Psychoanalysis and Culture*, pp. 371-389. También en OTTEN (Ed.)

1971, pp. 106-128.

MUNN, Nancy:

1962, «Walbiri graphic signs: An analysis». *American Anthropologist* 64, pp. 972-997.

1964, «Totemic designs and group continuity in Walbiri cosmology». En REAY (Ed.) *Aborigines now*. Sydney.

1971, «Visual categories: An approach to the study of representational systems». En JOPLING (Ed.) 1971, pp. 335-355.

1973 a, *Walbiri Iconography: Graphic representation and cultural symbolism in Central Australian society*. Ithaca, New York, Cornell University Press.

1973 b, «The spatial presentation of cosmic order in Walbiri inconography». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 193-220.

MUNRO, Thomas:

1949, *The arts and their interrelations*. New York, Liberal Arts Press.

MURRAY, K.C.:

1949, «The pattern design». *Nigeria* 32, pp. 42-47.

1961, «The artist in Nigerian tribal society: A comment». En M. SMITH (Ed.) 1961, pp. 95-101.

NETTL, Bruno:

1956, *Music in primitive culture*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.

NEWMAN, Thelma R.:

1974, *Contemporary African arts and crafts: On site working with art form and processes*. New York, Crown Publishers.

O'NEALE, Lila M.:

1932, «Yorok-Karok basket weavers». *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 32 (1), pp. 1-184.

OSBORNE, Harold (Ed.):

1972, *Aesthetics*. New York, Oxford University Press.

OSWALT, Welndell H.:

1973, *Habitat and technology: The evolution of Hunting*. New York, Holt rinehart & Winston.

OTTEN, Charlotte M. (Ed.):

1971, *Anthropology and Art: Readings in cross cultural Aesthetics*. Garden City, New York, Natural History Press.

OTTENBERG, Simon:

1972, «humorous masks and serious politics among Afikpo Igbo». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 99-122.

1975, *Masked rituals of Afikpo: The context of an African Art*. Seattle, University of Washington Press.

PARSONS, Talcott:

1951, *The social system*. New York, Free Press.

PAUL, Robert A.:

1976, «The Sherpa temple as a model of the psyche». *American Ethnologist* 3 (1), pp. 131-146.

PAULME, Denise:

1973, «Adornment and nudity in Tropical Africa». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 11-24.

PITT-RIVERS, George H. L. F.:

1900, *Antique works of Art from Benin*. London, Harrison & Sons.

PROSKOURIAKOFF, Tatiana:

1971, «Studies in Middle American Art». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 129-135.

RAINEY, Froelich:

1971, «The vanishing art of the Arctic». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 341-353.

RANK, Otto:

1943, *Art and artist: Creativity urge and personality development*. New York, Knopf.

RATTRAY, R. S.:

1927, *Religion and art in Ashanti*. London, Clarendon Press.

RAVICZ, Marilyn Ekdhal:

1976, «Ephemeral art: A case for the functions of aesthetic stimuli». Comunicación presentada en la reunión anual de la American Anthropological Association, el 19 de Noviembre, en New York.

RAWSON, Philips (Ed.):

1973, *Primitive erotic art*. New York, Putnam.

RAY, Dorothy Jean:

1961, *Artists of the tundra and sea*. Seattle, University of Washington Press.

1967, *Eskimo masks: Art and ceremony*. Seattle, University of Washington Press.

READ, Herbert:

1961, «Art in aboriginal society: A comment». En M. SMITH (Ed.) 1961.

1965, *Art and society*. New York, Faber & Faber.

REDFIELD, Robert:

1971, «Art and icon». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 39-65.

REICHARD, Gladys A.:

1936, *Navajo sheperd and weaver*. New York, Autin.

REINA, R. A.:

- 1963, «The potter and the farmer: The fate of two innovators in a Maya village». *Expedition* 5 (4), pp. 18-30.
- REINHART, Loreta:
1976, «Mrs. Kadiati, an expert dyer in Sierra Leona». *Fieldiana Anthropology* 66 (2), pp. 11-33.
- RICKARD, T.:
1932, *Man and metals: A history of mining in relation to the development of civilization*. New York, Mc Graw Hill.
- ROBBINS, Michael G.:
1966, «Material culture and cognition». *American Anthropologist* 68, pp. 733-748.
- ROSSBACH, Ed.:
1973, *Baskets as textile art*. New York, Van Nostrand & Reinhold.
- ROYCE, Anya P.:
1977, *The Anthropology of dance*. Bloomington, University of Indiana Press.
- RUBIN, Williams (Ed.):
1984, *Primitivism in the 20th. Century Art: Affinity of the tribal and the modern*. 2 Vols. New York, Museum of Modern Art.
- RUDY, Suzanne:
1972, «Royal sculpture in the Cameroons Grasslands». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 123-136.
- RYERSON, Scott H.:
1976, «Seri ironwood carving: An economic view». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 119-136.
- SACHS, Curt:
1937, *World history of dance*. New York, Norton.
1940, *The history of musical instruments*. New York, Norton.
- SADLER, Michael E.:
1935, *Arts of West Africa (excluding music)*. London. International Institute of African Languages.
- SALISBURY, Richard P.:
1959, «A Tobriand medusa?». *Man* 59 (67), pp. 50-51.
- SALVADOR, Mary Lynn:
1976, «The clothing arts of the Cuna of San Blas, Panama». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 165-182.
- SANDELOWSKY, B. H.:
1976, «Functional and tourist art along the Okavango River». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 350-365.
- SANNES, G. V.:
1970, *African «Primitives». Function and form in African masks and figures*. London, Faber & Faber.

- SCHAPRIO, Meyer:
 1953, «Style». En KROEBER (Ed.) 1955: *Anthropology Today*. Chicago, University of Chicago Press.
- SCHILLER, Paul H.:
 1971, «Figural preferences in the drawing of a chimpanzee». En OTTEN (Ed.) 1971 a, pp. 3-19.
- SCHMITZ, C. A.:
 1971, *Oceanic art: Man, myth and image in the South Seas*. New York, Abrams.
- SCHNEIDER, Harold K.:
 1956, «The interpretation of Pakot visual art». *Man* 56, pp. 103-106. También en JOPLING (Ed.) 1971, pp. 55-63.
 1966, «Turu aesthetic concepts». *American Anthropologist* 68, pp. 156-160.
- SIEBER, Roy:
 1962, «Mascks as agents of social control». *African Studies Bulletin* 5 (11), pp. 8-13.
 1971, «The arts and their social changing function». En OTTEN (Ed.) 1971 a, pp. 203-211.
 1972, «Kwahu terracotas, oral tradition and Ghanaians». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 173-184.
 1973, «Art and history of Ghana». En FORGE (Ed.) 1973 a, pp. 70-96.
 1976, «Art in traditional societies». Conferencia en el Walk Art Center de Minneapolis, Minnesota, el 30 de junio.
- SIEBERT, Erna:
 1967, *North American indian Art*. London, Hamlyn.
- SILVER, Harry R.:
 1979, «Ethnoart». *Annual Review of Anthropology* 8, pp. 267-308. Palo Alto, California, Annual Review Incorporation.
- SIROTO, Leon:
 1972, «Gon: A mask used in competition for leadership among the Bakwele». En FRASER y COLE 1972 a, pp. 57-78.
- SMITH, Sir Hubert Llevelyn:
 1924, *The economic laws of art production*. London, Oxford University Press.
- SMITH, Marion W. (Ed.):
 1961, *The artist in Primitive society*. New York, Free Press.
- SPECTOR, Jack J.:
 1972, *The aesthetics of Freud*. New York, McGraw Hill.
- SPENCER, Harold:
 1975, *The image maker: Man and his art*. New York, Scribner & Sons.
- STEWART, Susan:
 1984, *On longing: Narrative of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Baltimore, John Hopkins University Press.

STOCKING, George W.:

1985, *History of Anthropology. Vol. 3: Objects and the Others: Essays on museums and material culture*. Madison, University of Wisconsin Press.

STOUT, David B.:

1971, «Aesthetics in Primitive societies». En JOPLING (Ed.) 1971, pp. 30-34.

STRATHERN, A, y STRATHERN M.:

1971, *Self decoration in Mout Hagen*. Toronto, Toronto University Press.

STROMBERG, Goby:

1976 a, «The marketing and production of innovation in the silver industry of Taxco». Tesis doctoral, Universidad de California, Berkeley, Departamento de Antropología.

1976 b, «The amate-bark paper paintings of Kalita». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 149, 160.

1985, *El juego del coyote: Platería y arte en Taxco*. Mexico, Fondo de Cultura Económica.

STURTEVANT, W. C.:

1967, «Seminoles men's clothing». En Mc NESH (Ed.) 1967, pp. 160-174.

SYDOW, Eckhardt Von:

1928, *Primitive Kunst und Psychoanalysis*. Vienna.

TANNER, Clara Lee:

1960, «The influence of the white man on the South West indian art». *Ethnohistory* 7, pp. 137-150.

1968, *South West indian craft arts*. Tucson. University of Arizona Press.

1973, *South West indian paintings*. Tucson, University of Arizona Press.

THOMPSON, Laura:

1945, «The logic aesthetic integration in Hopi culture». *American Anthropologist* 47, pp. 540-553.

THOMPSON, Michael:

1979, *Rubbish theory*. Oxford, Oxford University Press.

THOMPSON, Raymond H.:

1958, «Modern Yucatecan pottery making». *Society for American Archaeology*, memoria 15.

THOMPSON, Robert Faris:

1969, «Abatan: A master potter of the Egbado Yoruba». En BIEBUYCK (Ed.) 1969.

1968, «Aesthetics in traditional Africa». En JOPLING (Ed.) 1971, pp. 374-381.

1972, «The sign of the divine King: Yoruba bead-embroided crowns with veil and bird decoration». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 227-260.

1973, «Yoruba artistic criticism». En D'AZEVEDO (ed.) 1973 a, pp. 19-61.

1974, *African art in motion: Icon and act*. Los Angeles, California, University of California Press.

UCKO, Peter J, y ROSENFELD, Andree:

1971, «Critical analysis of interpretations and conclusions and problems from «Paleolithic Cave Art». En OTTEN (ed.) 1971, pp. 247-280.
1967, *Paleolithic Cave Art*. New York, McGraw Hill.

UNDERHILL, Ruth:

1953, *Pueblo crafts*. Bureau of Indian Affairs, U. S. Department of Interior, Indian Handcrafts 7.

VALENTIN, Charles A.:

1961, *Masks and men in a Melanesian society: The Valuku or Tabuan of the Lakali of New Britain*. Lawrence, Kansas, University of Kansas Publications.

VAUGHAN, James H. (Jr.):

1973, «Ankyangu as artist in Margi society». En D'AZEVEDO (Ed.) 1973 a, pp. 162-193.

VANDENHOUTE, P. S.:

1961, «Coments on "Methods of studying ethnological art" by H. Hasselberger». *Current Anthropology* 2, p. 374.

VANSINA, Jan:

1972, «Ndop: Royal statuses among the Kuba». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 41-56.

VIVAS, Eliseo:

1955, *Creation and discovery: Essays in criticism and Aesthetics*. new York, Noonday Press.

WAITE, Deborah:

1966, «Kwakiutl transformation mask». En FRASER (Ed.) 1966 a, pp. 265-299.

WALLACE, A. F. C.:

1971, «A possible technique for recognizing psychological characteristics of the Ancient Maya from an analysis of their art». En JOPPLING (Ed.) 1971, pp. 11-23.

WAGNER, F.:

1959, *Indonesia: The art of an indian group*. New York, McGraw Hill.

WARREN, D. M. y ANDREWS, J. K.:

1977, *An Ethnoscintific approach to Akan arts and aesthetics*. Working papers in the Traditional Arts n° 3, Philadelphia, Institue for the Study of Human Issues.

WATERMAN, Richard A.:

1971, «African influence on the music of the Americas». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 228-245.

WATT, W.:

1966-67, *Morphology of the Nevada cattle brands and their blasons*. Vol. 1, U. S. Department of Comerce, National Bureau of Standards, report 9050. Vol. 2, Pittsburg, Carnegie Mellon University.

- WHITHERSPOON, Gary:
 1977, *Language and art in the Navajo universe*. Arbor, Mich., University of Michigan Press.
- WILLET, Frank:
 1967, *Ife in the history of West African sculpture*. London, Thames & Hudson.
 1971, *African Art*. New York, Praeger.
 1971, «Ife in Nigerian art». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 354-365.
 1972, «The art of an ancient Nigerian aristocracy». En FRASER y COLE (Eds.) 1972 a, pp. 209-225.
- WILLEY, Gordon:
 1971, «The early great styles and the rise of the Precolumbian civilization». En OTTEN (Ed.) 1971, pp. 282-297.
- WILLIAMS, Nancy:
 1976, «Australian aboriginal art at Yirrakala: Introduction and development of marketing». En GRABURN (Ed.) 1976 a, pp. 266-284.
- WILSON, R. K., y MENZIES, K.:
 1967, «Production and marketing of artifacts in the Sepik districts and the Tobriand Islands». *Business and Industry*. New Guinea Research Bulletin 20, pp. 50-75.
- WINGERT, Paul:
 1951, «Tsimshian sculpture». *Publications of the American Ethnological Society* 13, pp. 73-96.
 1962, *Primitive Art*. New York, Oxford University Press.
- WOLFE, Alvin W.:
 1955, «Art and the supernatural in the Ubangi district». *Man* 55, pp. 65-67.
 1967, «The complementary of statistics and feelings in the study of art» En Mc NEISH (Ed.) 1967.
 1969, «Social structural bases of art». *Current Anthropology* 10, pp. 3-28.
 1976, «Comment on R. Mc Ghee's differential artistic productivity in the Eskimo cultural tradition». *Current Anthropology* 17, pp. 217-218.
- WORMINGTON, H. M., y NEAL, A.:
 1965, *The story of Pueblo pottery*. Denver, Colorado, Museum of Natural History.
- ZIMMER, Heinrich:
 1946, *Myths and symbol in Indian art and civilization*. New York, Harper Torch Books.
 1955, *The art of Indian Asia*. New York, Pantheon Books.
- ZUCKER, Wolfgang M.:
 1969, «The artist as a rebel». *Journal of Aesthetics* 23, pp. 389-397.

UN MODELO DE FICHA PARA ESTUDIAR LAS FIESTAS

Demetrio E. Brisset

Uno de los aspectos de la antropología cultural que más se han desarrollado en estos últimos años ha sido el relacionado con las fiestas tradicionales o populares, hasta el punto de que la abundancia de estudios monográficos o generales sobre el variado universo festivo, se ha convertido en una especie de fenómeno de moda.

Pero esa forma de expresión del inconsciente colectivo constituido por las fiestas se muestra reacio a desvelar sus secretos, debido a las confusiones creadas por las transferencias y transformaciones del material festivo, así como por las diversas procedencias de las influencias modificadoras en las diferentes épocas, que se han ido acumulando como por estratos geológicos.

La vía para intentar descifrar las claves interpretativas de la simbología festiva pasa por el deslinde de las semejanzas y diferencias entre los festejos de distintos ámbitos geográficos, al mismo tiempo que se aíslan las peculiaridades concretas de cada universo festivo y se establecen las categorías formales de las múltiples familias que los componen. Y para esta tarea es imprescindible emprender investigaciones comparativas, que permitirán desvelar la composición de la *estructura festiva*, etapa inicial de la constitución de una «festología» o ciencia que se ocupe del conocimiento de las fiestas (1).

Si se acepta el planteamiento de los estudios comparativos, una consecuencia metodológica será admitir las ventajas que aportaría el uso de una ficha-modelo común, que uniformice la disposición de los datos y facilite su manejo y su análisis. El problema será poner de acuerdo a los investigadores

(1) Más adelante habrá que aplicar un método de análisis comparativo histórico-formal, como el diseñado por D. Julio Caro Baroja en sus investigaciones sobre fiestas. En el mero ámbito sincrónico he esbozado las posibilidades de establecer comparaciones supraprovinciales en mi comunicación al I Encuentro sobre Religiosidad Popular (Sevilla, 1987), titulada «Patronos y calendario festivo andaluz: aproximación comparativa». Las actas están en prensa por la Editorial Anthropos.

para que la admitan y utilicen, pero esta dificultad depende de los individuos y no del ámbito teórico.

I. ALGUNOS CUESTIONARIOS PROGRAMATICOS

Como en tantos otros sectores de la etnografía y el folklore de los pueblos integrados en las Españas, se debe a Luis de Hoyos Sáinz el mérito de sentar las bases de nuestra festología. Para él, las fiestas populares «nos dan una de las fases más interesantes de la cultura de los pueblos, para la investigación de su psicología», pero considera que hasta ese momento «se ha hecho una disociación analítica de ellas, estudiando solos y aisladamente sus elementos constitutivos, como son las danzas, el canto, la música o los juegos y diversiones concretas que las integran; degradando así el interés y valor explicativo de las mismas, al romper su unidad total de concertante y complejo etnográfico y folklórico, que eleva su interés como el de todos los hechos conexionales». Para remediar tales deficiencias propugna la búsqueda de «un método adecuado y eficaz de estudio... como una síntesis investigadora y explicativa, del hecho de las fiestas populares», y propone como solución la del método etnográfico, integrador de los criterios «artístico, historicista y geográfico» (2).

Para aplicar este método elaboró un cuestionario para el estudio de las fiestas populares y regionales en España, publicado inicialmente por el Seminario de Etnografía y Arte que fundó en la Escuela Superior de Magisterio; en segunda edición por el Seminario de Folklore de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid; reeditado en el tomo I de los *Anales del Museo del Pueblo Español* (Madrid, 1935), reimpresos en facsímil en 1988 por el mismo museo, a donde remito al lector interesado por el texto íntegro de esta ficha o cuestionario. Antes de entrar en su análisis, quiero señalar que las respuestas que habrá ido recibiendo don Luis a lo largo de los años parece que se conservan entre los legajos heredados por su hija y colaboradora Nieves de Hoyos, a la espera de la institución que se interese por su catalogación y puesta a disposición de los investigadores.

En síntesis, esta ficha se reduce a 18 apartados. El primero solicita una recensión de las fiestas significativas de la provincia, para pasar luego a pedir datos concretos sobre cada una de ellas, referidos a: fecha; nombre; sitio donde transcurre; origen y variaciones históricas; clasificación según la tipología que se acompaña; descripción de sus elementos o componentes, tales como: procesiones, comitivas, cofradías, bandos, cantos, danzas o bailes, música, juegos, luchas y empleo del fuego y del agua, colectas, ofrendas, rifas y repartos, comidas y banquetes, trajes y disfraces, mujeres con mando, máscaras satíricas.

(2) En la primera parte de su artículo «Cuestionarios especiales de etnografía y folklore», *Anales del Museo del Pueblo Español*, tomo I, Madrid, 1935 (reed. 1988), pp. 60-61.

Un apartado centrado en las fiestas desaparecidas o cambiadas y otro sobre la bibliografía existente completan la encuesta, que ofrece la ventaja de ser muy escueta, aunque también adolece de inconvenientes, tales como el criterio clasificatorio o la ausencia de información sobre los rituales acompañantes, así como sobre la estructura temporal de la fiesta. Aparte de la dificultad de tabulación debido a la mezcla de unidades temáticas en los mismos apartados.

Transcurrirán varias décadas hasta que renazca el interés por las manifestaciones de la cultura popular, y se elabore un nuevo modelo de ficha, esta vez específico para una clase de fiestas, las de Moros y Cristianos. Es Guillermo Guastavino quien medita sobre la fórmula para aproximarse al estudio de la fiesta más compleja, extendida y característica de la cultura hispánica, y en 1969 publica el folleto *Las fiestas de Moros y Cristianos y su problemática* (3), donde propone un método para recoger la información más amplia posible sobre esta categoría festiva. A los apartados localizadores de tiempo y lugar añade otros sobre advocaciones, motivos, acciones, escenarios y personajes, complementados con el análisis de los textos representados y un inventario de las variantes formales. Su propuesta constituye un gran avance metodológico al centrarse sobre un tipo específico de festejo, que se pretende analizar hasta en sus más recónditos componentes.

A partir de la II Restauración se amplía la nómina de propuestas de fichas o encuestas, más o menos operativas, sobre fiestas en general, fiestas concretas o aspectos determinados del conglomerado festivo, como pueden ser los paloteados, los instrumentos musicales o la vestimenta. Como no conozco todas, no voy a enumerarlas, sino que resaltaré la que me parece más sugerente, la elaborada por Isidoro Moreno.

Este cuestionario consta de 13 apretados folios con unas 300 entradas informativas, lo que lo convierte en completísima indagación. Para darse una idea de los propósitos inspiradores, me limitaré a enunciar sus bloques temáticos:

- 0. PANORAMA DE FIESTAS DE LA COMUNIDAD
 - 0.1. Ciclo festivo anual
 - 0.2. Contorno festivo exterior
- 1. FICHA FIESTA ESTUDIADA
- 2. COORDENADAS Y PREPARACION
 - 2.0. Denominación
 - 2.1. Origen
 - 2.2. Tiempo
 - 2.3. Espacio

(3) En el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. Colección Monográfica Africana (25 págs.).

- 2.4. Preparación
- 3. CELEBRACIÓN DE LA FIESTA
- 3.0. Actos
- 3.1. Romerías
- 3.2. Procesiones
- 3.3. Ferias y verbenas
- 3.4. Estética y diversión
- 3.5. Comensalismo y gastronomía
- 4. ORGANIZACION
- 4.0. Entidad organizadora
- 4.1. Economía de la fiesta
- 4.2. Instituciones civiles y militares
- 4.3. Instituciones eclesiásticas
- 5. SIMBOLOGIA
- 5.0. Imagen o símbolo central de la fiesta
- 5.1. Otros símbolos de identidad
- 5.2. Elementos significantes sensoriales

Como muestra de la minuciosidad de la encuesta, se pide: dibujar un croquis indicando el sitio de los participantes y de los observadores; el estudio de las remodelaciones y reconstrucciones del santuario, indicando en cada caso de quién fue la iniciativa y la financiación; si el santuario contiene la vivienda del santero/a, quiénes componen su familia; dónde se disparan cohetes y bengalas; quiénes componen el jurado en la elección de «reinas», qué premios se otorgan y de qué colores son las bandas impuestas; cuántos bares, chirin-guitos, tómbolas, puestos de turrón y dulces se instalan, en qué sitios y cuántas tasas deben abonar; cómo se preparan las recetas gastronómicas; cuántas calorías diarias se consumen en los convites...; así de exhaustivo.

Es evidente que tal extensión y profundidad informativa constituye un serio problema, que si bien convierte al estudio de cada fiesta en una monografía, dificulta enormemente su posible comparación. Aparte de que muchos de los apartados, para que tuvieran valor científico, tendrían que hacerse con instrumental adecuado. Por ejemplo, en lo de las calorías ingeridas no hay duda de que sería interesante contrastar las diferentes regiones, pero habría que medirlo adecuadamente y no limitarse a la estimación hecha «a ojo». En todo caso, para aspectos concretos (romerías, instituciones, etcétera) puede resultar una herramienta de trabajo valiosa, además de su intrínseco interés para la formación de los alumnos, como ha sido utilizada (abreviada) en algunos cursos de antropología cultural.

II. UN MODELO DE FICHA UNIVERSAL

Consideré que podía resultar útil tratar de resolver los problemas que

hasta ahora he ido enumerando, buscando la eficacia y simplicidad. Es evidente que el óptimo modo de trabajo festológico consiste en acudir personalmente los investigadores a la celebración de las fiestas y obtener allí sus informaciones. Si se tiene en cuenta que sólo en Andalucía hay registradas más de 2.000 fiestas actuales, y otras 1.000 en Galicia, extrapolando las cifras al conjunto del Estado español daría unas 15.000 fiestas. Este número desborda la capacidad operativa de cualquier equipo de investigadores, por lo que resulta imposible la asistencia personal. Así llegamos a las condiciones normales de trabajo, con breves visitas a las localidades investigadas y en la mayoría de los casos búsqueda de información en épocas distintas a las actividades festivas. La ficha tendrá pues que adaptarse a tales coordenadas materiales: informantes poco motivados a los que hay que ayudar a recordar los sucesos a registrar.

La creación del prototipo de mi ficha tuvo lugar dentro de una de las campañas de trabajo de campo emprendidas por la Asociación Granadina de Antropología durante 1986 en la aislada comarca de los Guájares (constituida por las entidades de población Guájar-Fondón, Guájar-Faragüit y Guájar-Alto). Allí, en una época no festiva, traté de recoger el máximo de información oral sobre sus fiestas actuales y las desaparecidas. Al no existir bibliografía sobre el particular ni archivos locales, las fuentes escritas se limitaban a lo poco que se pudiera encontrar en algún archivo provincial. Se estaba en condiciones casi límites, por lo que si el sistema de obtención de datos funcionaba, en circunstancias más favorables sería mucho más sencillo.

Más tarde, el investigador de Jaén Manuel Amezcua introdujo ligeras modificaciones en mi prototipo para utilizarlo en su campaña de 1987 sobre las fiestas de comarca de Sierra Mágina, que se plasmó en 102 fichas obtenidas de 18 localidades, lo que constituye un corpus de referencia aceptable.

Después de analizar los resultados obtenidos en Sierra Mágina y de consultar las encuestas de Hoyos y de Moreno, que desconocía, he efectuado bastantes modificaciones sobre el prototipo, para convertirlo en un modelo de ficha encuesta, informatizable y que no exige demasiada especialización en los redactores. Se compone de dos módulos: el Ciclo Festivo (pensado para reavivar la memoria de los informantes) y la Ficha de cada fiesta.

I. CICLO FESTIVO

1. Navidad
2. Inocentes
3. Fin de Año
4. Año Nuevo
5. Reyes Magos

6. San Antón
7. San Sebastián
8. Candelaria
9. San Blas
10. Carnavales
11. San José
12. San Marcos
13. Semana Santa
14. Pascua Resurrección
15. San Jorge
16. Cruz de Mayo
17. San Isidro
18. Corpus Christi
19. Ascensión
20. Pascua Pentecostés
21. San Antonio de Padua
22. San Juan Bautista
23. San Pedro y San Pablo
24. Virgen de Julio
25. Santiago Apóstol
26. Nuestra Señora de los Angeles
27. Virgen de Agosto
28. San Roque
29. Virgen de Septiembre
30. Cristo de Septiembre
31. San Miguel Arcángel
32. Virgen de Octubre
33. Fieles
34. Inmaculada Concepción
35. Otras fiestas del santoral:
 - 35.1. Primavera
 - 35.2. Verano
 - 35.3. Otoño
 - 35.4. Invierno
36. Conmemoración histórica local
37. Voto de villa
38. Feria comercial
39. Otras fiestas no litúrgicas:
 - 39.1. Vendimia
 - 39.2. Magosto
 - 39.3. Otras recolecciones
 - 39.4. Matanza cerdo
 - 39.5. En relación con otro ganado

- 39.6. Quintos
- 39.7. De oficios o profesiones
- 39.8. Romerías a bellos parajes
- 40. Fiestas no incluidas en los anteriores epígrafes

Cuando se trate de las Fiestas Patronales, a continuación de la fiesta religiosa se anotará P-I o P-II, para indicar su función como patronal principal o secundaria, en caso de haber dos. Si se trata de una localidad con una sola fiesta patronal, bastará con añadir P.

II. FICHA FIESTA

x-y

LOCALIDAD: NUMERO ENCUESTA

MUNICIPIO:

COMARCA: Habitantes:

PROVINCIA: Año censo:

FIESTA DE: (Número Ciclo Festivo)

(Patronal I-II)

1. NOMBRE POPULAR:
2. FECHA CELEBRACION: (Si cambió, antes:)
3. Si no es actual, año en que dejó de celebrarse:
4. Transcurre en días laborables o festivos:

5. DISTRIBUCION TEMPORAL DE LOS PRINCIPALES ACTOS FESTIVOS

<u>Día</u>	<u>Mañana-tarde-noche</u>	<u>Acto</u>
------------	---------------------------	-------------

6. PROCESIONES

- 6.1. Imágenes que se sacan y descripción de ellas.
- 6.2. Personajes, animales y objetos que intervienen.
- 6.3. Incidentes en el recorrido.

7. ROMERIAS

- 7.1 Lugar donde se desarrollan y distancia al núcleo urbano.

- 7.2. Medio de transporte.
- 7.3. Corporaciones presentes.
- 7.4. Asistentes de otras localidades.

8. SANTUARIOS

- 8.1. Nombre.
- 8.2. Circunstancias geográficas.
- 8.3. Fecha de construcción.
- 8.4. Origen (histórico o legendario).
- 8.5. Propietario.
- 8.6. Tipos de exvotos que contiene.

9. RITUALES RELIGIOSOS NO LITURGICOS

(Bendiciones —personas, animales, objetos—; ofrendas; sacrificios; repar-
tos; vueltas; promesas; votos; ahuyentar diablo; auroros...).

Qué se pretende con ellos:

10. PERSONAJES DISFRAZADOS O CON TRAJES ESPECIALES (gigantes, diablos, botargas, birrias, moros...)

- 10.1. Nombre con el que se conocen.
- 10.2. Humanos o peleles.
- 10.3. Descripción de su indumentaria.
- 10.4. Acciones que realizan o soportan.
- 10.5. Si hacen crítica o sátira social.

11. REPRESENTACIONES PUBLICAS (autos sacramentales, belén, pastorada, cabalgata Reyes, pasiones, pregones, testamentos, entierros, raptos, moros y cristianos, luchas, acciones sobre imágenes...)

- 11.1. Escenario y decorados.
- 11.2. Resumen de las acciones.
- 11.3. Parlamentos de tradición oral o literarios. (Recoger texto.)
- 11.4. Datos históricos conocidos sobre la representación.

12. ASPECTOS MUSICALES

- 12.1. Instrumentos que se utilizan.
- 12.2. Composiciones musicales tradicionales. (Grabarlas.)
- 12.3. Si acuden bandas de música.
- 12.4. Si se improvisa (troveros, bertsolaris...).
- 12.5. Si hay agrupaciones corales, organizadas o espontáneas.
- 12.6. Canciones. (Recoger letras y, si es posible, grabarlas.)

13. DANZAS

- 13.1. Tipo de danzas rituales.
- 13.2. Quiénes las interpretan.

14. BAILES

- 14.1. Lugar donde se realizan (calles o plazas, recinto municipal, casetas privadas...).
- 14.2. Coste de la entrada.
- 14.3. Tipo de bailes más comunes.

15. PRESENCIA DE TOROS, NOVILLOS O VAQUILLAS

- 15.1. Reales (encierro, capea, embolados, enmaromados, con fuego, corridas profesionales).
- 15.2. Simulados (de fuego, encohetados, simbólicos): actuación.

16. INTERVENCION DE OTROS ANIMALES

- 16.1. Reales (caballos, gallos, cerdos, gansos...): actuación.
- 16.2. Simulados (dragones, águilas, osos, sardinas...): actuación.

17. ELECCIONES de reina, feo...

18. JUEGOS, concursos y bromas públicas.

19. DEPORTES y exhibiciones físicas (castellers, cortar troncos...)

20. ESPECTACULOS y diversiones culturales.

21. ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS

21.1. Arboles y otra vegetación.

21.2. Hogueras, antorchas y luminarias.

21.3. Banderas, pendones, estandartes...

21.4. Adornos especiales (cruces, altares, alfombras, colgaduras, carrozas, pintadas...)

21.5. Pólvora (disparos, carretillas, tracas, castillos pirotécnicos).

21.6. Objetos con función festiva (bastones, arados, barcas...).

22. GASTRONOMIA

22.1. Especialidades gastronómicas de la fiesta.

22.2. Lugar y momento de las comidas comunitarias.

22.3. Asistentes y modo de costearlas.

22.4. Manjares y bebidas en estos banquetes.

22.5. Reparto gratuito de víveres (fuentes de vino, paellas...).

23. ORGANIZADORES

23.1. Grupo que se encarga del festejo.

23.2. Modo de pertenecer al grupo.

23.3. Cargos directivos, modo de elección y de toma de posesión.

23.4. Antigüedad de la corporación.

23.5. Relación con entidades religiosas y civiles.

23.6. Rivalidad entre grupos (cofradías, hermandades...).

24. FINANCIACION (subastas, pujas, colectas, rifas, multas...).

25. INTERVENCION DE LAS MUJERES en la fiesta.

26. PARTICIPACION DESTACABLE DE:

- 26.1. Grupos de edad (mozos, quintos, ancianos...).
- 26.2. Grupos de afinidad (peñas, cuadrillas, oficios, asociaciones).

27. AREA DE ATRACCION DE LA FIESTA (grupal, local, comarcal, provincial, regional, nacional, internacional).

28. OTROS DATOS RESEÑABLES

- 28.1. Origen histórico o legendario.
- 28.2. Variaciones experimentadas por la fiesta.
- 28.3. Si se acompaña con feria comercial (ganado, agrícola...).
- 28.4. Si acuden tullidos a pedir limosna.
- 28.5. Refranes y leyendas relacionados con la fiesta.
- 28.6. Costumbres asociadas a la celebración.
- 28.7. Otros.

29. FUENTES INFORMATIVAS

- 29.1. Escritas: archivos, libros, revistas, folletos, programas...
- 29.2. Orales:

Informantes: Nombre:
Edad:
Profesión:
Lugar de nacimiento:
Lugar de residencia:

30. ACTIVIDADES ECONOMICAS DE LA LOCALIDAD

- 30.1. Cosechas agrícolas y época de su recolección.
- 30.2. Ganadería. Si hay trashumancia, épocas de salida y regreso.
- 30.3. Artesanías.
- 30.4. Otras.

(Este apartado basta con rellenarlo una vez en cada localidad)

* REDACTOR de la ficha:
DOCUMENTACION gráfica y sonora que se acompaña:
LUGAR Y FECHA en que se recogieron los datos:

Al ser muy pocas las fiestas que proporcionen datos a todos los puntos temáticos, en su inmensa mayoría se pueden trasladar a un folio mecanografiado por uno o los dos lados, lo que facilita tremendamente la posterior labor comparativa.

Respecto a la numeración de las fichas, en primera instancia será suficiente con incluir:

- Las iniciales de la provincia en cuestión, siguiendo la nomenclatura de las matrículas de vehículos.
- El número otorgado a la localidad dentro de los pueblos de la provincia.
- El número que ocupa la fiesta dada en el conjunto del ciclo festivo de esa localidad.

Así, GR 4-3 será la identificación de la tercera fiesta de la cuarta localidad estudiada en la provincia de Granada. A la hora de comparar provincias habrá que utilizar una supranumeración correlativa, pero ya no dependerá de los encuestadores.

Como ejemplo práctico del uso de este modelo de ficha reproduciré uno de los obtenidos en Sierra Mágina. Y si algún investigador enfrentado al mismo problema quisiera hacerme llegar sus críticas o sugerencias, serán bienvenidas en esta misma revista.

LOC.: BELMEZ DE LA MORALEDA

MUN.: Id. 2.050 habit. J4-3

COM.: Sierra Mágina.

PROV.: Jaén.

FIESTA DE: San Marcos.

1. «El día de San Marcos» -12-
2. 25 de abril
3. Desaparecida

6.1: Se llamaba «la procesión del perrillo de San Marcos», porque la imagen del santo tenía a sus pies un perrillo (tal vez un toro poco proporcionando).

.2: Los perros domésticos.

.3: Al llegar al nacimiento del río, tiraban al «perrillo del santo» dentro del pozo y entonces los asistentes agarraban sus perros, los tiraban también al pozo, y los bañaban.

.9: El siglo pasado, durante el transcurso de la procesión se decían las letanías y se bendecían los campos.

12.6: Ese día tenía lugar la costumbre de «echar los mayos», que consistía en cantar coplas de ronda y galanteo a las mozas, delante de las puertas de sus casas. Esto servía para apañar muchos noviazgos.

«Niña para que lo sepas
un mayo te vengo a echar
para que quedes contenta,
para que estés con cuidado
que (fulano de tal)
es tu primer galán mayo».

- 27: Local.
- 30.1: Olivar, frutales, huertas.
- .2: Ganado lanar, cabrío, vacuno. Pastos.
- .3. Antiguamente, esparto.
- .4. Conservas, plásticos, cooperativas de confección.
Canteras de yeso. Cerámicas para la construcción.

Redactor: Manuel Amezcu. Bélmez de la Moraleda, 27-VI-87.

MUSEO

COLCHAS MECHADAS EN EL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL

M.^a Angeles González Mena

En la realización de este trabajo han intervenido las siguientes personas: Laura Ceballos Enríquez que ha realizado los análisis químicos, José Luis Múncio García como fotógrafo, Enma García Gutiérrez como dibujante y, por último, Concepción Herranz Rodríguez que ha coordinado los distintos aspectos técnicos. A todos ellos se agradece su colaboración.

I. DATOS GENERALES

En el presente trabajo se estudian dos magníficas colchas, de técnica *mechada*, conservadas en los fondos textiles pertenecientes al Museo del Pueblo Español. No se las puede considerar como piezas únicas en cuanto a su género, pero sí en orden a su decoración, pues, sin duda, fueron objeto de encargo en exclusiva por lo que estamos ante unas piezas muy singulares.

Hasta el momento, de este mismo estilo y técnica, sólo cinco son las colchas localizadas: dos de ellas procedentes de la zona de Cáceres (1), otra se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan (2) y las otras dos son las que se analizan en el presente estudio. Tan corto número de ejemplares no nos permite conocer la evolución estilística de este tipo de colchas, pudiendo considerarse como una obra asincrónica, ya que por ahora no es posible mostrar su desarrollo en el tiempo y sus variedades en las formas. Tampoco es posible identificar o ubicar el taller o los talleres donde se manufacturaron; pienso que no fueron realizadas en talleres colectivos, ya que son obras de verdadera síntesis técnica que no permite la colaboración de varias personas; probablemente se realizaron en los talleres privados de las casas solariegas o fueron objeto de encargo muy especial a los profesionales de la técnica de *estofado* o *mechado* (3). Tampoco se puede descubrir al autor o autora, ya que en

(1) Una de estas colchas cacereñas fue estudiada por mí en un artículo que se publicó en «Estudios Extremeños», Publicaciones de los Servicios Culturales de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz, 1978, tomo XXXIV, p. 280 y ss.

(2) González Mena, M.^a Angeles: *Catálogo de Bordados*. Instituto Valencia de Don Juan. Madrid, 1974, pp. 41 y 340.

(3) La técnica de *estofado* o *estofa*, como acción de estofar o acolchar un tejido estuvo en manos de profesionales desde la Edad Media, ya que en esta época se confeccionaban prendas de vestir acolchadas. En este arte intervenían igualmente hombres y mujeres.

las artes textiles, generalmente, no se arbitró una fórmula fácil de ser firmadas y, sobre todo, que los artesanos de este ramo buscaban ante todo la calidad del producto más que el prestigio personal. Sin embargo, sí se puede afirmar que son colchas típicas de la zona castellana (4), que fueron objeto de un encargo especial, ya que la decoración es en todas ellas diferente, y que pueden datarse dentro del siglo XVI, sin poder precisar fecha ni siquiera aproximada. Ya en el siglo XV, este tipo de labores adquiere gran desarrollo, que se prolonga a lo largo del siglo siguiente. Existen testimonios literarios y plásticos que acreditan su existencia en estas centurias, siendo un cuadro de pintura el más firme y representativo: hacia 1477, Bartolomé Bermejo pinta el cuadro que lleva por tema *La Muerte de la Virgen* (Museo de Estado, Berlín). Parece un cuadro inspirado en grabados o relieves. La Virgen aparece en un lecho de alto cabezal con remate en arco rebajado y dos castilletes a los extremos, el cual se corona con unas colgaduras que parten de un dosel esférico y se recogen graciosamente a la altura de la cama. Sobre ésta va extendida una colcha, reposando en ella el cuerpo inerte de la Virgen cuya cabeza descansa, serenamente, sobre dos almohadas, vistiendo manto orlado y toca medieval. La colcha, que es la que interesa al objeto del presente artículo, ofrece una decoración en relieve reproduciendo una labor mechada o estofada, cuya plasticidad y textura tiene una estrecha relación con las colchas del Museo del Pueblo Español, que son tema del presente artículo.

No obstante todo lo anterior, podía suponerse que este tipo de colchas se hicieron ya en la época medieval, pues en los siglos XI y XII muchas prendas de vestir eran también mechadas, especialmente algunas de carácter castrense, con una triple finalidad: resguardar del frío, proteger el cuerpo de las armaduras y cubrir éstas para ser camufladas (5).

(4) Ha sido en la zona castellana, Salamanca, Toledo y el área norte de Extremadura que linda con Salamanca, donde se han encontrado las colchas que conocemos. La provincia de Cáceres ha estado muy vinculada a las tradiciones castellanas y sigue, en orden a las artes textiles, las tendencias estilísticas de la zona centro de la Península. Las dos colchas cacereñas, que en la actualidad son propiedad de la Excm. Diputación de Cáceres, aparecieron en Zarza de Granadilla y en Robladillo de Gata. La colcha custodiada en el Instituto Valencia de Don Juan tiene procedencia toledana. Las dos que se estudian ahora, pertenecientes al Museo del Pueblo Español, una es salmantina y la otra cacereña.

(5) Estas prendas, que se estiman de origen bárbaro, fueron especialmente las conocidas bajo los nombres de *jornea*, *paletoque* y *aljuba*; la estructura acolchada viene del norte, de los pueblos que se desplazan en la época premedieval hacia Europa; los nombres han variado con las nuevas civilizaciones. De la *aljuba* se derivó, probablemente, el jubón que también llevaba ornamentación colchada en ocasiones. Como este sistema de hacer estas prendas era costoso de tiempo y dinero, fue uno de los procedimientos decorativos prohibido por las leyes suntuarias, leyes que sucesivamente se promulgaron para frenar el lujo; una, dictada en 1535, prohibía llevar *recamo*, *trenza*, *cordón*, *franja* y *pasamano*, *ni ninguna otra cosa de hilo de oro, ni de plata, ni de seda, ni de pespunte ni colchado ninguno...* Nada dicen estas pragmáticas de estas labores en prendas de ajuar casero y, sobre todo, cuando el mechado se aplica a contadas piezas, realizadas en exclusiva.

Las colchas que venimos estudiando, es de lamentar, no están debidamente documentadas (6). Solamente existen los datos siguientes: una de ellas procede de Salamanca, según atestigua una nota del propio Museo; ingresó en sus fondos por vía de compra el día 4 de diciembre de 1941; y la otra no tiene datos que la presenten, a juzgar por su estilo puede suponerse que procede de la zona de Cáceres; fue igualmente adquirida por vía de compra el 29 de mayo de 1943.

II. ANALISIS DEL MATERIAL

El material utilizado en ambas colchas es el típico «lienzo casero» (7), tejido de lino realizado con ligamento a la plana o de tafetán. Su color marfileño se ha oscurecido por el paso de los años y se observan algunas manchas debidas a la oxidación y humedad que ha tomado a través del medio ambiente. Este tipo de tejido era muy común en ropa interior de carácter personal y en ropa de ajuar de la casa, lo mismo en ambientes rurales que en los de altas burguesías o nobles.

El análisis microscópico de las fibras se ha realizado en el propio Museo, por Laura Ceballos Enriquez, utilizando un microscopio Polyvar (Reichter-Jung) equipado con cámara fotográfica. La óptica empleada es un objetivo de 250 aumentos para luz transmitida. El resultado obtenido es el siguiente:

Colcha n.º 2327 (Cáceres)	Prueba n.º 1	Urdimbre	Lino
” ” ”	Prueba n.º 2	Trama	Lino
” ” ”	Prueba n.º 3	Estopa	Algodón
Colcha n.º 8501 (Salamanca)	Prueba n.º 4	Urdimbre	Lino
” ” ”	Prueba n.º 5	Trama	Lino
” ” ”	Prueba n.º 6	Estopa	Lana

La calidad del tejido de las dos colchas es muy similar, aunque se haya confeccionado en distintos telares. Las características estructurales de un tejido

(6) La situación de estas piezas, en orden a documentación, se repite en buen número de piezas de casi todos los Museos; piezas indocumentadas porque la adquisición de las mismas no se ha hecho partiendo de un buen proyectado programa de investigación de campo, en el que hubiera sido incluida una fase destinada a la recogida de productos dependientes del fin u objetivo de la investigación. Por esta causa no pueden hacerse afirmaciones rotundas acerca de algunos extremos, especialmente de la procedencia, datación, autor, etcétera, de las piezas.

(7) El lienzo casero es un tejido cuya manufacturación data de muy antiguo. En la Península, hasta hace poco, gran cantidad de terreno estaba dedicado a producir lino y cáñamo —linares y cañamares— para obtener uno de los tejidos más utilizados en la vida cotidiana. Su obtención exige una serie de fases que constituyen un proceso muy largo y laborioso. Las propiedades favorables del lino son muchas, por lo que en algunas regiones se ha estado produciendo hasta no hace muchos años.

—flexibilidad, elasticidad, resistencia y densidad— vienen determinadas por el tipo de ligamento y el número de hilos en urdimbre. La diferencia más ostensible entre los tejidos de ambas colchas surge si comparamos la *densidad* del ligamento, es decir, el número de hilos que lleva por centímetro cuadrado tanto en el tendido de la urdimbre como en la trama.

El tejido de la colcha procedente de Salamanca presenta un ligamento a la plana o de tafetán. Realizado el recuento de hilos «fine a fine» (de orilla a orilla) se obtienen 17 hilos por centímetro lineal en el tendido de la urdimbre y 13 hilos por centímetro lleva en la trama. El tendido total de la urdimbre proporciona 884 hilos en una anchura del tejido de 52 centímetros, y el indicador espacial o *densidad* viene representado por 0,050 ($52 : 884 = 0,050$). Este tejido resulta grueso, de tramado irregular, pues lleva cuatro hilos más por centímetro en la urdimbre que en la trama; igualmente, la hilada del lino es poco homogénea, por lo que se alternan hilos más gruesos con otros más finos. Tiene cierta flexibilidad dada la naturaleza del lino; la elasticidad es de grado medio y la resistencia es máxima, lo que aumenta su durabilidad.

El tejido de la colcha procedente de Cáceres es también un tejido a la plana, tupido, con poca torsión en la hilada, brillo suave y de hilatura bastante regular, a excepción de algunos hilos gruesos que surcan ciertas zonas debidos a su hilatura manual. El recuento de los hilos proporciona 16 hilos por centímetro lineal para la urdimbre y 14 para la trama; la pequeña diferencia de dos hilos en tendido y tramado evidencia la calidad de este lino, de un tramado muy regular y casi perfecto. El indicador espacial para este género de tejido es de 0,061 ($57 : 912 = 0,061$), aproximadamente.

	Indicadores de densidad		N.º total de hilos en tendido de urdimbre	Indicador espacial (a)
	N.º hilos/cm. en urdimbre	N.º hilos/cm. en trama		
Tejido de la colcha de Salamanca de 52 cm. de ancho	17 hilos	13 hilos	884	$52/884=0,050$
Tejido de la colcha de Cáceres de 57 cm. de ancho	16 hilos	14 hilos	912	$57/912=0,061$

(a) Estos cocientes o indicadores representan el espacio relativo ocupado por un hilo, es decir, no sólo contienen el espacio real sino también parte del espacio vacío entre dos hilos. Esta es otra forma de expresar la densidad del tejido, en la que juegan el grosor del hilo, lo apretado y ralo de su tramado y la regular disposición del tendido total.

Observando los datos numéricos comprobamos que ambos tejidos son diferentes. Existe un mayor equilibrio en el tejido cacereño, pues la diferencia de hilos en la densidad entre urdimbre y trama es de 2 hilos más en la primera, es decir en el tendido de la urdimbre, que es lo natural; mientras que en el tejido salmantino la diferencia es de 4 hilos, cantidad importante. La relación entre urdimbres y tramas de los dos tejidos es de 1,06 y 0,92, respectivamente ($17 / 16 = 1,06$ y $13 / 14 = 0,92$), con una diferencia de 0,14 que representa un valor de cierta importancia. Pero uno y otro tejido tienen en común la reciedumbre, resistencia y cohesión que le hacen muy duradero.

III. ANALISIS DE LA TECNICA

Las colchas típicas mechadas llevan la siguiente técnica: se utilizan dos telas de lino, ambas del mismo tamaño y para el relleno se toma algodón o lana en mecha o en rama. La mecha se presenta a modo de hebra gruesa y ligeramente torsionada formando una especie de cordón deshecho. La fibra en rama se adapta a las formas decorativas empleándose al estado de *escarmenado* o *cardado* y disponiéndola en pequeñas cantidades. En uno y otro caso, las porciones se van curvando tanto cuanto sea preciso para obtener la forma del motivo o de los pétalos, hojas, eses, etcétera. Generalmente van dos hebras o mechas superpuestas para que la labor quede dura y no se aplaste con el uso o el lavado.

Las fases a seguir para esta técnica son las siguientes: a) Se dispone de una cantidad de tela del tamaño de la pieza, se diseña el dibujo y se traslada al tejido (8); b) Se va colocando la mecha siguiendo las líneas del dibujo que, cuando éste es lineal, la mecha se transforma en un filamento de dos guías

(8) La proyección del dibujo en el tejido o, lo que es lo mismo, el transporte del diseño de la composición al tejido podía realizarse de dos formas: una, realizando el trazado sobre un papel, que era lo habitual, y posteriormente se traslada al tejido; para ello había varios procedimientos, pero era el del estarcido el que desde antiguo imperó en el arte textil; se perfora el papel, siguiendo las líneas de los dibujos, con un objeto punzante, procurando seguir fielmente los contornos y procurando que las distancias sean lo más iguales posible, comprobándose al trasluz si está todo bien picado. Después se coloca este picado sobre la tela, que ha de estar bien tensa, y con una «muñequilla», en la que se ha puesto colorante (añil o almazarrón) e impregnada en aguarrás o gasolina, se va pasando por las líneas perforadas. Al levantar el papel, el dibujo ha quedado en el tejido impreso por puntos o líneas intermitentes. Cuando el dibujo era muy grande se dividía en varias planchas o partes simétricas lo que suponía reducción de tiempo, esfuerzo y trabajo.

La otra forma de pasar el dibujo al tejido era el seguido por los profesionales o iluminadores, y consistía en diseñar de forma directa el diseño, trasladándole con la vista; los grandes dibujantes tenían gran capacidad de cálculo exacto y una memoria visual inmediata muy grande. En los medios artesanales existen bordadoras que son capaces de dibujar directamente diseños que van componiendo en su imaginación. Para estas operaciones se utilizaba frecuentemente sanguina, lápiz rojo oscuro fabricado con hematíes en forma de barritas.

semitorsionadas y, cuando el motivo es curvo, la mecha se acoda hasta darle forma, sujetándose con sencillo punto cruzado, tirando un poco de las puntadas para que se acerquen entre sí las zonas del tejido en que se asientan los perfiles del dibujo, con el fin de producir relieve por el otro lado, que es el derecho de la labor. Una segunda tela del mismo tamaño se superpone por este lado en que se colocan las *mechas* o *estopadas*, sujetándola con unos hilvanes. c) Se procede después a realizar el perfil de los motivos bien a punto de bastilla, que era el más frecuente, o el de respunte (9) Figs. 1 y 2). La colcha salmantina está realizada a respunte y la cacereña a basteado.

Estas colchas han venido recibiendo el nombre de colchas mechadas, en razón a su técnica, nombre que perduró hasta finales del siglo XVII. Posteriormente, se conocieron también como *guateadas* o *enguatadas* a causa del material empleado, es decir, guata en lugar de mecha o estopa (10).

Este sistema de crear relieves por la introducción de mechas entre dos telas, se denomina también *estofado* (11), por el hecho de que el material (empleado era estopa (vulgarmente, por corrupción, «estofa») procedente del material de cáñamo de deshecho o material que quedaba cuando se separaba la *estopa flor* o estopa de primera calidad, que era destinada a la confección de tejidos.

(9) Para que la labor quede tensa hay que hacer un montaje sobre el bastidor, constituido por cuatro listones en los que se sujetan los cuatro extremos de la pieza. Este tipo de colchas era realizado en exclusiva, transformándose en ejemplares únicos en cuanto a su decoración. Por ello, se precisaba de un montaje particular para cada una de ellas.

(10) Entre las palabras *mecha* y *estopa* no pueden establecerse relaciones de diferencias y semejanzas, ya que hacen referencia a aspectos distintos de una misma cosa. La estopa es el residuo o desperdicio que dejan las operaciones de espadillado, rastrillado o peinado de las fibras textiles de lino o de cáñamo. La mecha es la forma en que se presenta dicha materia para hacer esta típica labor, es decir en forma de tira o cinta, más o menos gruesa y larga, dependiendo de la función a que se destine.

La guata es de algodón, a diferencia de la estopa, cuya materia es de lino o cáñamo; se presenta en forma plana o laminada, no filamentosa, y sirve de relleno para ciertas labores cuya técnica recibía el nombre de colchado o acolchado. Esta se aplicaba también en el adorno de colchas, pero era menos laboriosa que la de mechado, pues consistía en poner entre dos telas de lino o seda una capa de algodón o de lana escarmenada muy extendida; después se realizaba un *basteado* con puntadas largas para que el relleno se mantuviera estable y no se apelotonara. La decoración era geométrica, floral o de sencillos movimientos curvos formando roleos. En el siglo XVIII, este tipo de colchas combinan, con las labores de colchado, decoraciones de bordado; a finales de este siglo se introduce el color, especialmente el amarillo, con el que se realizan bordados a cadeneta. En la actualidad se siguen haciendo colchas con la técnica de colchado, que también se conoce como *guateado* o *enguatado*, interviniendo la máquina para hacer el basteado o sujección de las telas y del relleno, utilizándose tejidos suntuosos y sintéticos.

(11) El estofado en tela tiene cierta relación con la también denominada técnica de estofado aplicada a la ornamentación de madera. Sobre ésta se aplican, superpuestas, una capa de oro y otra de pintura en color, realizándose rayas o líneas raspando la pintura para descubrir el oro. Este lineamiento se parece al que va señalando el respunte o la bastilla sobre la tela en el estofado de tejidos.

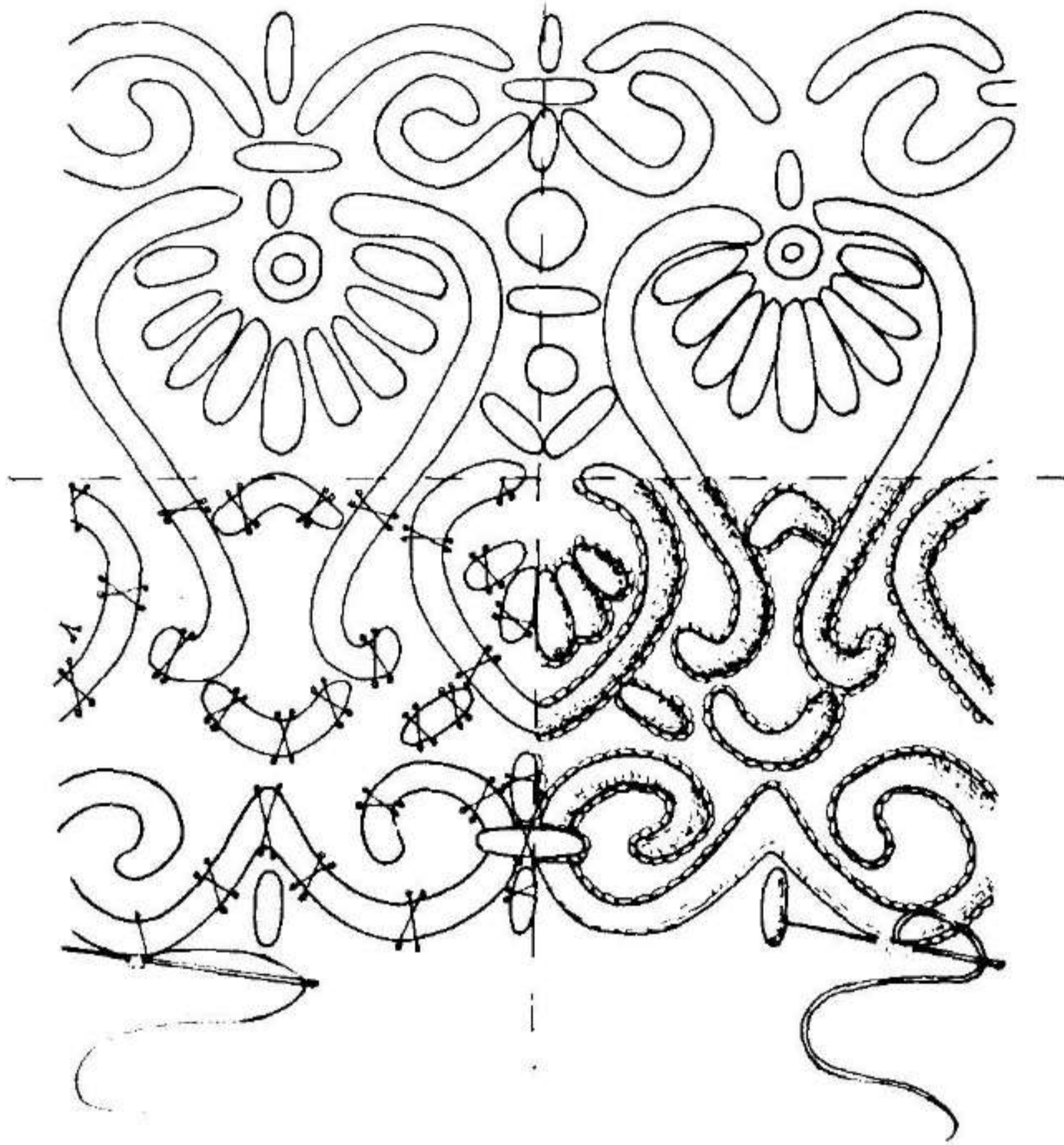


Fig. 1. Diseño correspondiente a la ornamentación de la colcha salmantina (detalle). A la izquierda, se muestra el punto en aspa utilizado para fijar la estopa; a la derecha, el *pespunte* que sujeta el tejido, señala los perfiles y consigue el modelado.

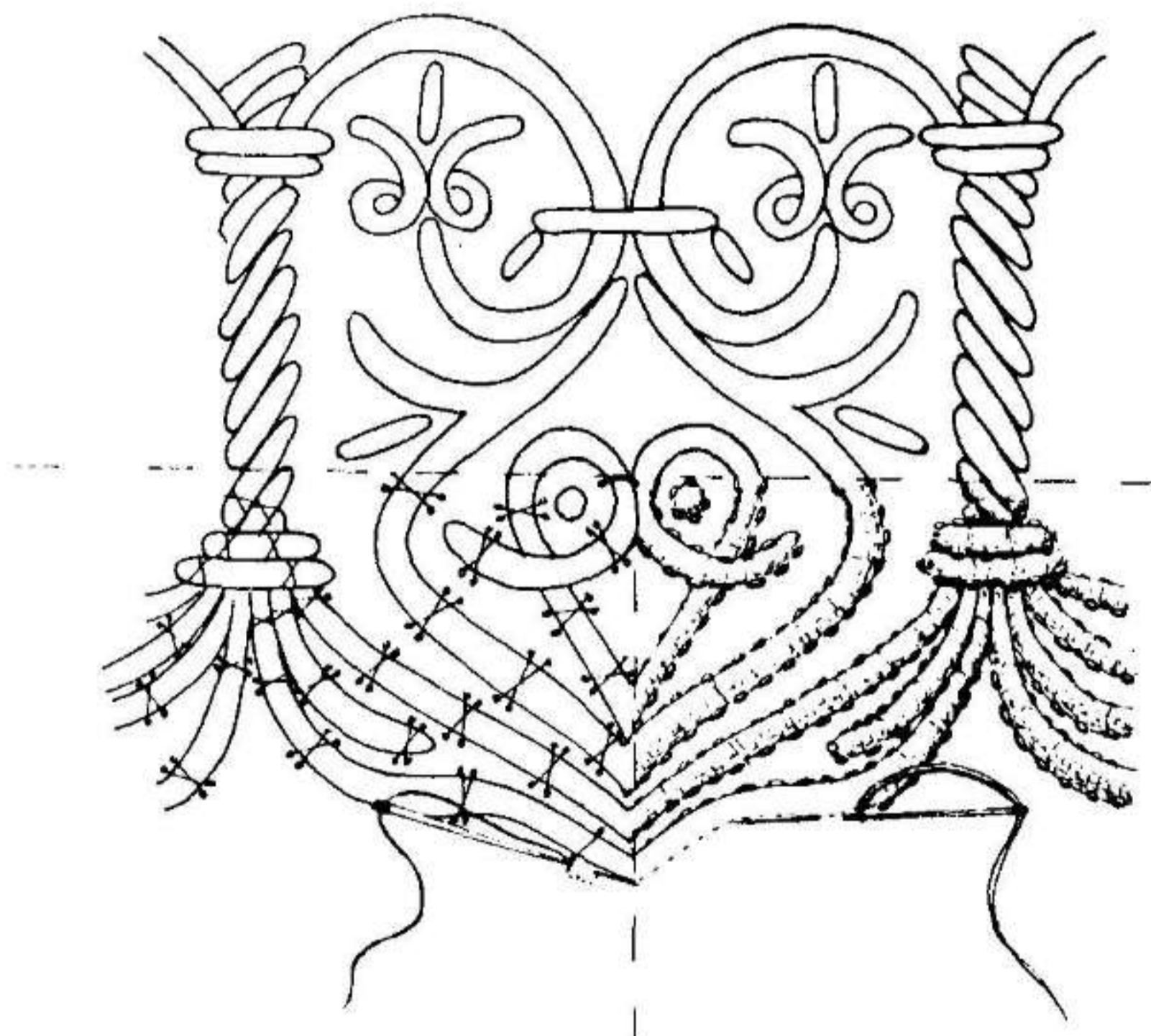


Fig. 2. Diseño correspondiente a la ornamentación de la colcha cacereña (detalle). A la izquierda, se muestra el punto en aspa utilizado para fijar la estopa; a la derecha, la *bastilla* que sujeta el tejido, señala los perfiles y consigue el modelado.

La aplicación de la técnica de mechado en las colchas del Museo de Pueblo Español ha sido magnífica y perfecta. Se ha conseguido un buen modelado con diferenciación de planos y perfiles, creándose una labor plástica de gran precisión en la que los planos son cortos, los volúmenes siguen las líneas del diseño y los perfiles están marcados por el respunte o las bastillas que separan las masas. El modelado se ha expresado, en razón de altura, casi en un solo plano o nivel, sin grandes diferencias de resaltos o flexiones por oposición de los mismos; se ha conseguido una labor de relieve contenido y muy nivelado; esta suavidad de relieves —bajo relieve o media talla— presta al conjunto una textura tectónica blanda en contraste con los perfiles precisos y de separación. Ello ha sido posible por la fácil acomodación que el tejido de lino ha ofrecido, que, aunque constituido en superficie plana y entera, es lo suficientemente flexible para adaptarse a las formas que le ofrece la dúctil y maleable estopa. Pero la superficie tejida del lino no permitía, por sí misma, la permanencia de los distintos resaltos ni tampoco la estopa que los propiciaba; ha sido el ingenio humano el que ha resuelto las dificultades, sujetando con dos puntos de costura las dos telas que aprisionan la materia que va a crear los volúmenes.

El conjunto de la labor es magnífica en ambas colchas. El artesano o artesana, sin duda alguna, dominaba la técnica con gran virtuosismo, habiendo logrado unas piezas de perfecta factura. En una y otra colcha la decoración ha cubierto toda la superficie tal como sucede en los bordados llamados *macizados*. El lino, materia sencilla y rural, tejido casero, ha sido superado y transformado, pero sin perder su estructura esencial y primaria; ha sido la técnica de aguja la que le ha prestado plasticidad y calidad de mármol esculpido, como si de una obra de cincel se tratara. A simple vista, presenta la calidad de una obra escultórica con todas sus características incluso las de claroscuro, brillo suave, estatismo y severidad, acentuadas por el tono marfileño del propio tejido.

Estas colchas, que se hicieron para «vestir camas», es decir, para adorno durante el día, ya que no eran para dormir y abrigo, dado el peso que adquirirían, pudieron efectivamente haber sido hechas por influencia de las prendas acolchadas de indumentaria que se hacían con el fin de evitar el frío. Pero, dada su decoración y la finalidad ornamental o de lujo, están más cerca de los bajo relieves que imperan en la época. Camón Aznar (12) dice que en la primera mitad del siglo XVI existió un afán escultórico que modelaba todas las artes. Por otro lado, la tendencia a la ornamentación macizada, es decir, cubriendo toda la superficie como si fuera una labor de escultura utilizando técnicas de bordado con materiales nobles —metales, piedras preciosas, perlas, aljofar y chapería—, estuvo presente ya desde el siglo XV para enriquecer las prendas cortesanas de la realeza y de los nobles. Testigos de ello son las innumerables

(12) *Historia del Arte*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, S. A., colec. Suma Artis, tomo XVIII, 1961, p. 398.

citas literarias, las pragmáticas que rechazaban el lujo, los retratos de pintura y los suntuosos enterramientos que presentan estatuas yacentes u orantes ataviadas con magníficas vestiduras y mantos labrados imitando el bordado. No cabe duda que técnica tan original como la del mechado, ha tratado de emular la labor escultórica de los relieves en piedra, que fueron supremacía en esta época sobre la escultura exenta (13).

IV. ANALISIS ORNAMENTAL

Ambas colchas presentan una decoración propia de fines del siglo XV y del siglo XVI, dentro de la estilística plateresca, en la que las formas ornamentales se suceden sin descanso, con repetidas inclusiones de unos motivos en otros dando un conjunto de gran profusión decorativa. Sin embargo, la influencia renaciente ha prestado al conjunto simetría, estabilidad y equilibrio, los cuales proporcionan una fastuosidad y riqueza atenuada, reafirmando éstas por la uniformidad del colorido. El predominio del dibujo tiende a lo floral, con cierta estilización, buscándose la armonía en la composición y combinación de temas góticos y renacentes con talante y traza clásica.

Comparadas estas colchas con las otras tres ya citadas que se han localizado hasta ahora, puede afirmarse que han sido realizadas bajo el principio artístico que regía el arte «del romano»: que los maestros diferenciasesen las obras entre sí, de tal suerte que una no se parezca a la otra. Este principio ha imperado en las artes textiles, a pesar de que el importante principio de la tradición ha tratado de repetir y conservar los mismos motivos o temas; pero lo que ha variado siempre ha sido las composiciones que se conseguían por la combinación creadora de los mismos motivos. A continuación analizo, por separado, cada una de las dos colchas.

1. *Colcha procedente de Salamanca*. Signada con el número de inventario 8.501. Está constituida por tres tiras de tejido, que, en aquellos tiempos, cada

(13) Se pueden citar solamente los relieves de bordadura que presenta la indumentaria del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, en el sepulcro del convento de Santo Tomás el Real de Avila. Siloé también deja unos maravillosos mantos y vestiduras cincelados en otras obras, como son el sepulcro de alabastro del infante don Alfonso, hermano de la reina Isabel, en la Cartuja de Miraflores (Burgos), que soporta serenamente el peso de la recia y apretada bordadura, al igual que va adornado el paño que cubre el reclinatorio y el cojín. Al mismo escultor se deben las estatuas yacentes de los padres de la Reina Católica, en la misma Cartuja, y la escultura de Juan de Padilla, en el Museo Provincial de Burgos. No es preciso citar otras tantas obras que ofrecen similares labores; todas ellas nos ofrecen vestiduras ricamente labradas y con similar decoración, transformándose en indicadores ciertos de la extraordinaria exhibición del lujo cortesano y de la correspondencia y sincronismo con las galas del ajuar doméstico. En el siglo XVI, las esculturas del Monasterio de El Escorial, de los túmulos sepulcrales de Carlos V y Felipe II, así como la estatua de Isabel de Portugal, debidos a Leoni, son otros tantos ejemplos de tejidos decorados en relieve con bordaduras, drapeados y acolchados.

una de ellas recibía el nombre de «pierna» (14). Son iguales entre sí y una sola mide 2,86 metros de largo por 0,52 metros de ancho, aproximadamente. Las tres piezas conservan las orillas propias del telar, lo que permite afirmar que la anchura o *anchor* del tejido realizado en el telar era de medio metro aproximadamente, medida muy corriente en los lienzos caseros realizados en telares manuales de ambiente rural y aplicados a la obtención de piezas de uso doméstico. Los telares manuales no tenían gran anchura, por lo que, en la confección de sábanas y colchas era preciso la unión de dos o tres tiras de lino hasta conseguir la anchura deseada. La unión de las bandas está hecha con el punto de *piño* (Fig. 3).

Las medidas totales de la colcha son de 2,86 metros de largo por 1,58 metros de anchura, que proporcionan un rectángulo con una relación o razón numérica muy aceptable dentro del arte, pues casi se acerca a la conocida sección áurea nacida en el campo de la arquitectura (15). Por otro lado, la compartimentación del espacio se consigue por cuatro líneas que se cortan perpendicularmente, creando otro rectángulo interior y otros cuatro a los extremos, iguales dos a dos, más cuatro cuadrados situados en los respectivos ángulos de la pieza. La relación que existe entre el cuadrado y los rectángulos exteriores es casi matemática y basada en el concepto de *módulo*, como número clave. En este caso, el cuadrado es el módulo entre los rectángulos y éstos entre sí, ya que son múltiplos los mayores de los más pequeños (16).

(14) En documentos de archivo se recoge una rica terminología de medidas que toman como base la figura humana, como son codo, pie, dedo, pulgada, pierna, etcétera.

La *pierna*, nombre que se refería a la antigua medida equivalente a la longitud de la pierna humana y, teniendo en cuenta las diferencias que existían entre las medidas que arrojasen las de un determinado grupo de hombres, tomados como colectivo experimental, es de comprender que la *pierna-medida* oscilaría aproximadamente entre 90 y 120 centímetros, longitudes comunes de la pierna humana. Pero en las medidas aplicadas a las artes textiles la pierna equivale a 2 y 2,50 metros de longitud, ya que una colcha, cobertor o sábana estaban habitualmente formadas por tres piernas con una anchura que oscilaban entre 50 y 70 centímetros y su longitud era la de una cama aproximadamente.

(15) Si aplicamos la fórmula de la sección áurea o número de oro de la arquitectura: «la división de una línea en dos segmentos tales que el mayor sea la menor como la suma de ambos al menor». Las medidas máximas de la colcha son 2,86x1,58 metros;

$$\frac{286}{158} = \frac{286+158}{286}$$

1,63≠1,53; la diferencia es 0,10, cantidad poco apreciable si se tienen en cuenta las medidas totales.

Para el rectángulo interior se verifica lo mismo existiendo una mayor diferencia, de 0,68.

(16) El cuadrado de los ángulos está contenido veintiocho veces en el rectángulo mayor (224 : 8 = 28); y en el rectángulo menor o de los extremos está contenido trece veces (104 : 8 = 13); y relacionando los rectángulos entre sí se comprueba que el pequeño está contenido dos veces, sobrando solamente dos centímetros.

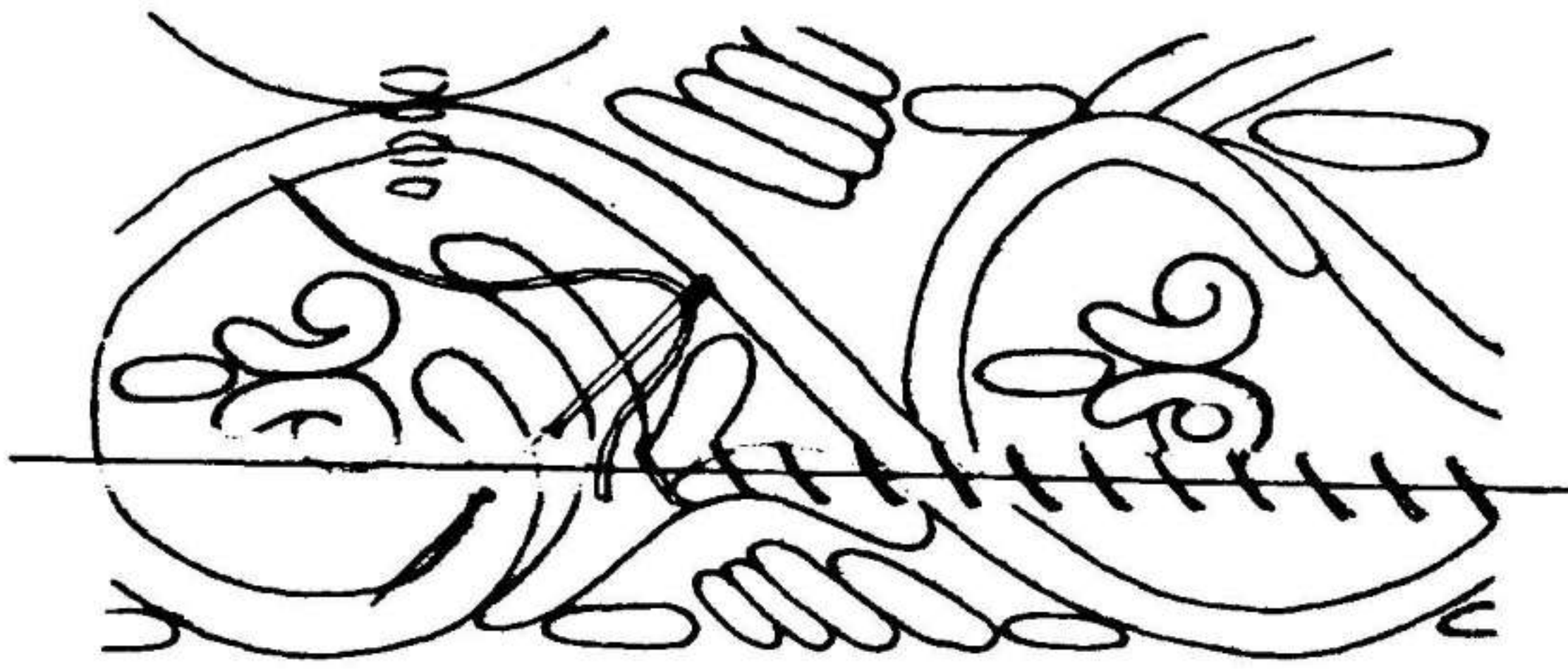


Fig. 3. Punto de «piño» utilizado para la unión de las «piernas» de tejido. Diseño perteneciente a la colcha cacereña.

No cabe duda que se ha buscado la relación entre las medidas totales, la distribución de los espacios y la relación entre éstos; en suma, se ha buscado la belleza de la época renaciente.

La ornamentación, propiamente dicha, se inscribe en un rectángulo, una de las formas esenciales en geometría muy utilizada en el arte textil cuando la pieza tiene un tamaño determinado desde el primer momento de su planificación (17). Las distintas composiciones o soluciones decorativas se inscriben partiendo de dos puntos: el central y el periférico. En el centro, un círculo; al exterior, un friso que corre en los rectángulos extremos; en los ángulos, sendos cuadrados. En el espacio que queda entre los núcleos principales se desarrolla una decoración de carácter secundario: cuatro cuartos de círculo y una repetida decoración floral.

El centro presenta una unidad decorativa más destacada pero sin llegar a la categoría de emblema. Constituye una zona cerrada con ornamentación múltiple y en bandas concéntricas siguiendo el principio de ornamentación por zonas, es decir con fajas anulares decoradas independientemente; son líneas cerradas con decoración continua, ya que los motivos se repiten en ritmo sin solución de continuidad (18). En el punto geométrico central aparece una modalidad de la rosa gótica (19) rodeada de un perfil circular, en torno

(17) Esta disposición es propia de todas aquellas artes en las que aparece el rectángulo como base; en los reposteros cuando el escudo nobiliario ocupa el centro, en cubiertas de encuadernaciones de lujo en la época mudéjar y renaciente, y en todo ornamento de carácter tipográfico, pero especialmente en alfombras.

(18) Este sistema de reparto del espacio es de los más antiguos, habiendo aparecido en los escudos guerreros y siendo también el más adecuado para ornamentar platos y fuentes de cerámica y metal, por ser piezas que presentan un perfil que permite y exige una decoración por zonas concéntricas.

(19) Las rosetas, de diversas formas y tamaños, tanto en la estilística gótica como renaciente, son motivos frecuentes en la decoración textil. La roseta ha venido siendo un elemento aplicado como clave en centros o puntos de unión o encerramientos. Aparece con esta finalidad en centros de bóvedas nervadas románicas y góticas; igualmente, variedad de rosetas aparecen en las claves de bóvedas sexpartitas ojivales, predominando especialmente las formas de ocho y doce pétalos. Rosetas aparecen de modo abundante en las artes textiles, tal como lo demuestran estas colchas y la que analicé de Cáceres, en el citado artículo, en la que hay un buen muestrario de ellas.

al cual se abren las ocho puntas o agujas de una estrella, instalándose en ellas sendos ramos simétricos a modo de helechos. Entre las puntas surgen repetidas figuras de frutos secos parecidos a piñas; una corona de formas curvas encadenadas cierra esta zona, constituyendo una crestería de motivos en forma de «C» muy cerrada recordando elementos de ornamentación rejera con ascendencia clásica.

A continuación, aparece una estrecha banda en forma circular con dos perfiles que flanquean una lacería con la forma más sencilla y elemental, la conseguida por un enlace de dos guías. En las artes textiles es conocida como el símbolo de la eternidad. Es una de las composiciones obtenidas por el principio de la oposición, en este caso por el entrecruzamiento completo de dos líneas de forma alternativa. Este motivo ornamental tiene su raíz en las civilizaciones primitivas orientales, habiéndose conservado hasta la Edad Media y en las artes textiles populares pervive hasta nuestros días.

La banda circular más ancha lleva una decoración de estilo clásico formada por dos modelos de palmetas inscritas, respectivamente, en cerramientos de forma acorazonada o de ánfora (20). Esta banda se cierra con la ornamentación, ya citada, del símbolo de la eternidad o lacería de dos guías.

Realizadas las medidas de la sección de las bandas encontramos que, de dentro a fuera, empezando por el diámetro, encontramos las dimensiones de 28, 4, 16, 4 y 12 centímetros, respectivamente. Existe una relación modular tomándose como unidad el 4 y, por esta razón, hay una gran armonía en la composición central.

En los ángulos del rectángulo interior se instalan repetidas decoraciones equivalentes a cuartos de círculo, tomados de la misma decoración central, pero la decoración de las bandas siguen un orden inverso, asemejándose a pechinas o conchas propias del paso de una planta cuadrada a otra circular en la traza del montaje de las cúpulas.

En el espacio que media entre la decoración central y angular se desarrolla otra en forma de red con un motivo repetido de pequeña palmeta inscrita en cerramiento lanceolado y una gran roseta gótica, propia de labores textiles.

En los rectángulos exteriores se repite una decoración en friso formada por una decoración gótica con influencias clásicas: palmetas encerradas en espacios de arcos apuntados o en forma de ánfora o tornapunta, con terminales muy cerrados, de estilo rejero que se aproximan a una flor de lis. Quedan flanqueados por el signo de la eternidad ya estudiado.

Los cuadrados, que se sitúan en los ángulos extremos de la pieza, llevan

(20) En las artes decorativas viene dándose este nombre de tornapunta a un motivo que toma la forma de C o S de puntas muy cerradas; especialmente cuando la S se presenta inclinada. En las artes textiles también se le llama «ese» vertical o inclinada, tumbada, etcétera, según la posición que ocupe. El nombre se ha entendido porque las puntas de una línea circular u ondulada tornan o se vuelven en otra dirección.

una decoración simétrica: en el centro una gran roseta del múltiples pétalos y en torno a ella, se repiten palmetillas en hojas lanceoladas y en las esquinas, se dibujan cuartos de roseta.

Todo el borde de la colcha lleva la típica lacería ya descrita.

No cabe duda que este diseño ha sido realizado con compás, regla y escuadra, tanto para la compartimentación del espacio como para el trazado y la disposición de las unidades decorativas. Se ha acudido a una división del espacio por medio de ejes ideales que pasan por los puntos medios y claves en el rectángulo; se han calculado las medidas (las relaciones entre las dimensiones, las proporciones) que existen entre los motivos centrales y los secundarios y se ha tenido en cuenta el valor de módulo y del número de oro. En este caso, o se ha copiado una decoración propia de otro arte o ha sido trazado por un iluminador o diseñador profesional. Al lado de la estabilidad que proporciona el rectángulo se han trazado temas de ascendencia plateresca y clásica, pero con talante hispano.

Un dato importante a señalar es que su peso alcanza 4 kilos y 250 gramos. No se puede establecer una relación de cantidad de lino empleado en cada *ramo* (21), según mandaban las Ordenanzas, porque lleva incorporada la estopa que incide en el peso.

2. *Colcha procedente de Cáceres*. Está signada con el número de inventario 9.327. También va realizada en lino casero. No está completa, pues sólo conserva dos «piernas» o bandas que, a juzgar por la decoración, son las situadas al exterior faltando la que en su día ocupó el centro. La medida de la anchura de cada banda es de 57 centímetros, siendo ligeramente más ancha que la empleada en la colcha anterior. Las medidas actuales son de 1.17 metros de ancho por 2.76 metros de largo. Si se hubiera conservado en su estructura original la anchura hubiera pasado de 1,17 metros a 2,28 metros. La unión de ambas «piernas» queda en el centro, unión poco perfecta, realizada por un punto común de costura, el llamado *punto por encima* (Fig. 3), quedando registrada esta situación porque la ornamentación no coincide exactamente y porque la unión de las bandas se ha hecho después de haberse destruido parte del bordado por efectos del descosido de puntadas, previamente realizado para la separación de la banda central de las de los extremos. La razón de haber sido separada la banda central ha podido ser la de estar deteriorada por alguna causa especial, ya que el resto se conserva en buen estado, aunque algunas zonas confirman que esta colcha ha sido peor tratada que la anterior o más usada.

A pesar de estar mutilada, la ornamentación se presenta clara y precisa.

(21) El *ramo* consta de cinco varas y era la cantidad que se precisaba para hacer una colcha o sábana. Las cinco varas se dividían en tres partes iguales, cada una recibía el nombre de pierna, como anteriormente hemos dicho. Sin embargo, otro significado está en relación con los hilos que se ponen en la urdimbre, realmente referido a su longitud.

Esta colcha tiene un esquema mucho más simple que la anterior, resolviéndose en una orla exterior que bordea toda la pieza, y en el centro se desarrolla una muestra de tejido de finales del siglo XV, pero que pervivió también en la centuria siguiente. Se trata de una ornamentación de muestra ilimitada constituyendo una estructura de franjas paralelas al eje longitudinal y que se cierran alternativamente por líneas curvas regulares. En el interior de los cerramientos se instalan dos líneas recurvadas con terminales en flor de lis y cogoyos, apriando en el eje de simetría dos pinos o puntas de fecha de distinto tamaño. Obsérvese cómo los vástagos se unen de forma incorrecta en la costura de unión y cómo quedan interrumpidas las líneas de la decoración (Fot. n.º 12). Esta decoración está relacionada con la que lleva, en la misma zona, la colcha de Zarza de Granadilla (Cáceres) estudiada en la Revista de Estudios Extremeños, antes citada. Como en ella, hay una búsqueda del movimiento controlado, encerramientos ovalados o apuntados por influencia gótica, terminales de líneas cerrados en curvas apretadas, inscripción de motivos en los espacios acotados, etcétera, propia del talante gótico-mudéjar que se conservó en las artes textiles por mucho tiempo. Existe una gran influencia de los temas rejeros, pues algunos motivos están emparentados con los que aparecen en la rejería tanto culta como popular.

En la orla se repite una misma unidad decorativa derivada de la estructura interior, pero con un perfil más atrevido que parece un compromiso de la estilización del tulipán o de simples movimientos curvos en recuerdo de la tornapunta; dicha unidad produce un encerramiento que alberga una forma acorazonada con tres divisiones o espacios, producidos al entrecruzarse los extremos de las líneas curvilíneas. En su interior se inscriben dos pequeños discos y una hoja en forma de lanzadera. Entre cada motivo se yergue, sucesivamente, un vástago del que salen vegetales estilizados y simétricos.

Un problema muy importante es que los cuatro ángulos o «esquinas» están resueltos, en cada caso, de una forma distinta y no con perfecta simetría. Ello confirma las siguientes cuestiones: a) Que la ornamentación procede de otra pieza a la que podía estar perfectamente ajustada. b) Que no se acomoda la escala que exigía este nuevo espacio. c) Que el diseño no fue adaptado por el «iluminador» o especialista en dibujo, sino por la propia bordadora, situación que se ha venido repitiendo en paños bordados de las diversas escuelas populares regionales; la mujer ha encontrado siempre gran dificultad en realizar una «esquina en espejo» aunque hay que reconocer que en esta pieza se ha intentado hacer una decoración opuesta simétricamente por la bisectriz, pero se ha conseguido una aproximación bastante aceptable.

En conjunto, la decoración es puramente hispánica, pero con ciertos toques renacentistas, formando parte de los modelos de transición con que se desarrollan las artes textiles en los inicios del siglo XVI. Los temas quedan perfectamente individualizados a pesar de que el ritmo de la ornamentación interior se produce sin descanso. Los movimientos lineales se suceden con

gran fluidez, aunque llevan una gran carga de seguridad y precisión; los tallos ondulantes se rematan con motivos semiflorales. Esta decoración puede ser considerada como plateresca, aceptando las licencias que estaban permitidas en los diseños textiles. Camón Aznar afirma que todas las artes de la primera mitad del siglo XVI pueden ser consideradas como platerescas, incluyendo las denominadas industriales (22).

Al igual que en la anterior colcha, podemos decir que la plasticidad y la búsqueda del relieve corpóreo o volumétrico se ha hecho patente con precisión de perfiles, nervaduras y endografías, conseguidas por las bastas o puntadas de hilván muy corto que se introduce en los mismos motivos para darlos más realismo. En las zonas libres o espacios vacíos, que son pocos, se han planeado unas líneas curvas de bastillas para aplanarlos y colaborar a la mayor claridad de los relieves. En el conjunto existe un equilibrio y plasticidad contenidos; mirando la colcha desde un plano inclinado o ángulo muy cerrado, presenta una textura de verdadera obra escultórica.

Como dato final a consignar está su peso, que es de 3 kilos y 225 gramos. Pero, teniendo en cuenta que le falta una banda, hay que añadir el peso correspondiente a este tercio de pieza, con lo que la colcha completa alcanzaría un peso total de 4 kilos con 612,5 gramos. Sobrepasa en 362,5 gramos a la colcha de Salamanca, estando justificados porque el tejido de esta colcha de Cáceres presenta una densidad mayor tanto en la urdimbre como en la trama (véase cuadro de relaciones numéricas).

Los valores sociales que se desprenden de este tipo de colchas son varios:

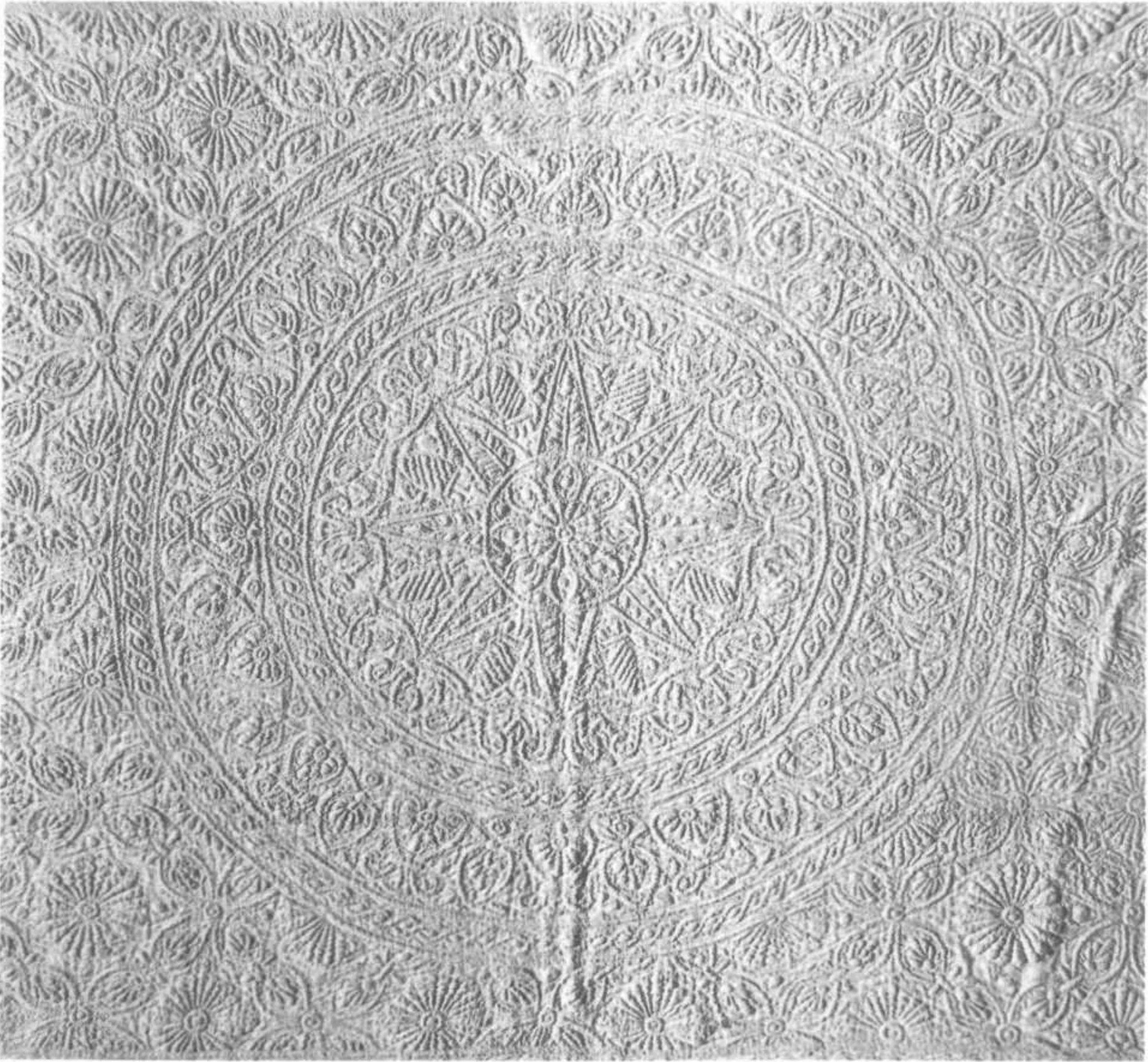
1. El poder de transformación que tiene la mente humana de la materia; en este caso, una materia popular, rural, producida en telares rústicos, pero destinados a piezas singulares para la encumbrada nobleza o la enriquecida burguesía.
2. Este tipo de labores confirma el señorío que tuvieron las artes textiles castellanas, tanto que éstas piezas realizadas con elementos populares bien podían subir al rango de eruditas por lo acabado de su técnica y por la textura de relieve cincelado que presentan.
3. Se demuestra cómo las piezas de uso doméstico también han servido siempre como indicadores de distinción social.
4. El hecho de ser colchas de «vestir camas» son un indicio de que también en el lujo doméstico se hacía distinción de clase.
5. El fenómeno mismo de no aparecer muchas colchas de esta técnica, siendo destinada a piezas de encargo, hace suponer que los puntos de bordado de realización muy laboriosa estaban solamente al servicio de la clase pudiente.
6. Un factor importante es la existencia, ya apuntada, de profesionales de este sistema o técnica ornamental dentro del arte textil.
7. Es probable que este tipo de piezas formasen parte del llamado «arca de novia», de damas encumbradas, cuyo ajuar incluía todo tipo de utillaje doméstico pero, sobre todo, ropas de cama y de

(22) Op. cit. Tomo XVIII, p. 9.

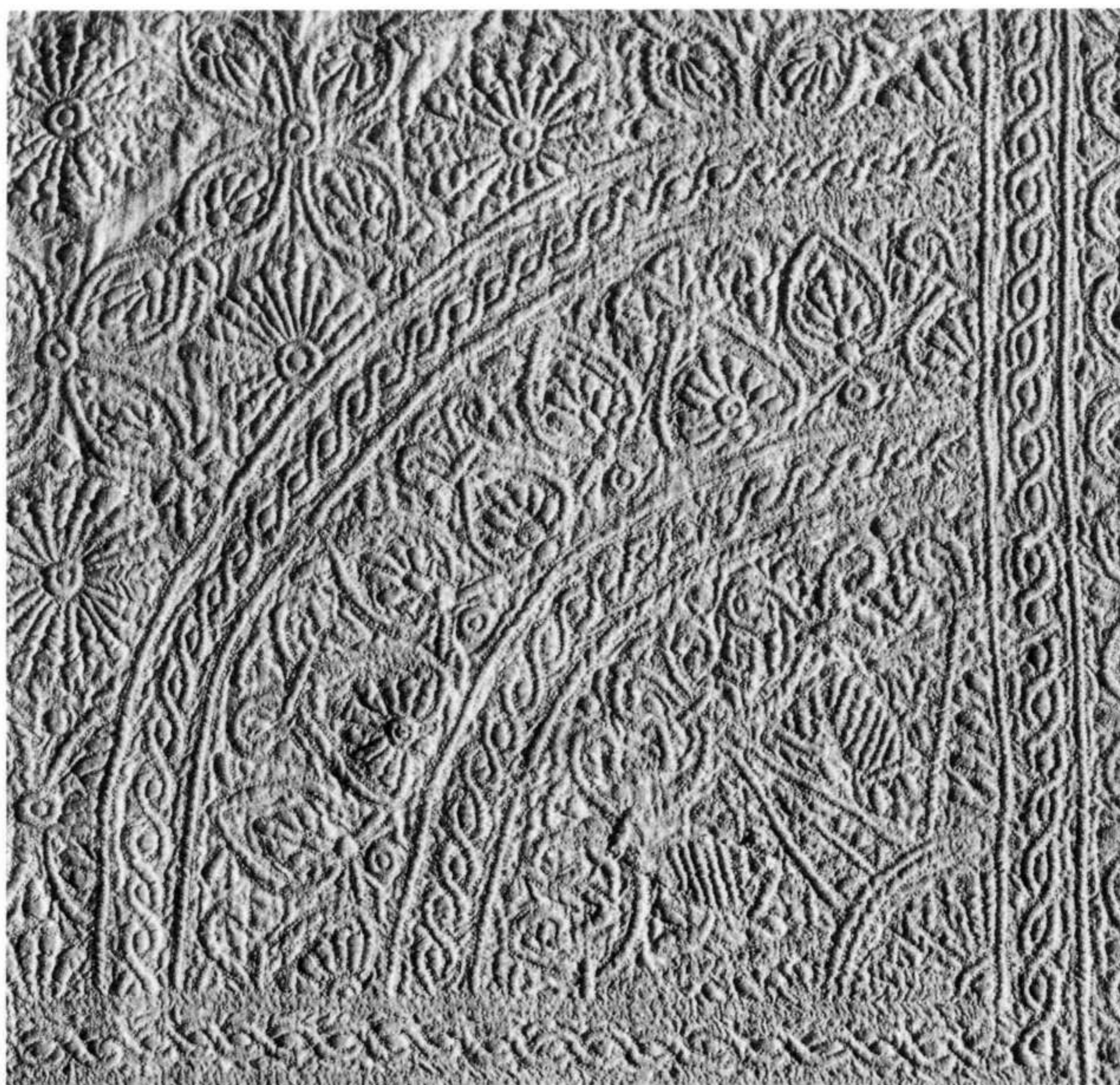
uso personal abundando las piezas de lino. 8. Son piezas únicas que añaden una nota más para aclarar la cultura material que puede extraerse de las costumbres cotidianas que forman parte de éstas y del lujo como uno de los valores que marcaban la vida fastuosa del siglo XVI.



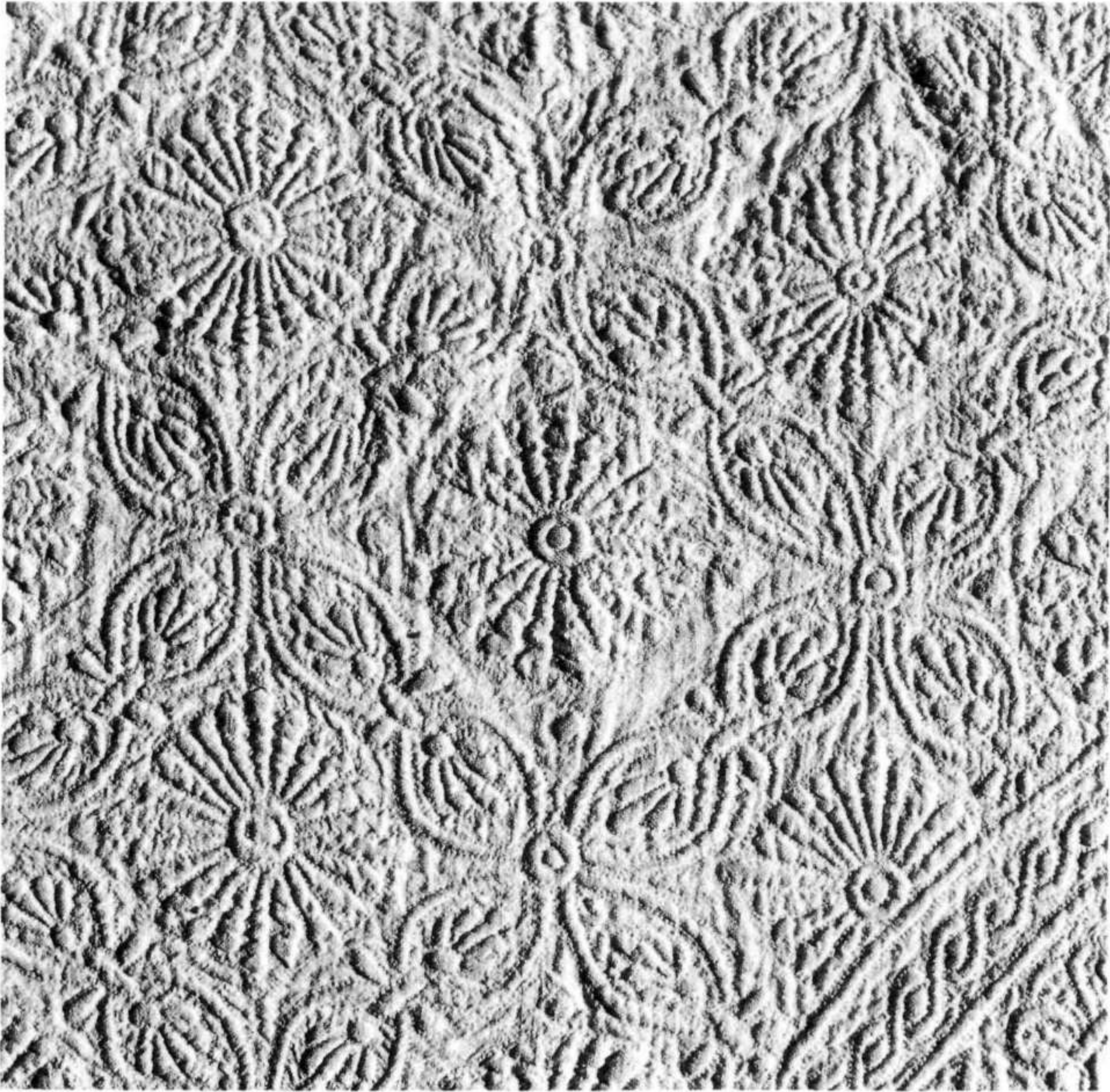
Fot. 1. Colcha mechada. Salamanca. Siglo XVI. N.º In.º 8.501. (Museo del Pueblo Español.)



Fot. 2. Colcha mechada. Salamanca. Detalle: ornamentación central en franjas concéntricas. (Museo del Pueblo Español.)



Fot. 3. Colcha mechada. Salamanca. Detalle: ornamentación de uno de los ángulos del rectángulo interior. (Museo del Pueblo Español.)



Fot. 4. Colcha mechada. Salamanca. Detalle: ornamentación reticular de hojas y rosetas en el espacio que hace de fondo. (Museo del Pueblo Español.)



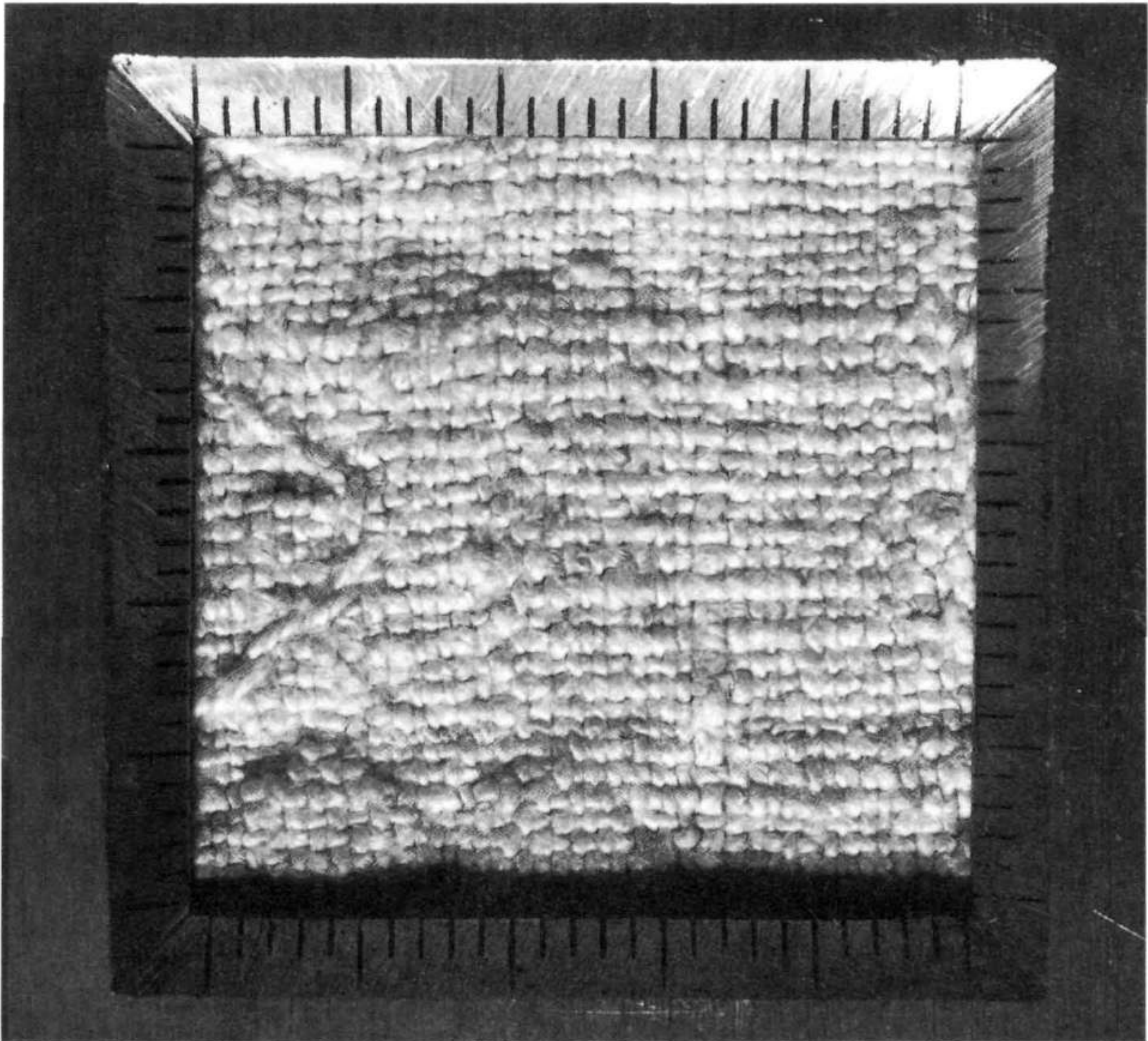
Fot. 5. Colcha metada. Salamanca. Detalle: ornamentación reticular, la misma que en la anterior fotografía. (Museo del Pueblo Español.)



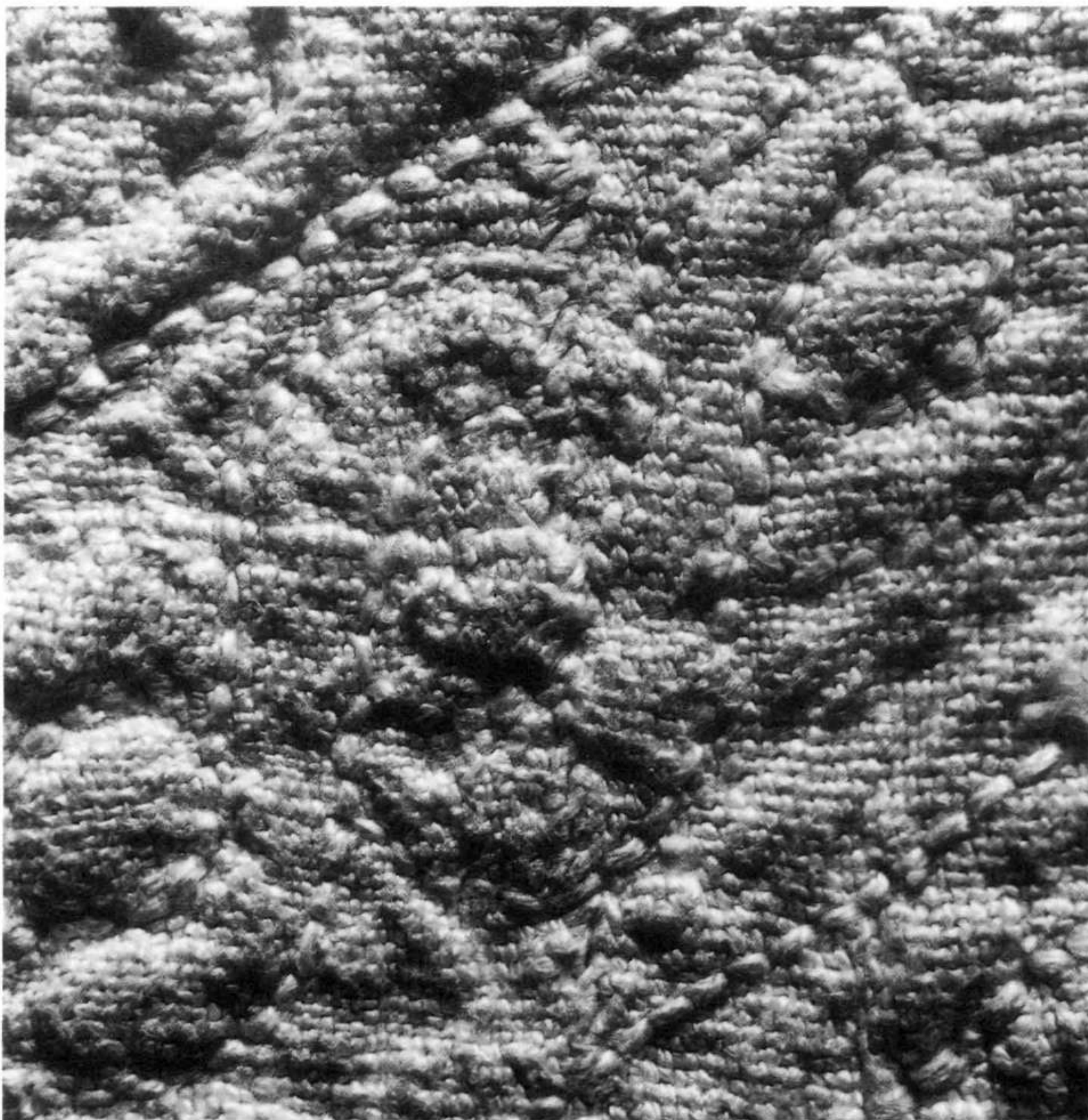
Fot. 6. Colcha mechada. Salamanca. Detalle: ornamentación correspondiente al friso de los rectángulos exteriores. (Museo del Pueblo Español.)



Fot. 7. Colcha mechada. Salamanca. Detalle: ornamentación en los ángulos exteriores. (Museo del Pueblo Español.)



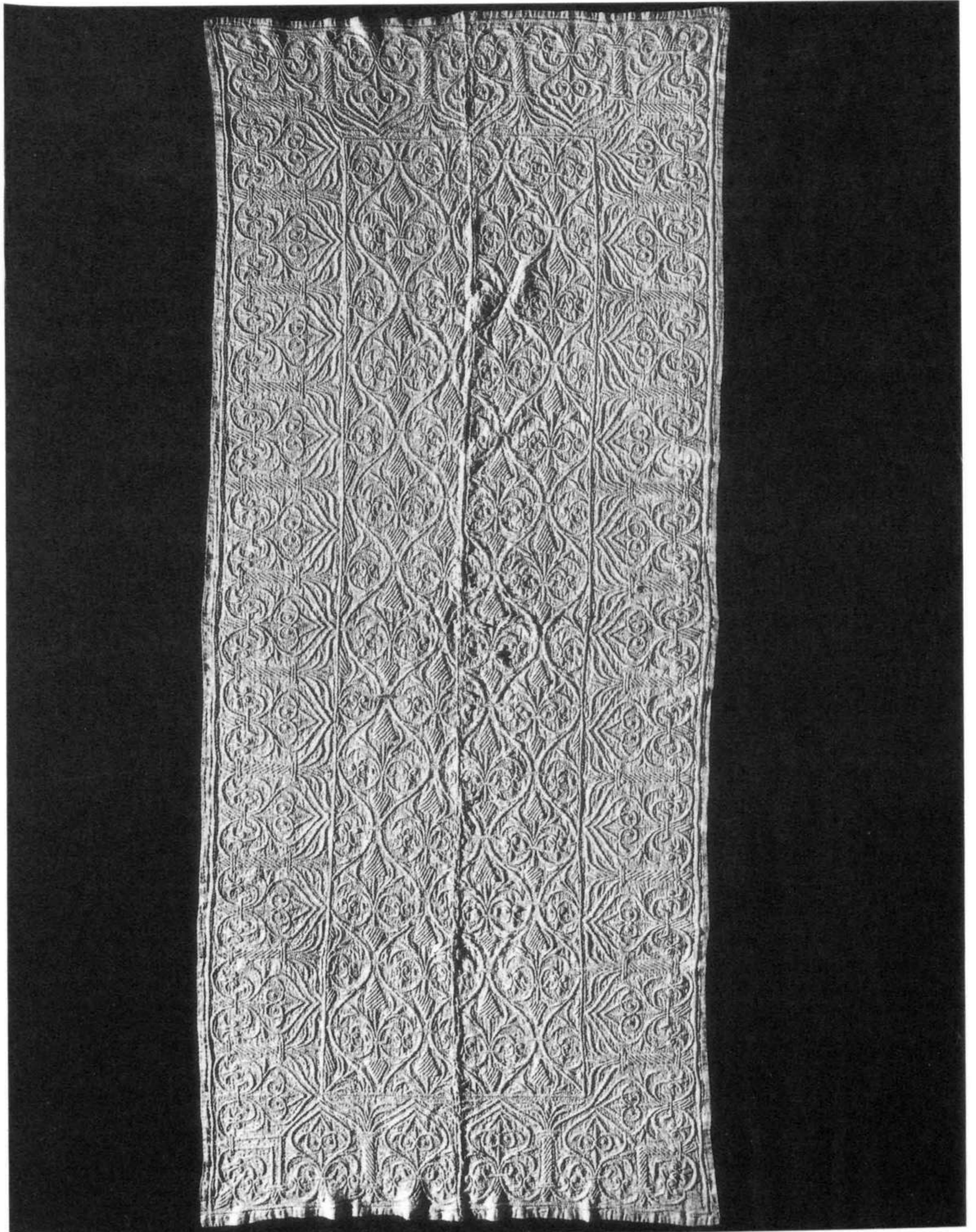
Fot. 8. Colcha mechada. Salamanca. Estructura del tejido de lino con que está confeccionada. Más bien gureso, con cierta irregularidad y con una *densidad* de 17 y 13 hilos en la urdimbre (a) y en la trama (b), respectivamente. (Museo del Pueblo Español.)



Fot. 9. Colcha mechada. Salamanca. Detalle: obsérvese la unión de las bandas en la línea de proyección de las flechas. Igualmente, se ve el respunte que señala los perfiles. (Museo del Pueblo Español.)



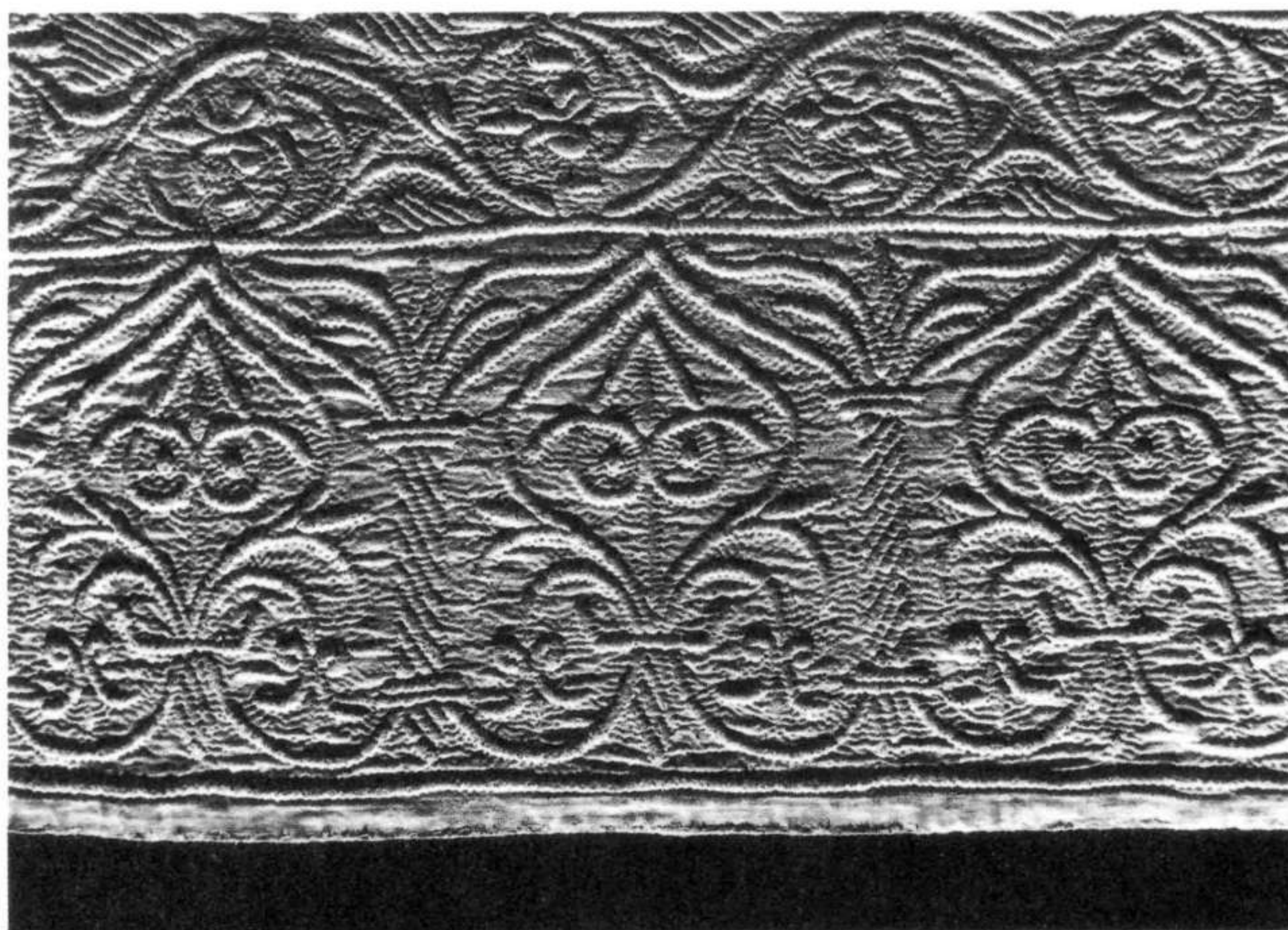
Fot. 10. Colcha mechada. Salamanca. Detalle del reverso: el respunte, que va en el anverso formando los perfiles, se muestra aquí formando una falsa cadeneta, asegurando los relieves de la ornamentación. (Museo del Pueblo Español.)



Fot.11. Colcha mechada. Cáceres. Siglo XVI. N.º In.º 9.327. (Museo del Pueblo Español.)



Fot. 12. Colcha mechada. Cáceres. Detalle: ornamentación interior, reproduciendo un esquema de un tejido de época anterior. Se observa que la unión de las bandas exteriores por haber desaparecido la central, ha dado lugar a incorrecciones en la continuidad de las líneas curvas que señalan el diseño. (Museo del Pueblo Español.)



Fot. 13. Colcha mechada. Cáceres. Detalle: ornamentación situada todo al borde de la pieza.
(Museo del Pueblo Español.)



Fot. 14 (A). Colcha mechada. Cáceres. Detalle: cuatro soluciones distintas dadas a los respectivos ángulos del friso. (Museo del Pueblo Español.)



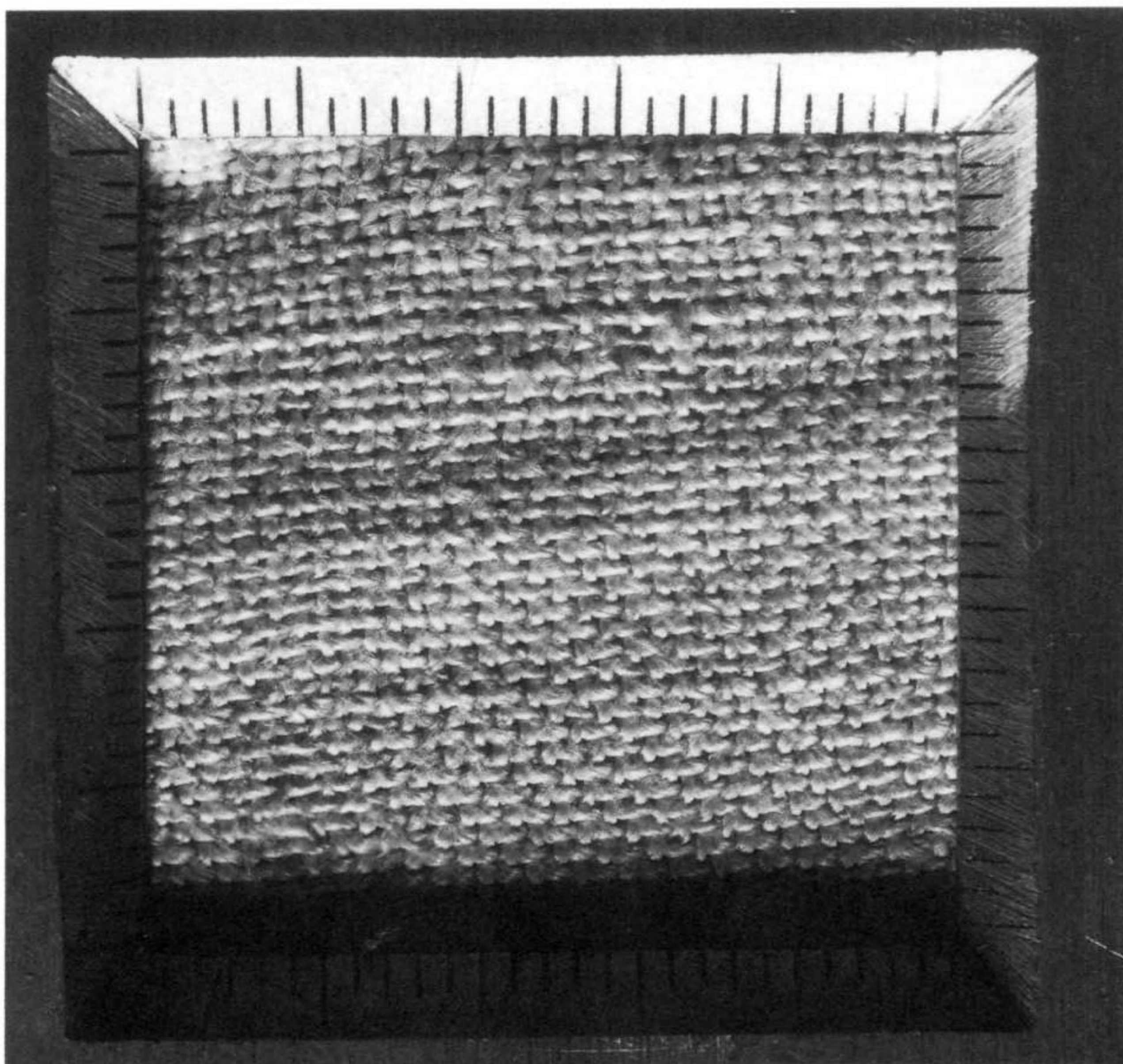
(B)



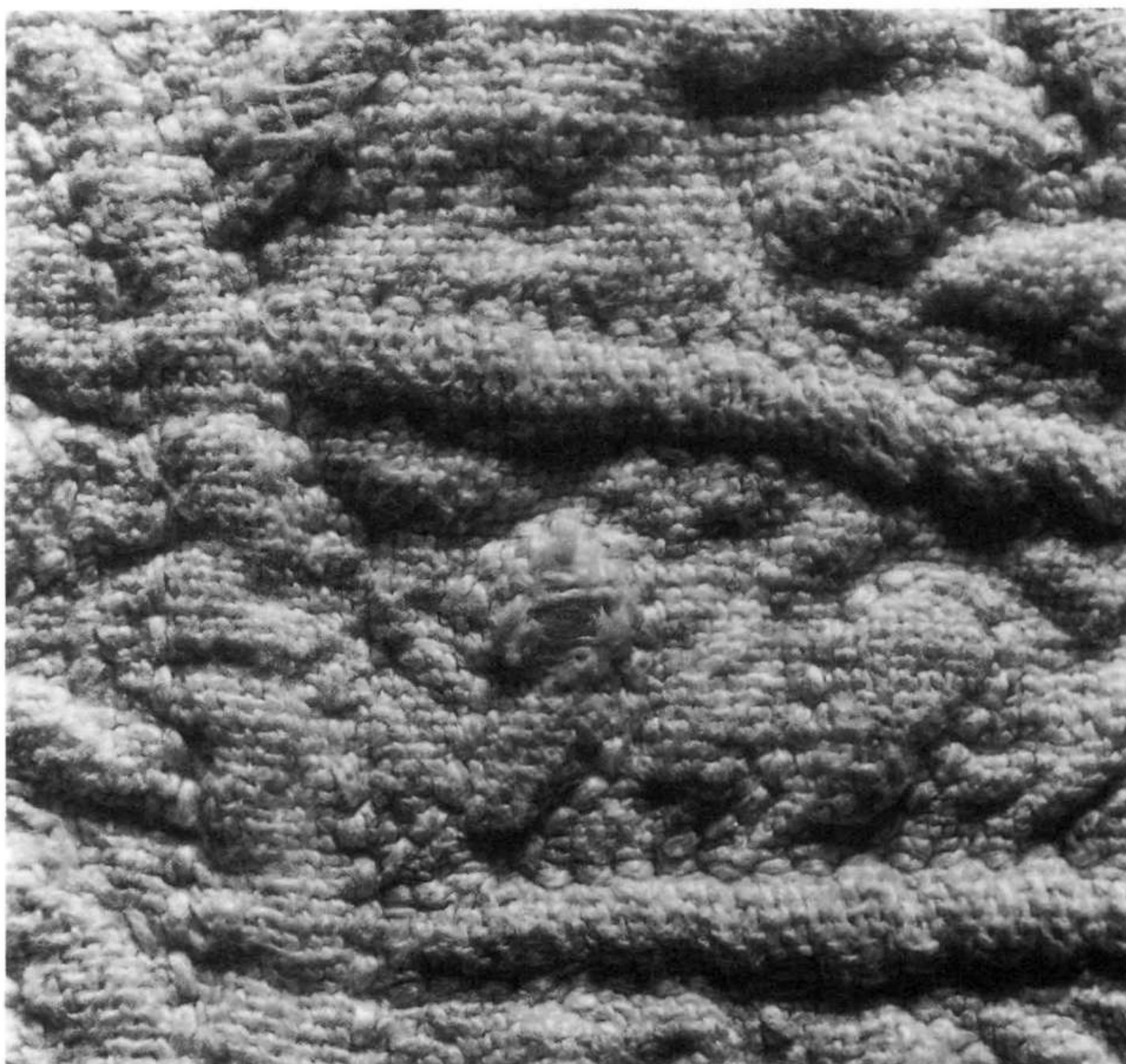
(C)



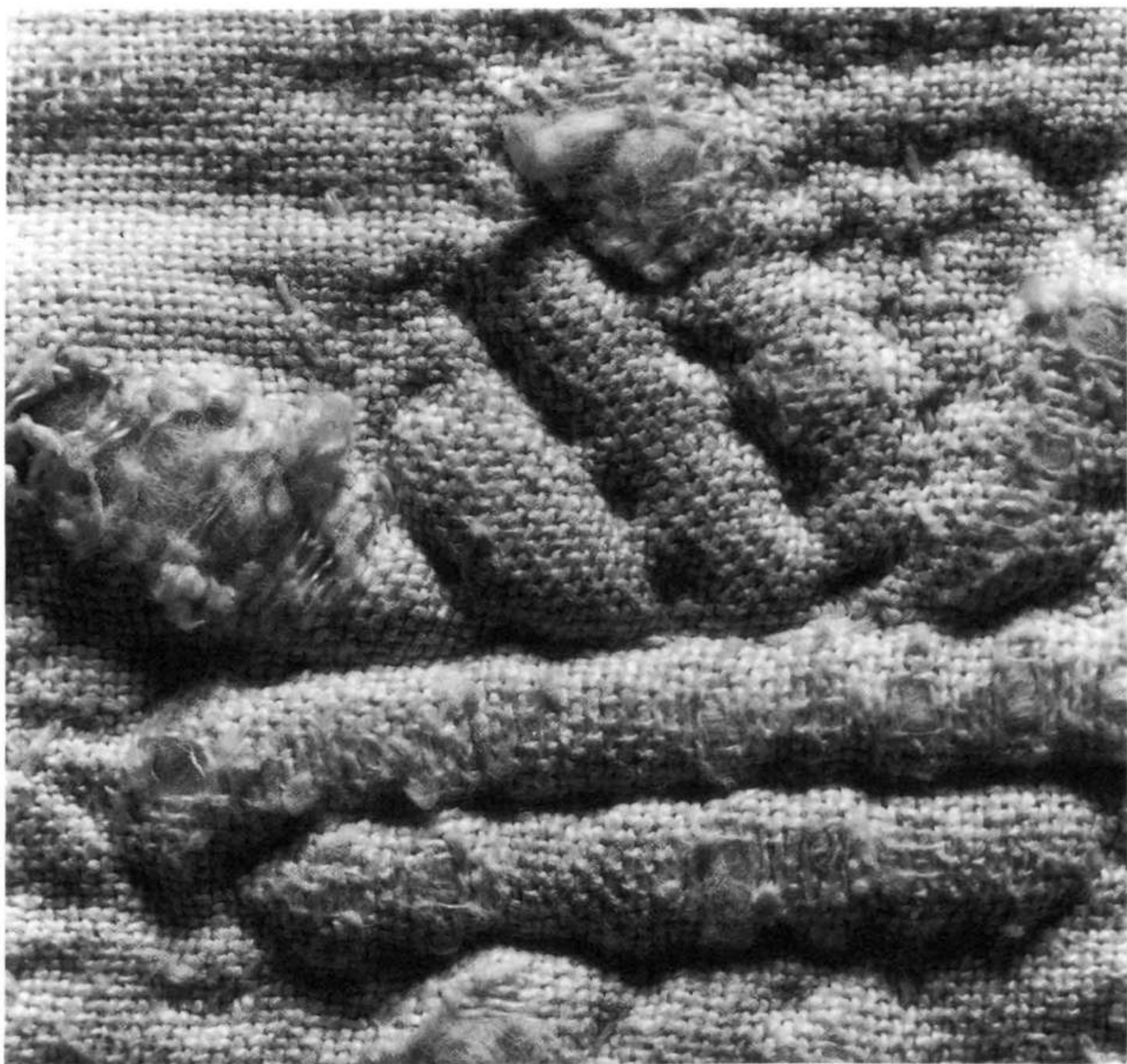
(D)



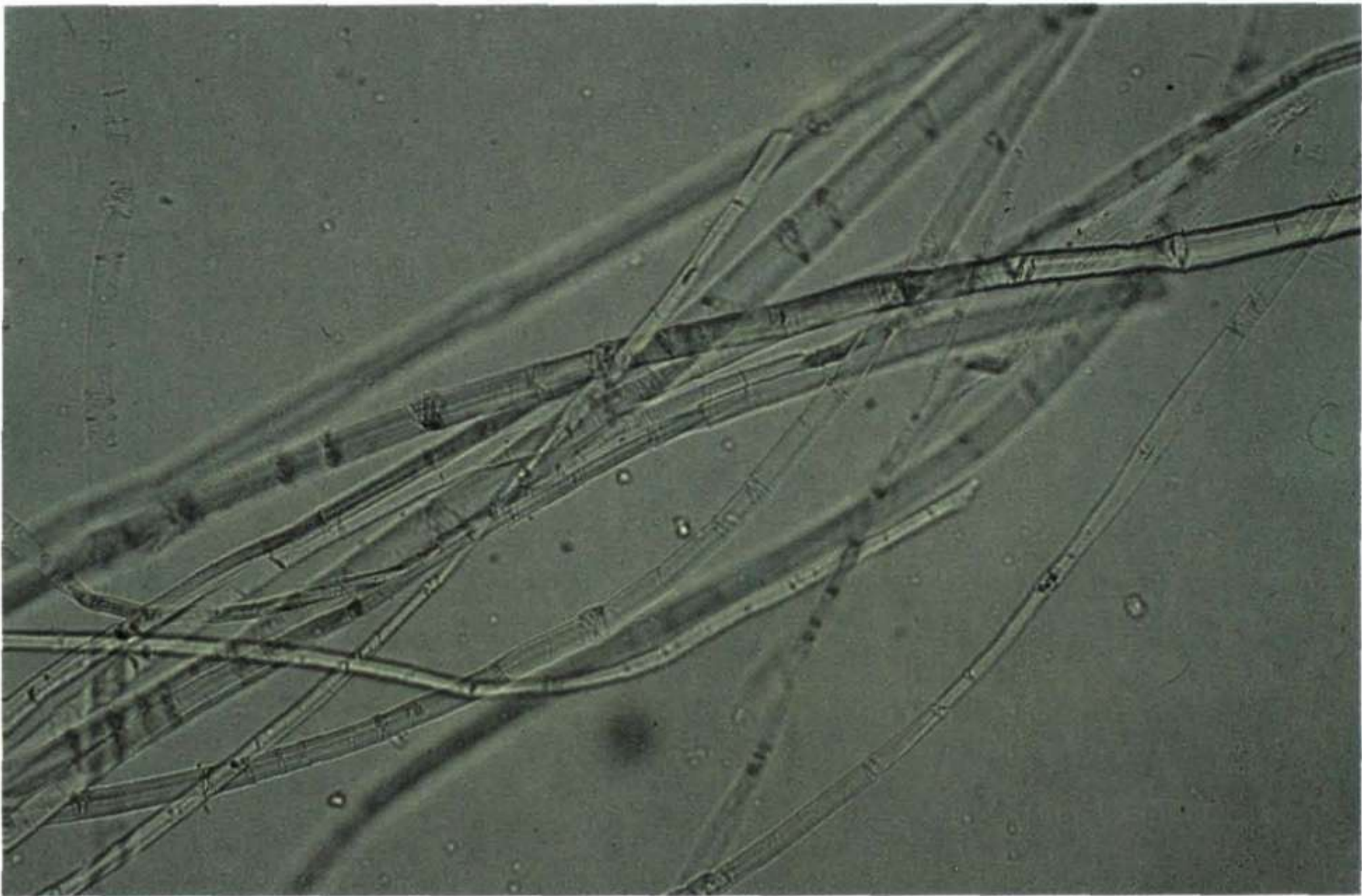
Fot. 15. Colcha mechada. Cáceres. Estructura del tejido de lino con que está confeccionada. De tramado regular pero grueso, y con una *densidad* de 14 y 16 hilos en la trama (a) y en la urdimbre (b), respectivamente. (Museo del Pueblo Español.)



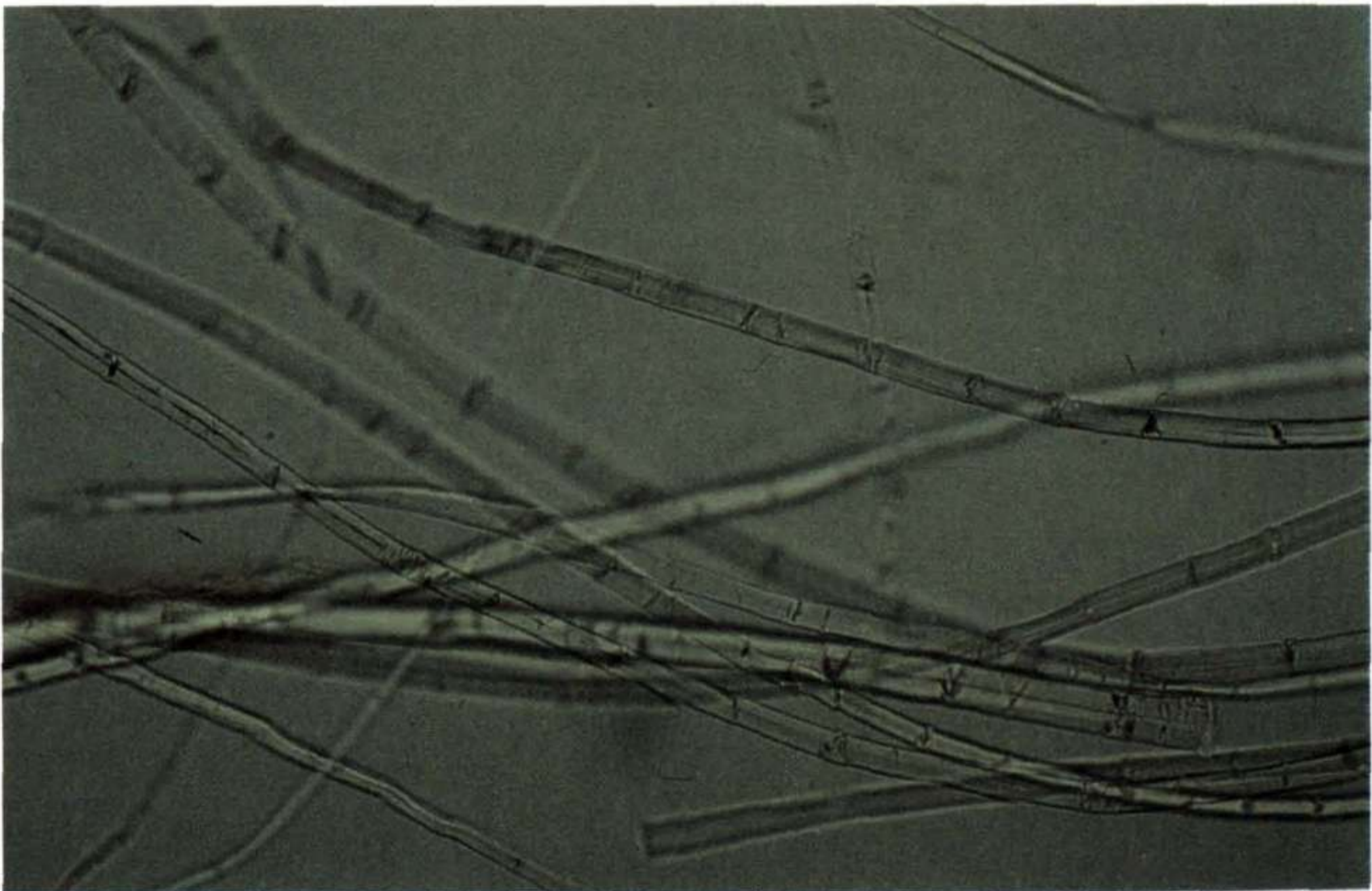
Fot. 16. Colcha mechada. Cáceres. Detalle: formación de los perfiles para dar volumen en las formas. Anverso de la labor. (Museo del Pueblo Español.)



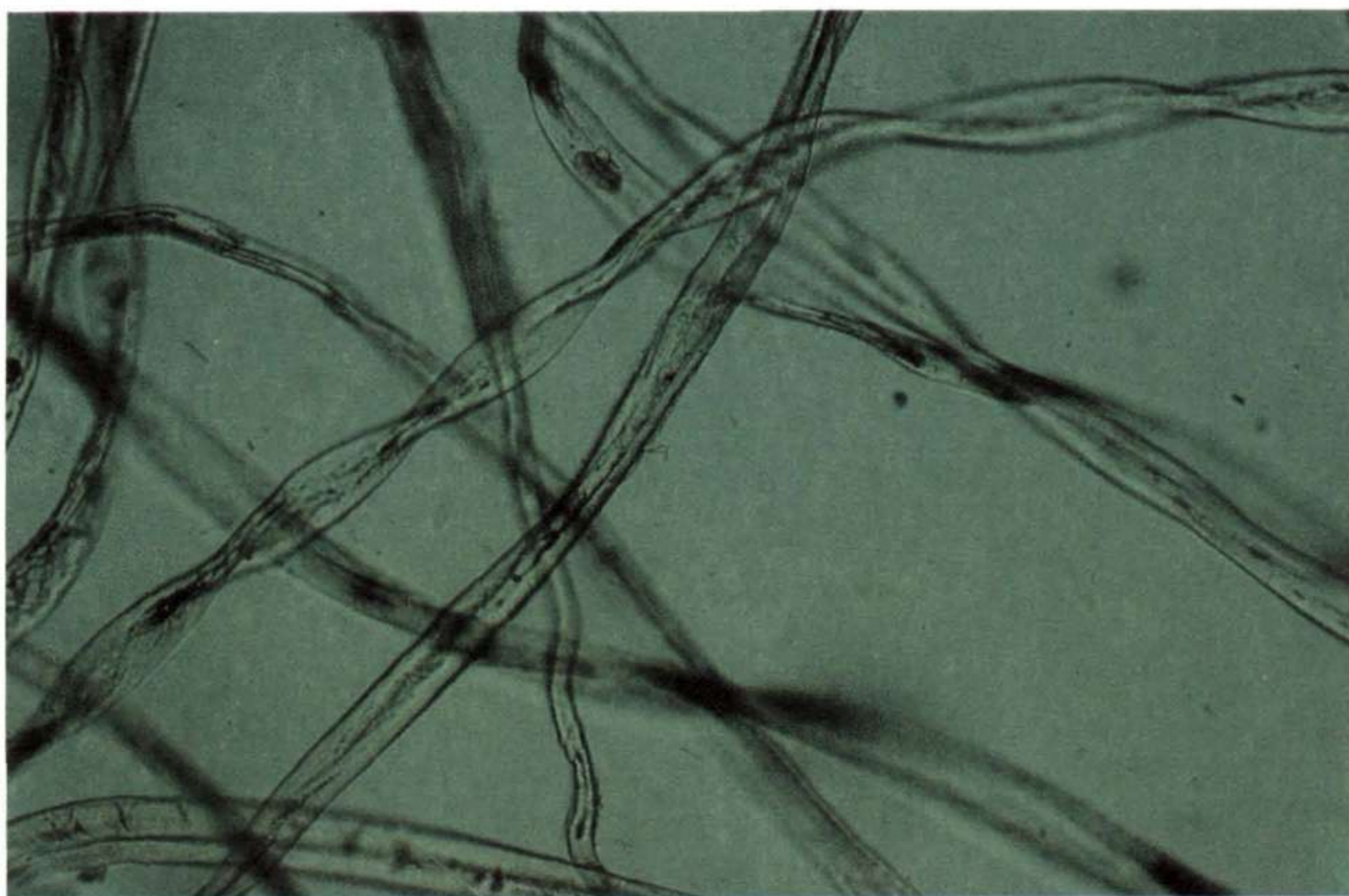
Fot. 17. Colcha mechada. Cáceres. Detalle: reverso de la pieza y permanencia del modelado. Puede verse la estopa asomando por las zonas deterioradas. (Museo del Pueblo Español.)



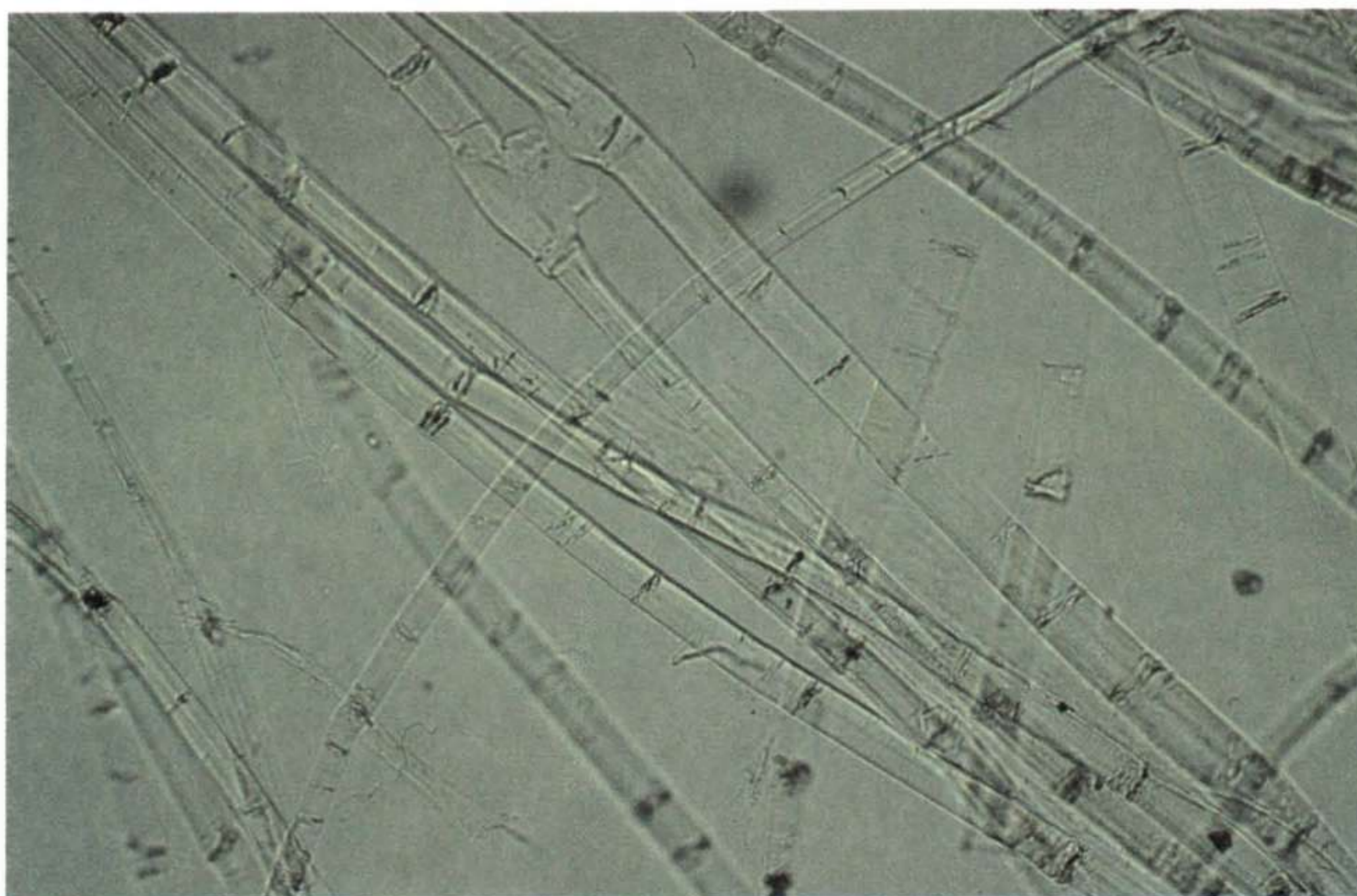
Fot. 18. Resultados del análisis microscópico de los tejidos de ambas colchas: pruebas 1, 2 y 3 corresponden a la colcha cacereña; las pruebas 4, 5 y 6 pertenecen a la colcha salmantina. (Museo del Pueblo Español.)



Fot. 19. Prueba 2.



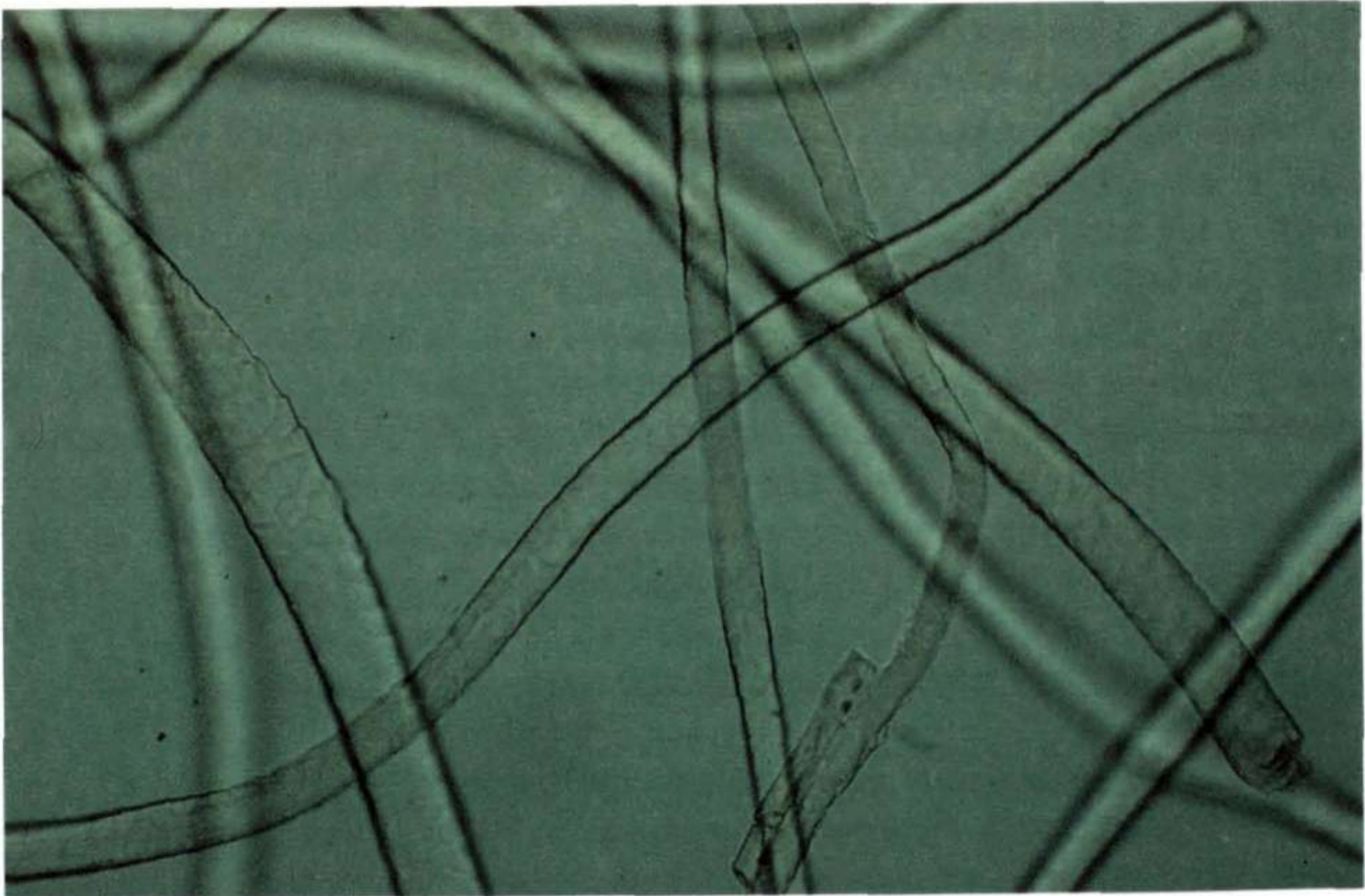
Fot. 20. Prueba 3.



Fot. 21. Prueba 4.



Fot. 22. Prueba 5.



Fot. 23. Prueba 6.

CONSERVACION Y RESTAURACIÓN DE TEJIDOS ANTIGUOS

M.^a Pilar Baglietto Rosell

Es relativamente reciente cuando, en España, se ha empezado a estudiar los problemas que plantea la conservación y restauración de estas delicadas obras de arte que son los tejidos, tratando de detener su deterioro progresivo y conservándolos a través de generaciones.

El método seguido en la conservación y restauración de tejidos antiguos está basado fundamentalmente en dos puntos:

1. Conocimiento de la naturaleza de la pieza a tratar: esto se consigue mediante un estudio minucioso de la naturaleza de todos los materiales, alteraciones producidas y también en su tecnología, diferenciando aquellas partes originales de las que no lo son y han sido adicionadas posteriormente, valorando estas para decidir su eliminación, si es que no aportan nada al valor de la pieza, o no corresponden a la moda o criterios de una época, o bien puede dañar seriamente la conservación de la pieza.

2. Elección de un método de tratamiento adecuado, como resultado del buen conocimiento de la pieza a que nos referimos en el punto anterior.

Antes de ver los métodos de estudio de las piezas y posterior aplicación de los métodos de restauración es conveniente hacer un pequeño resumen de las causas de alteración de los tejidos para así poder comprender mejor el problema de la conservación de los mismos.

Las causas más frecuentes de alteración que presentan los tejidos antiguos son:

La luz: es una de las causas más frecuentes de alteración, pues hay materiales textiles como la seda que son excepcionalmente sensibles, otros lo son menos como la lana, pero se puede hablar en general que todas las materias textiles son vulnerables a las radiaciones luminosas; esto es debido a que la energía de estas radiaciones es muy alta, produciendo fundamentalmente dos efectos: uno de debilitación de las fibras por medio de un acortamiento de

las cadenas moleculares que las componen y otro por una decoloración de los tintes de los hilos. Las radiaciones más energéticas son los rayos ultravioleta, cuya fuente más rica en ellos, es la luz del sol; esta acción sobre los tejidos puede llegar a ser irreversible e incluso provocar la destrucción de la pieza.

Los contaminantes atmosféricos: el que ocasiona daños mayores es el dióxido de azufre (SO_2) presente en la atmósfera por la combustión de carburantes. A partir de este compuesto, y mediante el vapor de agua existente en el aire, se origina el ácido sulfuroso, que en posterior oxidación produce ácido sulfúrico; el poder oxidante y deshidratante de este compuesto es tal que puede llegar a producir la destrucción total del material textil. La transformación del dióxido de azufre en ácido sulfúrico se ve favorecido por la presencia de pequeñas partículas de hierro de la atmósfera, de aquí que es imprescindible evitar el contacto de alfileres, clavos, perchas..., etcétera, con los tejidos.

Por último, otra causa importante de deterioro es el producido por el ataque de **insectos y microorganismos:** estas causas de deterioro aunque importantes son menos frecuentes, pues necesitan condiciones especiales para su desarrollo como son valores altos de temperatura y humedad relativa, unido esto a un ambiente poco aireado.

Los tejidos de lana son los más afectados por los insectos, pues éstos atacan a las proteínas. Los tejidos de naturaleza celulósica son más propensos a un ataque de microorganismos que de insectos.

Una vez vistas muy rápidamente las causas más importantes de deterioro, vamos a desarrollar los dos puntos anteriores importantes, a seguir en un tratamiento de conservación y restauración de una pieza:

1. **Conocimiento de la pieza a tratar:** para ello hay que efectuar un estudio estilístico y también técnico de cada obra para poder garantizar la conservación de la pieza; por tanto, las técnicas generales de examen a las que recurrimos normalmente son: microquímica, microscopía y las técnicas específicas para el estudio de las características de un tejido; a veces también recurrimos a técnicas más complicadas como fluorescencia dispersiva de rayos X, radiografías..., etcétera. Es importante, con estas técnicas, estudiar los materiales que constituye la pieza, ya que su conservación y restauración están condicionadas a la naturaleza de los mismos.

Aquí podemos clasificar los materiales textiles utilizados en tres grandes grupos:

- Fibras celulósicas: algodón, cáñamo, lino y yute, frecuentemente.
- Fibras proteínicas: lana, seda, pelos de animales.
- Elementos metálicos presentes en adornos y bordados.

Otra técnica importante que ayuda al conocimiento de la pieza es la fotografía: la documentación fotográfica es de vital importancia, no sólo la de aspecto general de la pieza, en donde se deja de manifiesto el estado de la misma y de los daños que presenta, sino también la de aquellos elementos decorativos

y técnicos que pueden ayudar a un conocimiento más profundo de la obra, así, por ejemplo: la utilización de la macrofotografía (con aumentos de 1 a 30 veces) y la fotomicroscopia (con aumentos de 30 a 2.000 veces en un microscopio óptico y hasta 105 veces si es un microscopio electrónico).

La fotografía con luz ultravioleta permite poner de manifiesto pequeñas trazas de colorantes en zonas que a simple vista parecen no tener color. También la fotografía infrarroja es particularmente interesante en el caso de tejidos monocromos, en los que la decoración está producida únicamente por la textura del tejido y su tono oscuro o en el mal estado de conservación es muy difícil de distinguir; también es importante la aplicación de esta técnica en el caso de los tejidos quemados, ya que la diferente absorción que presentan los rayos infrarrojos a ciertos pigmentos es independiente de sus características cromáticas.

Para los estudios cronológicos de un tejido es muy importante el estudio de los colorantes de los hilos que forman el tejido, pues, por ejemplo, los colorantes vegetales se utilizaban en épocas determinadas y dejaron de usarse con la aparición de los colorantes sintéticos. Para estas determinaciones se hacen estudios cromatográficos utilizándose normalmente la cromatografía en capa fina, variando los soportes y eluyentes según sea el colorante a determinar. Más recientemente, con los adelantos producidos en este campo, se pueden usar técnicas más sofisticadas, como es la cromatografía líquida de alta eficacia, que permite obtener resultados más precisos, siendo además una técnica cuantitativa.

Una vez que se han realizado todos estos estudios técnicos, tendremos un conocimiento más amplio de la pieza y, junto con los estudios estilísticos-artísticos, podremos decidir cuál va a ser el tratamiento que daremos a la pieza en vistas a su conservación.

2. Elección de un método de tratamiento adecuado: El tratamiento de restauración vamos a verlo de una forma general, ya que, como para todos los bienes culturales, en principio es imposible establecer normas generales de restauración de tejidos, pues cada pieza presenta características y problemas diferentes; por consiguiente, su tratamiento se proyectará en función de la naturaleza de los materiales empleados en su elaboración, de la magnitud de su degradación y de su conservación posterior o lugar de exposición.

En el concepto moderno de restauración de tejidos antiguos existe el criterio general de que todo tejido que se trate de conservar, esté perfectamente limpio y desinfectado; para este tratamiento de limpieza hay dos procedimientos: un método acuoso, que es el más aconsejable, usando detergente neutro y agua desionizada, o bien si, debido a la naturaleza de la pieza, no es aconsejable este tratamiento, se efectuará la limpieza con disolventes orgánicos, efectuando previamente una serie de pruebas y escogiendo aquel disolvente que menos afecte al tejido.

Una vez que tenemos limpio el tejido, tenemos que pasar a reforzar aque-

llas zonas más debilitadas o rotas que afecten gravemente su aspecto estético; en este punto se presentan varios métodos, existiendo dos orientaciones fundamentales: una de ellas el soporte elegido se fija a la pieza mediante un adhesivo; esta técnica es muy utilizada en Inglaterra, Holanda, América y se basa en el empleo de unas resinas sintéticas, productos termoplásticos que en general funden con el calor; el problema que plantean estos métodos es su irreversibilidad, ya que se pueden presentar serios problemas al intentar separar el soporte de la tela, y esto es un inconveniente, puesto que la reversibilidad del método de restauración es una condición indispensable y también tiene que existir una eliminación fácil del tratamiento.

La otra orientación es la mantenida por varios países de Europa como Suecia, Alemania, Suiza y últimamente España, que es la tendencia del cosido como método para fijar el soporte al original y, además, efectuando pequeñas ventanas o registros en el soporte para poder estudiar fácilmente el reverso de la tela.

Estos soportes que se utilizan son generalmente de tela de algodón, que está teñida en el color correspondiente a la zona a reforzar y según el tipo de tela original, si es seda, por ejemplo, se superpone al soporte de algodón una «crepelina» de seda natural, teñidas en el color conveniente, para matizar así la incidencia de la luz sobre la tela de algodón y tener un conjunto a la vista más homogéneo; el soporte se fija a la tela mediante hilos finísimos generalmente de seda natural también teñida convenientemente.

Estos son en líneas generales los pasos que se siguen para la restauración de cualquier pieza textil, teniendo presente que cada caso es diferente y, por tanto, habrá que adaptar estos procedimientos generales a cada pieza, pero siempre manteniendo los mismos criterios de conservación.

Como aplicación de todo lo anteriormente dicho, voy a exponer brevemente las experiencias que recientemente estamos realizando en el Museo del Pueblo Español sobre la amplia e importante colección de tejidos que contiene el Museo. Estos trabajos se comenzaron a hacer durante el año 1985, se eligieron piezas que se encontraban en estado avanzado de deterioro; así entre las piezas restauradas podemos destacar:

Traje de Ibiza: El traje de Ibiza es diferente al resto de las Islas Baleares; como si se guardara en esta isla toda la tradición ancestral de los antiguos colonizadores púnicos, el traje de mujer ibicenca consta de larga falda plisada hasta los pies con pliegues diminutos con bordes de otro color, que recuerda las basquiñas ansotanas; sobre la falda, un delantal largo con zona superior bordada; jubón de terciopelo ajustado y con manga cerrada por botones de filigrana; pañuelo de talle; mantón de flecos y otro sobre la cabeza que puede ser de tela floreada, o de encaje, o de tul bordado. Para la boda, lleva la novia sobre este atuendo, un sombrero de ala ancha adornado con plumas y flores de colores. Para ir a la iglesia llevan también una mantilla de lana blanca con ancha franja de lana negra en el borde. En los pies calzaban sencillas alpargatas.

Concretamente el traje de Ibiza que tiene el Museo y que se ha restaurado consta de las siguientes piezas:

Delantal n.º Reg. 263.

Vestido con blusa n.º Reg. 265.

Mangas n.º Reg. 264.

Pañuelo n.º Reg. 262.

Delantal: Este delantal es de color negro; la parte superior está plisada, sujetando esto por un bordado en diferentes colores, rojo, amarillo, naranja. En el borde inferior existe un bordado a punto de cruz en color rojo y blanco. Estado de conservación: el estado de la pieza antes de la restauración era en general bastante débil, existiendo zonas en que el tejido estaba completamente abierto con pérdida de urdimbres. Se observó en general una decoloración grande, sobre todo en el tejido, ya que se apreciaban franjas de color pardo; al mismo tiempo el tejido se encontraba totalmente reseco, en los bordados también se aprecia una pérdida de color y había zonas en que estaban manchados de color. Se observaron intervenciones anteriores, en que sujetaron las tramas con puntadas, produciendo muchas tensiones que favorecen el deterioro de la pieza.

Estudio y tratamiento: se analizó al microscopio la sección longitudinal y transversal de las fibras y se vio que las tramas del tejido eran de lana y las urdimbres de cáñamo. También se estudió la solidez de los colorantes al agua, viéndose que se desmontaban fácilmente; los hilos negros también se probaron y se vio que no eran resistentes al agua.

Se quitaron las puntadas que sujetaban las tramas y se protegió esa zona para la limpieza con un tul de nylon. Se limpió la pieza con disolvente orgánico y posteriormente, debido al resecamiento de la tela, se pulverizó con agua destilada con un poco de glicerina para aumentar la flexibilidad de las fibras. Una vez efectuada la limpieza, se pasó a poner un soporte de algodón de color negro sujetando las tramas mediante un sistema especial de puntadas y se le puso finalmente un forro de color negro.

Vestido con blusa: falda de otomán rayado en negro con pequeños pliegues y borde inferior blanco; esto unido a un corpiño de terciopelo; la completa una blusa de batista blanca con mangas cortas.

Estado de conservación: la blusa se encuentra en buen estado, lo mismo que la falda, sólo estaba más desgastado el borde inferior de ésta y zonas del corpiño de terciopelo; en ambas piezas se observa una gran cantidad de polvo.

Estudio y tratamiento: por microscopio se vio que los hilos de la falda de trama son de lana y los hilos de la blusa de algodón.

Como el estado de conservación de la falda era bastante bueno se procedió a su limpieza con disolvente orgánico y se pulverizó posteriormente con agua destilada aplicando después papel secante para evitar un exceso de humedad; el borde inferior se procedió a su limpieza con agua y detergente neutro y

se puso un soporte para reforzarlo. La blusa se limpió con agua y detergente neutro.

Mangas: éstas son de tela negra con doble fila de botones metálicos hasta el codo. Los ojales son de color amarillo y están forrados en una tela de color blanco.

Estado de conservación: esta pieza presentaba diversas zonas donde la tela estaba muy pasada e incluso rota, sobre todo en la zona de la sisa; el forro de las mangas estaba completamente deteriorado con grandes manchas y falta de tejido; la causa probablemente fue el sudor, ya que la zona más estropeada coincidía con la sisa; en general, se observó una gran cantidad de polvo.

Estudio y tratamiento: se analizó por microscopia las fibras que forman el tejido y se vio que era de seda, y los hilos que forman el tejido del forro eran de algodón. Se vio la resistencia del color negro al agua y que era muy débil, por lo que se decidió hacer una limpieza con disolvente orgánico desmontando previamente el forro. Se pasó a proteger entonces las zonas débiles y ojales con un tul de nylon, se limpió por pulverización con agua destilada usándose secantes para eliminar la humedad.

Se reforzó la tela original con un soporte de algodón sujetándolo al original con hilos de seda natural y por un sistema especial de puntadas.

Pañuelo: es de color blanco con estampado en cenefa todo alrededor de aves y flores en colores malva, rojo y azul.

Estado de conservación: la pieza se encuentra en un estado bastante débil con numerosos rotos y zonas desgastadas, también se observaron intervenciones anteriores en que pusieron soportes de tela en las zonas rotas y, para imitar el estampado, lo bordaron creando esto unas unas tensiones en el original que favorecen la aparición de numerosos desgarros; como en las demás piezas de este conjunto, se observó una gran cantidad de polvo.

Estudio y tratamiento: por microscopia se vio que las fibras que forman los hilos son de lana; la resistencia de los colorantes al agua era bastante débil, por lo que se fijaron con cloruro sódico (ya que el pañuelo es de lana), después se limpió con agua destilada y jabón neutro estando protegidas las partes débiles con tul de nylon. Se puso un soporte de algodón para consolidar la pieza y se fijó éste al original mediante hilos de seda natural teñidos en el color.

Durante el tiempo que lleva funcionando el Taller de Restauración Textil de este Museo se han restaurado un gran número de piezas; algunas presentaban a su llegada un estado muy delicado; otras, sin embargo, su conservación era bastante buena; entre las primeras; es decir aquellas piezas que si no se restauran en ese momento pueden llegar a perderse; yo resaltaría una pañoleta que pertenece al traje charro de S.M. la Reina M.^a Cristina; cuando llegó a este taller presentaba un estado lamentable con grandes lagunas e infinidad de pequeños desgarros en la zona del bordado metálico, al mismo tiempo que las lentejuelas que formaban éste, en su mayoría, estaban sueltas.

Una vez analizadas las fibras del tejido, que era seda, se procedió al tratamiento de limpieza, que se hizo con sumo cuidado por pulverización con agua destilada, encontrándose reforzadas con un tul de nylon las zonas más delicadas; mediante secantes se eliminó al máximo la humedad y se le aplicó un soporte de batista de algodón, matizando ésta con una crepelina de seda natural teñida en el tono adecuado con tintes resistentes a la luz y al agua; se sujetó éste al original con hilos de seda natural también en el color adecuado, sujetándose posteriormente todas las lentejuelas; de esta manera a la pieza se la daba una consistencia que había perdido con el uso y el tiempo, al mismo tiempo que mejoraba en su aspecto.

BIBLIOGRAFIA

- *España tipos y trajes*. José Ortiz. Editorial Mayfe. 1950.
- *El traje y bailes de España*. M.^a Luisa Herrera Escudero. Editorial Everest. 1984.
- *El Traje regional en España*. Isabel de Palencia. Editorial Voluntad. 1926.
- *La conservación de antigüedades y obras de arte*. H.J. Plenderleith.
- *Identificación de fibras textiles*. Editorial Blume. 1968.
- *Cromatografía en capa fina*. Kurt Randerath. Ediciones Urmo, S.A. 1978.
- *Catálogos de bordados*. M.^a Angeles González Mena. Instituto Valencia Don Juan.

INFORMATIZACION Y CATALOGOS DOCUMENTALES DEL MUSEO NACIONAL DEL PUEBLO ESPAÑOL

Andrés Carretero Pérez

El Museo Nacional del Pueblo Español, de acuerdo con lo establecido en su Decreto fundacional de fecha 26 de julio de 1934, que le constituye no sólo como museo, sino como centro de investigación, guarda una gran variedad de documentación relativa a la etnografía española, a disposición de los investigadores: Fondos museográficos generales (32.000 objetos), Biblioteca (12.000 obras, más revistas), Fondo Documental de Fotografía (5.000 imágenes), Fondo Documental de Sonido (1.600 cintas magnéticas y discos), Fondo Documental de Filmaciones (250 películas), Repertorio Bibliográfico «Documentación Etnográfica Española» (20.000 fichas bibliográficas), Archivos Administrativos, etcétera.

En las actuales circunstancias, el crecimiento medio de estas fuentes informativas puede situarse en un 10% anual, porcentaje que aumentará con toda seguridad una vez abierto el Museo al público.

Por fortuna, en los últimos años el Museo comienza a revitalizarse, a salir de su *crisálida*, como decía don Julio Caro Baroja: Ha cambiado su sede (para bien de sus fondos), ha mejorado su dotación de personal técnico y se encuentra en un proceso de reorganización que debe desembocar en su pronta apertura al público. Sin embargo, a nadie se le escapa la precariedad en que ha vivido hasta ahora el Museo Nacional del Pueblo Español, cerrado, almacenado, prácticamente olvidado; situación que ha provocado una falta de actualización de muchos de sus fondos museográficos y documentales, así como el hecho paradójico de que sea un gran desconocido para quienes debían ser sus principales colaboradores y usuarios en el aspecto que ahora nos interesa: los etnógrafos.

Al enfrentarse el actual equipo con la necesidad de actualizar, reestructurar y completar las fuentes documentales del Centro, y tras establecer normativas de organización de los diversos ficheros (normativas que se recogen esque-

máticamente en apéndice II), se comprendió rápidamente que su tratamiento con sistemas manuales resultaba una tarea extremadamente lenta y costosa. Dada la necesidad de disponer, para cada sección, de clasificaciones (y ficheros) por número de registro, clasificación temática, clasificación geográfica y clasificación cronológica, como requisitos básicos para que los archivos fueran operativos (tanto para su uso interno, como para los investigadores y público en general), la necesaria multiplicación de fichas, partiendo de cero en algunas secciones, exigía una fuerte inversión en medios y personal de los que difícilmente se podía, y se podrá, disponer: En consecuencia, el trabajo avanzaba con lentitud, los ficheros «nunca» estaban completos y actualizados, y, ante la complejidad de la organización necesaria, y a falta de más personal especializado, los conservadores se ven obligados a una constante supervisión de tareas rutinarias, lo que limita su dedicación a otras funciones. Problemas harto conocidos de cualquier conservador de museos.

Por todo ello, pronto se planteó la introducción de sistemas informáticos que agilizaran la organización de los archivos: La informatización no «evita» el trabajo, no elimina la realización de fichas ni la ordenación física de los fondos, pero simplifica notablemente la gestión. Creemos que en los tiempos que corren no es necesario justificar con grandes aspavientos la decisión de informatizar un centro cultural, pero, dada la relativa falta de experiencias anteriores en nuestro país, sí creemos de interés comentar el proceso seguido en el diseño y puesta en marcha del sistema.

CONFIGURACION GENERAL

El primer paso del proceso fue el análisis de las necesidades del Museo en cuanto a configuración del sistema, volumen de información, etcétera, para determinar la maquinaria (*hardware*) necesaria, y el establecimiento de los requisitos operativos mínimos para que los usuarios pudieran manejar del modo más versátil la documentación, a fin de seleccionar el sistema lógico (*software*) adecuado, problemas ambos estrechamente interrelacionados.

La figura 1 resume esquemáticamente la configuración del sistema previsto, en el que puede observarse un fuerte predominio del elemento Base de Datos, principal finalidad de la automatización. Las secciones de Administración y Secretaría se han considerado elementos secundarios, y la de Exposición... opción de futuro.

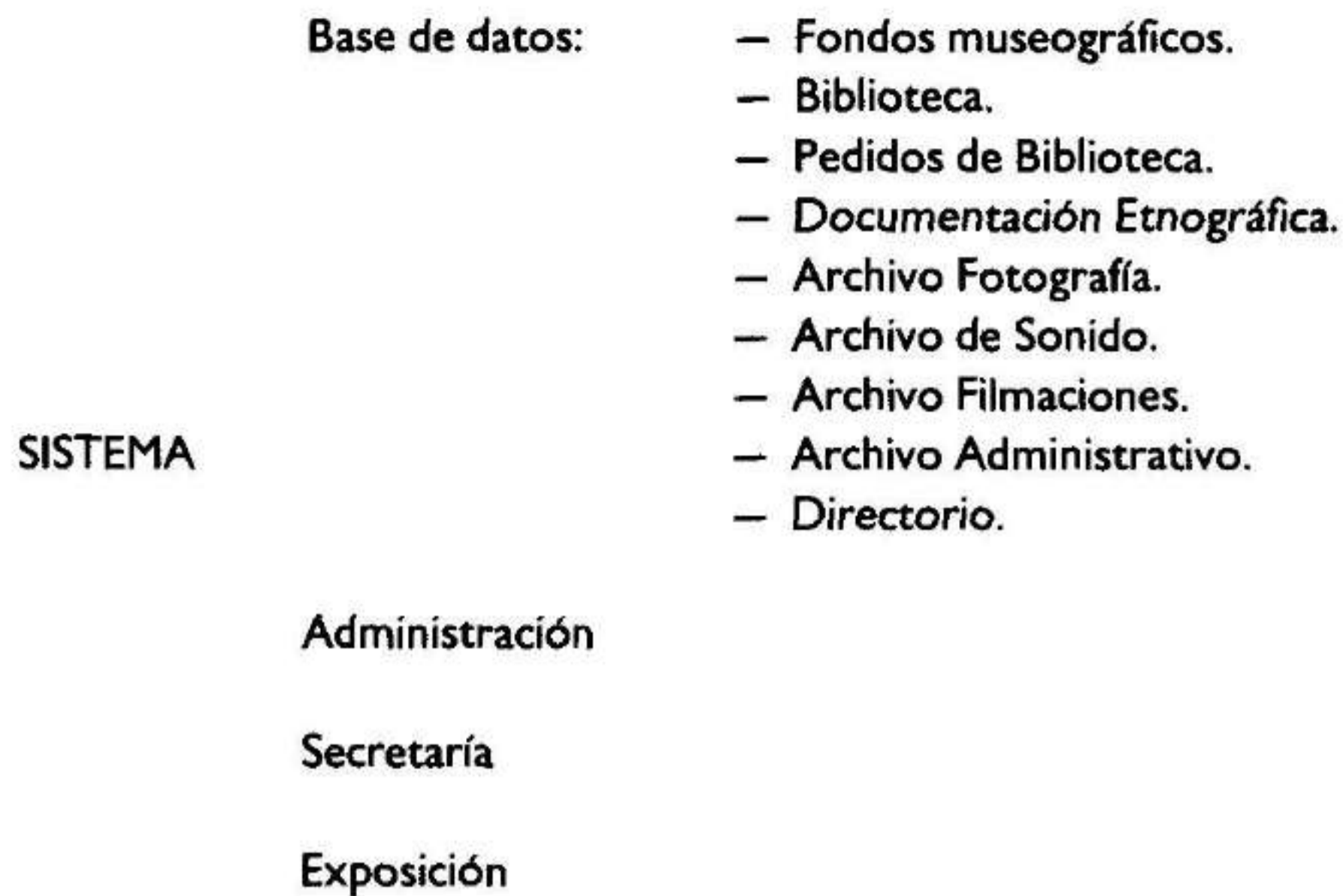


Fig. 1.

Volumen de la información

Por simple muestreo, a partir de las fichas manuales existentes se estableció el tamaño medio de los registros correspondientes a cada fichero especificado, cifra que, multiplicada por el número de registros o documentos existentes, permitía calcular genéricamente la memoria necesaria de inmediato para el almacenamiento de datos (93 MB). Añadiendo alrededor de un 40% suplementario para archivos-índices, programas de aplicación y ficheros de gestión de la propia base de datos, se llegó a 130 MB como necesidad inmediata (resumen de los cálculos en figura 2).

FICHERO	CARACT./REG.	N.º REG.	TOTAL
Fondos museográficos	1.200	32.000	38,00 MB
Biblioteca	800	30.000	24,00 MB
Documentación Etnográfica	800	20.000	16,00 MB
Archivo Fotografía	700	5.000	3,50 MB
Archivo Sonido	750	15.000	11,00 MB
Archivo Filmaciones	1.000	250	0,25 MB
Archivo Administrativo	150	500	0,15 MB
Pedidos Biblioteca	200	1.000	0,20 MB
Directorio	200	500	0,10 MB
TOTAL			93,40 MB

Fig. 2.

Sin embargo, uno de los problemas de una base de datos en un centro cultural es que el volumen de información crece de manera constante, y aun

en el caso de que se produzcan bajas, sus datos deben permanecer consignados en los archivos, por lo que difícilmente se producirán reducciones significativas. Como consecuencia, pareció prudente duplicar la memoria de almacenamiento, por lo que la estimación total de la configuración alcanzaba los 260 MB.

Puestos de trabajo

La segunda cuestión básica en cuanto a configuración era la facilidad de acceso, tanto para consultas como para la propia carga de datos. En un Museo del volumen del Museo Nacional del Pueblo Español, donde, aun cerrado al público, es continua la consulta de sus diversos fondos documentales, no parecía factible trabajar con una sola terminal, estimándose como mínimo indispensable contar con cuatro puestos de trabajo y consulta:

1. Fondos museográficos: Carga y consultas principales a este fichero.
2. Biblioteca: Carga y consultas principales a los ficheros de Biblioteca y Repertorio Bibliográfico de Documentación Etnográfica.
3. Otros archivos documentales: Carga y consultas principales a los ficheros de Archivo de Sonido, Archivo de Fotografía y Archivo de Filmaciones.
4. Administración: Carga y consultas de gestión y archivo administrativo, y consultas internas a todos los ficheros documentales.

Equipo físico

Las configuraciones existentes en el mercado para estos requerimientos son muy variadas, pero aquí debían entrar en consideración factores presupuestarios. Una opción «ideal» hubiera sido un miniordenador multipuesto, tipo IBM S-36 u Olivetti LSX-3020, con sistema operativo Unix, sin problemas de extensión de memoria y puestos de trabajo; pero su costo, así como el incremento adicional de los necesarios programas de aplicación para gestionar la base de datos, obligó a eliminar esta posibilidad, ya que no se disponía de los medios necesarios para su financiación, optándose por una red de microordenadores con sistema operativo MS-DOS. De entre las analizadas, y combinando criterios técnicos y administrativos, se seleccionó la compuesta por:

- Ordenador Olivetti M-380 (microprocesador 80386, 36 bits, reloj de 20 MHz, HDU 65 MB) como unidad central.
- Tres ordenadores Olivetti M-240 (microprocesador Intel 8086, 16 bits, 2 MFD 360 K, salvo uno con HDU 20 MB).
- Red local Novell 286 (V. 2.0a).

El equipo no reúne todas las características antes enunciadas, pero resulta suficiente para el primer período de introducción de datos, y antes de sobrecargar el disco de almacenamiento se instalará un segundo disco de 65 MB,

y, llegado el caso, se sustituirán una o más unidades de 2 MFD por unidades HDU de hasta 135 MB, con lo que difícilmente llegará a saturarse el sistema, cualquiera que sea el ritmo de crecimiento de los fondos.

Complemento casi inevitable para obtener el máximo rendimiento de la configuración sería el acoplamiento de un sistema de almacenamiento y recuperación de imágenes. La solución adoptada ha sido la instalación (prevista para una segunda fase del proyecto) de un reproductor de videodisco, tipo Sony LDP-1500P, que permite grabar 54.000 imágenes fijas (o 32 minutos de imagen en movimiento) por disco, sistema que ha demostrado su eficacia en los ensayos realizados en numerosos museos y centros culturales de todo el mundo (Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Musée d'Orsay, La Villette de París, British Museum de Londres, etcétera), aunque su uso generalizado para el inventario de fondos es, hoy por hoy, limitado, dados los altos costos de su producción.

Sistema lógico

Esta «base mecánica» abarataba costos de manera notable, y aparentemente permitía seleccionar entre una amplia gama de programas ya estandarizados para el mercado, pero en la práctica supuso una complicación, ya que no son muchas las bases de datos comercializadas, para microordenadores, que reúnan las características ideales para gestionar los fondos de un museo:

- En primer lugar, aunque se establezca un «tamaño medio» por registro, dado que la información necesaria o disponible sobre un objeto o documento puede ser muy variable, parecía aconsejable que la base de datos no exigiera definir de antemano una longitud fija para los campos, lo que supone una notable pérdida de memoria cuando se trabaja con datos poco estructurados.

- Para agilizar el trabajo, el programa debía contar con alguna forma de búsqueda aleatoria, preferiblemente por índices alfabéticos, ya que una búsqueda secuencial simple, aparte de su incomodidad y esquematismo para algunas formas de búsqueda, implica tiempos de espera excesivamente altos cuando se trabaja con grandes ficheros (tiempos del orden de 2 ó 3 minutos por cada 10.000 registros en búsquedas sencillas).

- Permitir la inclusión de tesauros y/o glosarios para la normalización de términos descriptivos y clasificatorios, entradas de búsqueda, etcétera.

- Funcionar en sistemas multiusuarios.

- Disponer de diversos niveles de seguridad para evitar que por error o malevolencia un usuario pueda alterar o destruir parte de la información, así como para permitir que sólo el personal autorizado pueda consultar los epígrafes descriptivos de cada documento que podemos considerar internos (documentación administrativa, valoración, etcétera).

- Gestionar sistemas de visualización de imágenes (videodisco, CD-ROM, W-ROM).
- Admitir con facilidad los programas de aplicación destinados al público.
- Versatilidad en listados de impresora.
- Sencillez de manejo para el usuario no experto.
- Etcétera.

Estas necesidades nos hicieron derivar pronto hacia bases de datos documentales, y entre las analizadas hacia la Freebase 4.1 (Freebase Internacional B.V., Holanda), paquete que, sin resolver todas nuestras demandas, era el que más se aproximaba. Su principal «problema», al margen de su limitado módulo de impresión, es que, a causa de su mecanismo de compartimentación de la memoria en bloques (común al parecer a todas las bases documentales), no permite reordenar la información, de tal modo que, por ejemplo, ofrecer al usuario la bibliografía ordenada por autores, los fondos por número de inventario, etcétera, resulta una operación compleja, salvo que se hayan introducido los datos de esta manera..., lo que no siempre es factible.

El problema se ha resuelto parcialmente con un programa suplementario que permite, *cuando se desea enviar una consulta a la impresora*, reordenar la información por el campo deseado (autor, inventario, etcétera), de modo que pueden obtenerse listados según las normas documentales habituales. Ha parecido conveniente sacrificar la comodidad de ver en pantalla el material según criterios diferentes del orden secuencial de almacenamiento, a cambio de ventajas como, por ejemplo, un tiempo máximo de búsqueda por índices de dos segundos, con independencia del tamaño del fichero, o la posibilidad de establecer ricos y variados tesauros con sinónimos, términos relacionados, incluidos, etcétera, que enriquecen y agilizan notablemente la consulta de los fondos, y que no ofrecían otras bases de datos analizadas.

Programas de aplicación

Una tercera cuestión que consideramos necesaria era la máxima simplicidad de manejo del equipo. El personal estable del Centro, que había de manejar las terminales, ha recibido breves cursos de formación, pero no podemos exigir al usuario ocasional un conocimiento detallado del manejo de la base de datos, ni tampoco se cuenta con personal que pueda dedicarse a gestionar en permanencia las consultas externas. Por ello, se optó por elaborar unas aplicaciones, un *interface* de usuario, con una sucesión de sencillos menús, en los que el público apenas tuviera más que teclear números o letras, y que le fueran guiando en su camino.

El diseño inicial era, aproximadamente, como sigue:

A) Uso público

1. Menú general solicitando *tipo* de información que se desea consultar.

Desea consultar información sobre:

1. Fondos museográficos.
2. Biblioteca.
3. Repertorio Documental Etnografía Española.
4. Archivo Fotográfico Documental.
5. Archivo de Sonido.
6. Archivo de Filmaciones.

Seleccione el número correspondiente, y pulse ENTER para confirmar.

Idealmente, debía poderse elegir una o más posibilidades, que serían mostradas sucesivamente.

2. Menú solicitando *criterios* (campos) por los que se desea obtener la información, ofreciendo la lista de todos los nombres de campo del fichero en cuestión, y pudiendo seleccionarse también una o más posibilidades (autor y título, autor y clasificación temática, clasificación temática y clasificación geográfica, etcétera). Por ejemplo: para ficheros de bibliografía:

Criterios por los que desea obtener la información:

1. Clasificación temática.
2. Clasificación geográfica.
3. Nombre de autor.
4. Título.
5. Nombre de revista.
6. Fecha de publicación.
-
9. Palabra o expresión no codificada.

Seleccione el número correspondiente y pulse ENTER para confirmar.

3. Menú de petición de *códigos*, según el criterio seleccionado. Por ejemplo:

Teclee el código de clasificación temática:

y pulse ENTER para confirmar.

4. Menú de indicación de *número* de documentos y selección del *modo* en que ha de ofrecerse la información.

Existen.....títulos en la biblioteca

Desea:

1. Visualizar en pantalla los documentos.
2. Copia impresa de la información.

Seleccione el número correspondiente y pulse ENTER para confirmar.

5. Menú de *aparición* de la información. Si en menú 1 se seleccionó, por ejemplo, Fondos Museográficos y Archivo Fotográfico, se mostrarían, en primer lugar, todos los registros del fichero de Fondos que reúnan las características indicadas, y después los del fichero Archivo Fotográfico.

6. Menú preguntando si se desea *más información* por los mismos tipos y criterios (S/N). En caso positivo, vuelta al menú 3; en caso negativo, vuelta al menú general 1.

B) Uso interno

1. Menú general solicitando *tipo* de información que se desea consultar.

2. Menú consultando si se desea *visualizar* información o *editar*.

3. En caso de visualizar: acceso y proceso similar al del público (si bien con acceso a todos los ficheros y a todos los campos dentro de ellos); en caso de editar: petición del código que autoriza para editar y modificar cada fichero, y acceso a la edición.

Una vez más, los imponderables de la vida real obligaron a modificar el proyecto, de por sí elemental: Así como el paquete comercial de la base de datos es relativamente barato, la programación específica alcanza unos precios desorbitados, que difícilmente puede afrontar un Museo fuera de un proyecto estatal global. En consecuencia, fue necesario analizar al detalle las prestaciones integradas del paquete standard para limitar la programación extra hasta hacerla encajar en el lecho de Procusto de nuestro presupuesto.

El resultado final es:

Existen dos modos de acceso independientes a la base de datos: El «ordinario», que exige la introducción de una clave de indentificación, y que concede un nivel de seguridad 1 (que permite acceder a toda la información existente, alterar datos y realizar todas las funciones previstas en el programa), usado para el trabajo interno de carga de información, modificación de datos,

etcétera. Y el programado para *consultas*, tanto internas como del público en general, que ofrece:

Menú 1.

Desea consultar información sobre:

1. Fondos museográficos.
2. Biblioteca.
3. Repertorio de Documentación Etnográfica.
4. Archivo de Sonido.
5. Archivo de Fotografía.
6. Archivo de Filmaciones.

Elija el número y pulse la tecla ENTER.

Si el usuario selecciona uno de los números simples que se muestran en pantalla, obtiene un nivel de seguridad 5, con el que sólo puede buscar y visualizar los campos previamente delimitados como públicos en la programación (aquellos que en Apéndice I no aparecen precedidos por un asterisco). En ningún caso puede modificar ni realizar otras operaciones.

Si selecciona cualquiera de los números junto con un código de identificación (que sólo conoce el personal autorizado del Museo) obtiene un nivel de seguridad 3, que le permite buscar y visualizar en los ficheros completos (pero no alterar la información).

Menú 2, que pregunta si se desea ver el resultado de la búsqueda en pantalla o enviarlo directamente a la impresora.

Si se selecciona Pantalla, se pasa automáticamente a la pantalla de búsqueda por índices (menú 3). La información aparecerá en pantalla sin clasificar (en su orden de almacenamiento).

Si se selecciona imprimir se pasa al:

Menú 2a, que solicita el nombre del usuario para con él denominar un fichero de selección donde se almacenarán los datos demandados (una vez indicados los términos de búsqueda, el programa crea un fichero de selección temporal con los registros correspondientes, los reordena sobre un campo previsto —autor para bibliografías, inventario para el resto—, y lo envía a la cola de impresión).

Menú 3. Pantalla de búsqueda. En esta pantalla se introducen los términos buscados de uno en uno. A cada término, el indicador de pantalla irá cambiando (Buscar 1..., Buscar 2..., Buscar 3...).

En la parte inferior de la pantalla se muestra la estructura del fichero para el caso (frecuente) de que se deseen buscar datos localizados en un campo

específico, en cuyo caso basta con dar el número de campo junto con el término de búsqueda (ejemplo: Buscar 1 AGRICULTURA en 1).

Del mismo modo, pulsando la interrogación (?) o la tecla de ayuda F1, se obtendrá información sobre los operadores de búsqueda, que son básicamente «o», «y», «no», en este orden de precedencia lógica.

Un ejemplo de su funcionamiento:

Buscar 1 AGRICULTURA EN 1.

Buscar 2 O GANADERIA EN 1.

Buscar 3 Y GUADALAJARA EN 2.

Buscar 4 NO ARADOS.

Buscar 5 NO BOVINOS.

Nos proporcionará la información sobre agricultura y ganadería de la provincia de Guadalajara, que no incluya referencias a arados ni a ganado bovino.

A cada búsqueda, que debe confirmarse con ENTER (RETURN), en la parte superior de la pantalla se nos informa del número de veces que la palabra aparece en los índices y en cuántos registros:

AGRICULTURA

N.º pal.: 228. N.º reg.: 46.

A cada nueva petición que añadamos, *n.º pal.* indica siempre la frecuencia del último término solicitado, pero *n.º reg.* indica el número de documentos en que aparece la combinación solicitada.

Así:

AGRICULTURA O GANADERIA

N.º pal.: 28. N.º reg.: 61.

Indica que ganadería (último término) aparece 28 veces en los índices, y que existen 61 registros que contienen los términos agricultura o ganadería.

AGRICULTURA O GANADERIA Y GUADALAJARA

N.º pal.: 328. N.º reg.: 16.

El término Guadalajara aparece 328 veces, pero cambiando con agricultura o ganadería sólo en 16 registros; etcétera.

Menú 4. Una vez seleccionados todos los términos de búsqueda deseados, a la siguiente petición (BUSCAR 6..., en nuestro ejemplo) se responde con un ENTER para indicar que no se desean más precisiones, y los registros comienzan a aparecer en pantalla para su lectura, o bien aparece un mensaje de espera con una indicación de dónde recoger la copia impresa que se había solicitado.

En previsión de que un usuario, por falta de manejo o desinterés en los datos recibidos, deje el proceso en cualquier fase intermedia de su realización, lo que impediría al siguiente un acceso correcto, el programa está dotado de un dispositivo temporal, variable, establecido inicialmente en 60 segundos, de tal modo que si durante ese lapso el usuario no realiza ninguna operación (no introduce ninguna orden por teclado), el programa vuelve al menú principal.

Asimismo, como protección suplementaria de la información, este interface no tiene conexión directa con el sistema operativo del ordenador: se trata de un fichero en bucle; es decir, una vez que se arranca el programa su funcionamiento es circular, y sólo puede salirse de él desconectando la terminal. De este modo, ningún usuario externo puede tener acceso a funciones que no sean las de búsqueda de información.

ESTRUCTURA DE LA INFORMACION

Hasta aquí lo que se refiere a la «historia» del proyecto y al desarrollo «mecánico» o maquinal del sistema. Hemos dejado intencionadamente para el final, a pesar de constituir un paso previo, con el fin de poder discutirlo en amplitud, el problema de la *estructuración de la información*.

Entre la fácil etapa de configuración general del sistema, con la decisión del número y tipo de ficheros a crear, relaciones en su caso, etcétera, y la etapa técnica de análisis, adquisición e instalación de equipos y programas, se sitúa otra mucho más incómoda y difícil: la de establecer la estructura y las normas (descriptivas y operativas) para la inclusión y recuperación de los datos en cada uno de los ficheros.

Es fácil que, salvo por normativas legales o por simple imposición evidente de programas de amplio uso, sea imposible poner de acuerdo a los conservadores de museos, de nuestro país o de cualquier otro lugar, sobre cuál debe ser el contenido preciso, y la subdivisión y encabezamientos ideales, de una ficha «general» que pueda usarse tanto para una pieza de cerámica como para una moneda o una pintura del siglo XVI.

Problema que se mantiene cuando se analizan los descriptores empleados en los proyectos de informatización de diversos museos. Las dos soluciones habituales son: 1) Elaborar fichas descriptivas específicas (y ficheros independientes) para cada tipo de objetos (pintura, numismática, cerámica, etcétera), solución que no nos parece práctica, salvo para ingentes bases de datos, y/o allí donde las consultas temáticas sean muy precisas y limitadas; o bien 2) Redactar fichas generales extremadamente amplias que, por una parte, permiten desglosar y detallar al máximo la información (en la acertada decisión de que, ante futuras reestructuraciones, siempre es más fácil reagrupar campos que desglosarlos), y, por otra, permite que los conservadores continúen utilizando

los tradicionales términos clasificatorios de cada especialidad. El resultado son fichas descriptivas con 60, 80 ó 100 campos diferenciados, de los que una buena parte quedan vacíos en la descripción del grueso de los documentos.

No podemos, ni queremos en absoluto, atacar el desglose descriptivo, útil y totalmente necesario, cuando el sistema pretende emplearse para una extensa red de museos (con necesidades a menudo muy distintas) que deben o desean mantener comunicación entre sí.

En nuestro caso, al tratarse de la informatización de un museo aislado, sabedores de que si en el futuro llega a elaborarse un proyecto conjunto de informatización de los museos estatales o del Sistema Español de Museos, éste no podrá tener demasiado en consideración las experiencias «menores» anteriores, por lo que el modelo deberá reelaborarse; y conscientes de que, en todo caso, cuanto más compleja fuera la ficha mayor trabajo exigiría su readaptación, hemos optado por la elaboración de una ficha mínima, cómoda para la traslación de las antiguas fichas manuscritas, y en la que tienen cabida los descriptores vitales de cualquier objeto museográfico o ítem documental, sean cuales sean los encabezamientos; ficha que creemos (o al menos eso esperamos) será fácil ampliar a las normativas que en el futuro se adopten, con la casi completa seguridad de que las alteraciones textuales a introducir serán muy limitadas, dadas las características de nuestros fondos (por poner algún ejemplo, si se introduce el clásico campo «Otros números de inventario», o «Números de inventario anteriores», pocas piezas son las que los poseen; si se desglosa un campo específico para «Título» de pinturas u obra gráfica, pocas son las obras de nuestro museo que lo necesitan; etcétera).

Menores problemas plantearon los ficheros de otros ítems documentales (bibliografía, fotografía, etcétera), más unitarios en sus características, y sobre los que existe un mayor número de experiencias orientativas. Cada uno de los ficheros se estructuró del modo que pareció más acorde con la información que debía recoger y el uso a que estaba destinado, cuestión en la que no vamos a detenernos ahora para no enfarragar el texto (en Apéndice I se detallan las estructuras de los diversos ficheros, junto con algunos comentarios generales, normas para inclusión de datos en los diversos epígrafes, etcétera).

Además de la ordenación de los datos, para que los ficheros informatizados y los menús que acabamos de describir tengan utilidad y las consultas sean eficaces, la información que contienen los registros debe estar mínimamente estructurada, *normalizada* propiamente hablando. Del mismo modo que antes señalábamos la dificultad de unificar criterios para el establecimiento de unos epígrafes descriptivos comunes al confeccionar fichas de inventario, resulta improbable que conservadores o investigadores lleguen a describir los objetos de manera similar, siguiendo el mismo orden, usando los mismos términos (y con el mismo sentido...), clasifiquen los ítems bajo los mismos conceptos, etcétera.

La solución parece ser recurrir a tesauros iconográficos precoordinados,

pero con ello perdemos la ventaja del lenguaje natural, y si las fichas obtenidas son prácticas para su tratamiento informático, no son cómodas de realizar (han de rehacerse por completo las existentes), y pierden su versatilidad. Dos ejemplos evidentes: El usuario de la base de datos deberá conocer la terminología, los símbolos y relaciones jerárquicas o referenciales; y a la hora de elaborar un catálogo publicable será necesario reelaborar los documentos, si queremos que el público comprenda algo de lo allí escrito.

Veamos como ilustración, y sin querer menospreciar en absoluto su notable calidad y el esfuerzo de análisis, reflexión y síntesis que supone la obra, una descripción extraída de Garnier, F., *Thesaurus Iconographique (Système descriptif des représentations)*, que se empela en los museos franceses y que ha adoptado el Servei de Museus de la Generalitat de Catalunya:

Una escena, enmarcada por una arquería, que, en dos planos, representa la consagración (al fondo) y coronación (en primer plano) de Felipe II Augusto en la catedral de Reims, en presencia de obispos y nobles, queda descrita como:

«Escena histórica (ciclo narrativo, sacra, Felipe II Augusto, catedral: interior, Reims). Escena histórica (Felipe II Augusto: desnudez, arrodillado, obispo, rito de consagración). Escena histórica (sacra, Felipe II Augusto, obispo, nobleza, atributo de la realeza) atributo de la realeza (espada, llave, corona, cetro, estandarte, bandera) emblemas (lys, leopardo). Ornamentación (arcada)» (Garnier, 1984: 114-115, fig. 222), descripción a nuestro juicio compleja y en alguna medida poco significativa.

Aun siendo conscientes de los peligros e imprecisiones que el uso del lenguaje natural puede introducir en la recuperación de información, no hemos establecido normas (si bien habrán de sentarse unos mínimos) para la descripción propiamente dicha de los objetos, optando por la formación de un tesoro de continua actualización, en el que se irán incluyendo términos y relaciones a medida que nuevas colecciones, nuevos investigadores o nuevos planteamientos lo exijan (tarea que conlleva la permanente colaboración de los conservadores e investigadores que trabajen sobre los fondos del Museo, únicos que podrán indicar la necesidad de incluir nuevos términos, mejorar las relaciones definidas, etcétera). Otro tanto podría decirse de los términos empleados para denominar cada tipo de objeto, términos a veces imprecisos, o por el contrario demasiado especializados, pero en los que, sobre todo, no existe unanimidad: donde un arqueólogo ve un cuenco, un historiador del arte ve una escudilla. No obstante, el problema no parece tan grave, y ofrece soluciones mucho más rápidas y expeditivas.

Más atención hemos prestado a los sistemas clasificatorios de los fondos, que deben permitir una ordenación y recuperación fiable de los datos, ante el hecho evidente de que en nuestro Museo, y salvo consultas internas específicas, el grueso de las demandas de búsqueda no se refieren a elementos incluidos en la «descripción» de los objetos o documentos, sino al contenido de los epígrafes de Clasificación Temática y Clasificación Geográfica. Raramen-

te los investigadores buscan piezas de indumentaria del siglo XVIII decoradas con sedas en policromía o fotografías en que pueda observarse a un pastor ordeñando una vaca, sino más bien piezas sobre indumentaria popular festiva de la provincia de Avila o fotos sobre ganadería en Santander.

La clasificación geográfica no ofrece graves problemas y se ha resuelto con un listado que incluye sinónimos (Lérida=Lleida) y términos incluidos (Huelva<Andalucía). Aunque se ofrecen en las clasificaciones los nombres de localidades concretas, a efectos de tesauro, el establecimiento de relaciones se ha limitado al nivel provincial para no multiplicar, creemos que innecesariamente, los glosarios: cuando una localidad tenga un nombre inconfundible (ejemplo: Mondoñedo) podrá localizarse por sí misma; cuando el nombre sea más indefinido, menos identificativo, se usarán dos términos de búsqueda (ejemplo: 1. Guadalajara, 2. Valverde).

Más complejo es el caso de las clasificaciones temáticas, dada la variedad de fondos de nuestro Museo y el hecho claro de que nuestros archivos documentales contienen información sobre los hechos más diversos de la tradición cultural española, desde la arquitectura o las técnicas de trabajo hasta la religiosidad, pasando por la literatura, las normas jurídicas o los juegos.

Desde hace varios años el Museo está siendo «sujeto» de un experimento documental: El intento de catalogar *todos* los fondos documentales (trátase de objetos, publicaciones o filmaciones) de acuerdo con unos índices clasificatorios *comunes*, índices desarrollados dentro del proyecto de «Documentación Etnográfica Española», que desde 1983 viene elaborando un equipo dirigido por Andrés Carretero Pérez, con la subvención del Departamento de Arqueología del Ministerio de Cultura. La finalidad del proyecto (cuyos resultados se publicarán próximamente) es el establecimiento de una normativa válida para crear un centro documental de etnografía española; su aplicación al Museo del Pueblo Español (que es de por sí ese «centro documental») ha supuesto un banco de pruebas inmejorable para perfeccionar los esquemas y para el Museo el encontrar un sistema suficientemente flexible y complejo, además de unitario, para ordenar sus fondos, sin tener que recurrir a criterios diversos para enfrentarse a cada tipo de documento e incluso a cada colección o área temática.

Dichos índices tienen una estructura decimal, lo que permite un desarrollo indefinido de subclasificaciones (en su estado «embrionario» actual superan las mil entradas básicas), los hacen fáciles de manejar para conservadores, bibliotecarios y archiveros, y facilita la propia ordenación física de los objetos o documentos en sus almacenes.

Sin embargo, aunque cómodo para el trabajo manual y la catalogación general que en principio se preveía, su uso informático podría presentar algunos inconvenientes (dificultad de manejo por los usuarios de series numéricas, errores de transcripción, longitud excesiva del nombre o comentario descriptivo

de algunos epígrafes, etcétera), por lo que el sistema se ha completado con listado de *términos de búsqueda*, relacionados con cada uno de los epígrafes decimales, que evita que los usuarios tengan que conocer éstos. Cada código clasificatorio se ha reducido al mínimo de términos imprescindibles para aclarar su contenido; cuando se ha considerado necesario se ha establecido dos o más términos de búsqueda para el mismo epígrafe y sobre esta base se han clasificado los documentos. A continuación, tras establecer las necesarias relaciones de sinonimia, inclusión, referencia, precisión, etcétera (ejemplo: GANADERIA /SYN:PASTOREO /BT:OVINO /RT:TRASHUMANCIA), se ha constituido el *tesauro de términos de búsqueda*.

Y, en fin, dado que el léxico de un tesauro es siempre relativo, en función de los conocimientos, intereses y minuciosidad del documentalista que lo elabora, se ha confeccionado un *listado de entradas alfabéticas*, con gran cantidad de sinónimos, términos comunes, entradas invertidas, etcétera (glosario hoy por hoy sólo disponible de forma manual), que orienta al usuario, y al archivero o documentalista, hacia los términos de búsqueda y/o los códigos de clasificación que le interesan.

Resumiendo, podemos considerar estos diversos niveles de organización como un gráfico de cuatro columnas: En la primera el usuario encuentra un amplio *léxico orientativo*, ordenado alfabéticamente, que le guía en su búsqueda de un tema o término. Una vez localizado su tema de interés, la segunda columna le indica qué precisos *términos de búsqueda* tiene que proporcionar al ordenador para obtener esa información específica. Si desea saber a qué apartado clasificatorio pertenece esa información, la columna tercera le da el nombre completo del *epígrafe*. Y, por último, si por cualquier circunstancia tuviera que consultar los ficheros manuales o buscar los documentos físicos en sus depósitos, la cuarta columna le proporciona el *código* clasificatorio. Estas dos últimas columnas serán casi exclusivamente de uso interno por el personal del Museo encargado de los diversos archivos, mientras los investigadores y consultores externos emplearán las dos primeras, que pueden crecer indefinidamente (en particular el léxico orientativo), a medida que las necesidades o la experiencia de uso lo aconsejen.

Así pues, se trataría de obtener un tesauro con tres fuentes o tipos de información:

- Clasificaciones temáticas y geográficas (en funcionamiento).
- Normalización de términos nominales para designar los objetos o documentos (en realización).
- Normalización de términos y elementos descriptivos (en proyecto).

Como antes señalábamos, para nuestro caso específico, este tesauro de clasificaciones temáticas y geográficas resultaba el más urgente y necesario, y por ello se ha insistido de manera particular en la cuestión, pudiéndose contar con la coincidencia fortuita del proyecto de «Documentación Etnográfica». El segundo gran tesauro necesario (normalización de términos

nominales para designar los objetos o documentos) puede realizarse con relativa facilidad para el ámbito de nuestro museo, básicamente en forma de sinónimos (ejemplo: CANTARO=CANTARILLA=CANTARA=...) y de términos incluidos (ejemplo: MUEBLE>MESA, SILLA, ARMARIO...), aunque es cuestionable la utilidad de un vocabulario parcial para «museos etnográficos». En cuanto al tercero (normalización de términos y elementos descriptivos), resulta mucho más complejo, y sobre todo parece de escaso interés, elaborar glosarios descriptivos para museos particulares. La normalización terminológica habrá de pasar por una solución de mayor amplitud: o bien optar por alguno de los tesauros que (para determinados campos) existen ya, o bien recurrir a una comisión de especialistas en diversas materias que se encargue de definir la terminología a usar en todos los museos españoles... que deseen trabajar sobre normas comunes.

La tarea sobrepasa la capacidad de una sola persona, e insistimos en que de poco serviría que cada museo tenga su propio glosario descriptivo, funcionando en paralelo o revisable por completo cuando se decida normalizar la cuestión.

A nuestro juicio, el problema es menor en lo que se refiere a las clasificaciones temáticas o, hasta cierto punto, a los términos de designación más específicos: Nada impide que se establezca un código clasificatorio común para todos los museos, que habrá de ser necesariamente genérico si se quiere que abarque museos de pintura, tecnología, ciencias naturales, etcétera, y/o que puede estar organizado de modo útil para el control del patrimonio, pero que puede resultar poco operativo para la investigación interna; y al mismo tiempo, en un campo paralelo, cada museo mantenga su propia clasificación, sus descriptores particulares, cuando no coincidan con los generales o cuando se necesite más detalle del que proporcionan éstos. Hacer lo mismo con la descripción física de cada objeto conduciría a auténticas dobles fichas, perdiendo sentido la informatización unitaria, cuya urgencia recalcamos una vez más.

APENDICE I

ESTRUCTURA DE LOS FICHEROS DE LA BASE DE DATOS

En este apéndice se recoge la estructura de campos y algunos comentarios generales sobre su contenido y normas de utilización, de los diversos ficheros que hasta este momento se han creado en la base de datos informatizada del Museo del Pueblo Español (1).

FONDOS MUSEOGRAFICOS

- 00. N.º reg.
- (0A. Institución)
- 01. Clasificación Temática (CT)
- 02. Clasificación Geográfica (CG)
- 03. Inventario
- 04. Objeto
- 05. Elementos
- 06. Materia
- 07. Técnica
- 08. Dimensiones
- 09. Descripción
- 10. Uso/función
- 11. Autor/taller
- 12. Cronología
- 13. Bibliografía
- 14. Procedencia
- 15. Fecha ingreso
- 16. Forma ingreso
- 17. Signatura Topográfica Almacén (STA)
- 18. Signatura Topográfica Exposición (STE)
- 19. *Valoración
- 20. *Documentación
- 21. *Préstamos
- 22. *Clasificación Razonada
- 23. *Conservación
- 24. *Código S.E.M.
- 25. *Doc. gráfica
- 26. *Código imagen

(1) Los campos precedidos por un asterisco (*) son campos de *uso interno*, no visibles a través del módulo de consulta pública.

27. Observaciones

28. *Redacción

29. *Revisiones

Notas al contenido de los campos:

00. N.º reg.

Campo de escritura automática, que indica el número que el programa concede al documento en cuestión.

0A. INSTITUCION

Nombre de la institución donde se conserva el objeto o documento, de interés particular en caso de uso compartido de la red documental por varios museos.

Este campo posible no se ha incluido por el momento en la estructura del fichero, ya que el caso previsto en el párrafo anterior no se da. En caso de inclusión podría ser un campo de escritura automática para cada centro.

01. CLASIFICACION TEMATICA

Area/s temática/s que corresponde/n al objeto dentro de la ordenación de fondos del Museo. Se asignará código a cada item siguiendo los índices clasificatorios del proyecto «Documentación Etnográfica Española».

La decisión de situar como campos 1 y 2 las clasificaciones temática y geográfica viene determinada por el deseo de simplificar la consulta a los investigadores. Dado que resultan los campos de mayor uso, y que el tamaño y estructura de los diversos ficheros son muy variables en cuanto a número y orden de campos, en todo ellos constan como campos 1 y 2 las mismas entradas, de modo que no sea necesario conocer diversos números de campo cuando se busque en los distintos ficheros: 1 será siempre Clasificación Temática, y 2 Clasificación Geográfica, se trate de fondos, bibliografía o filmaciones.

02. CLASIFICACION GEOGRAFICA

Area geográfica de la que procede, en la que se usa o a la que hace referencia el item, que con frecuencia no coincidirá con el lugar de adquisición.

Siempre que sea posible se asignará una clasificación geográfica a los objetos; cuando existan dudas sobre esta atribución se indicará remitiendo a la Clasificación Razonada (ejemplo: Avila. Tiñosillos. V. CR).

Las áreas geográficas se designarán siguiendo las normas de clasificación del proyecto «Documentación Etnográfica Española».

03. NUMERO DE INVENTARIO

Número de inventario o registro del ítem en los libros de registro del Centro.

Para evitar confusiones con fechas u otros datos numéricos, los números de inventario irán siempre precedidos de una R mayúscula (Registro) sin separación con la cifra (ejemplo: R14320); igualmente ha de tenerse en cuenta que todos los números deben tener el mismo número de dígitos, de tal modo que en las cifras bajas han de situarse ceros a la izquierda (ejemplo: el número de inventario 324 se escribiría: R00324).

Cuando un número de inventario incluya dos o más objetos o elementos, a continuación del número o sigla, y entre paréntesis, se indicará con números o letras la cantidad de ellos [ejemplo: R24320 (A, B)]. Para uniformizar las descripciones, la letra «A» (o el número 1) se otorgará, siempre que sea posible y necesario diferenciar, al elemento principal del conjunto (ejemplo: un cántaro con tapa: el cántaro será el elemento A, la tapa B). Cuando se trate de elementos pareados en los que pueda distinguirse (guantes, zapatos, etcétera) se designará como A siempre el elemento izquierdo.

Dicho subcódigo podrá emplearse para desglosar medidas, descripción, etcétera, en los apartados que siguen, si se considera necesario.

NOTA: En caso de que la descripción total de cada uno de los elementos pueda, por su extensión, constituir por sí misma una ficha, podrán hacerse documentos independientes para cada uno de ellos (Inventario R14320A, R14320B, R14320C), etcétera, indicando a continuación y entre paréntesis el número total de elementos [R14320C (A-M)], norma a seguir en particular cuando, por cualquier circunstancia, se vean reunidos en un solo número de inventario varios objetos que estructural o funcionalmente poco tienen que ver entre sí y cuyo único vínculo suele ser el hecho externo a ellos mismos de proceder de una misma colección, un mismo nivel arqueológico, un mismo donante, etcétera.

04. OBJETO

Nombre de la pieza.

Se empleará siempre un nombre común castellano y a continuación, entre paréntesis, el término técnico, vocablo local o nombre en el idioma de origen. Ejemplos: Falda (bajera); cántaro (guerra); etcétera.

05. ELEMENTOS

Número de partes, elementos o piezas que componen el número de inventario referenciado.

Se empleará este campo para poder hacer recuentos sistemáticos del

número de piezas «físicas» que componen los fondos del Museo, habida cuenta de que un mismo número de inventario puede estar constituido por dos o más objetos o elementos.

06. MATERIA

Composición física del objeto. En caso de existir varias, se relacionarán por orden de importancia.

Para facilitar la búsqueda por términos globales se establecerá un tesoro en que se recojan los casos más frecuentes; para términos no incluidos en dicho tesoro se procurará usar frases descriptivas que abarquen los niveles necesarios. Por ejemplo, si anotamos como materia «Nogal», para poder localizar todos los objetos de madera del Centro tendremos que introducir un largo listado de tiempos; en cambio, si codificamos el nogal como «Madera de nogal», podremos fácilmente buscar tanto los objetos de esta madera como los de madera en general.

Cuando la circunstancia se repita en un número importante de objetos, los redactores señalarán la necesidad de incluir en tesoro los términos en cuestión (madera>nogal, pino, abedul, naranjo, etcétera).

07. TECNICA

Procedimientos de elaboración.

Se emplearán términos sintéticos, separados por comas y relacionados por orden de importancia dentro del proceso de elaboración del objeto. Pueden hacerse extensivas a este apartado las observaciones hechas al campo de Materia.

08. DIMENSIONES

Extensión física del objeto, expresada en medidas de longitud, superficie, volumen o peso.

Como requerimientos mínimos, los objetos de dos dimensiones se describirán con altura por anchura, los de tres con altura por anchura por profundidad; la cerámica, vidrio y demás piezas globulares pueden describirse ofreciendo altura, diámetro de base, diámetro máximo y diámetro de boca.

En caso de piezas con varios elementos independientes o partes muy diferenciadas unidas físicamente pueden ofrecerse las diversas medidas separadas por barras e indicando en cada una de ellas, entre paréntesis, a qué elemento corresponden. Ejemplo: Un rosario —8×4 cm. (cruz)/45 cm. (misterios).

Cuando los objetos tengan uno de sus parámetros menor de un centímetro, las medidas se expresarán en milímetros; cuando oscilen entre un cen-

tímetro y un metro, en centímetros, y cuando superen el metro, en metros. Igual norma puede adoptarse con respecto a los pesajes (miligramos, gramos, kilogramos, etcétera).

09. DESCRIPCION

Explicación literaria detallada de la forma y caracteres del objeto.

Debe normalizarse al máximo la descripción de objetos de similar tipología para facilitar su búsqueda, para lo que habrá que explicar normas de descripción para cada tipo de objetos o colecciones.

Como se indicaba más arriba, en caso de piezas compuestas por varios elementos, puede desglosarse la descripción iniciando cada sección con la letra o número correspondiente al elemento dentro del número de inventario (A, B, C, ...).

La descripción de cuadros, grabados, dibujos, etcétera, comenzará con el título real o atribuido de la obra, si existe, precedido de la expresión «Tit.:».

10. USO/FUNCION

Funcionalidad del objeto. Siempre que sea posible se distinguirá en su formulación de las entradas de clasificación temática.

11. AUTOR/TALLER

Referencia a la autoría de realización del objeto (autor, escuela, taller, fábrica, ceca, etcétera).

Se empleará este campo para señalar los datos de identificación que aparezcan en la propia pieza o pueden deducirse de manera clara de ella, datos que se reseñarán en la forma particular usada en cada área de estudio (apellidos, nombre, fecha de nacimiento y defunción para autores; localidad, contraste, artífice para joyas; etcétera). Las identificaciones supuestas o atribuidas se diferenciarán iniciando la referencia con la expresión «Atr.:».

12. CRONOLOGIA

Datación (de fabricación y/o uso).

Para facilitar la búsqueda conviene sistematizar la presentación de fechas, que deberán comenzar indicando el año, con cuatro cifras, seguido del mes, con dos cifras, y el día, también con dos cifras, sin guiones ni separaciones de ningún tipo entre ellos (ejemplo: 19870706, por 6 de julio de 1987). En todos los casos, aún en dataciones genéricas o imprecisas, las fechas deberán estructurarse de manera similar, no siendo válidos comentarios literarios o frases descriptivas («finales de...», «último tercio de...», etcétera).

Aunque sujetas a experimentación, las normas adoptadas para la asignación de dataciones son las siguientes:

19870706: Día concreto.

198707: Mes concreto.

1987: Año concreto.

1987ac: Fecha concreta antes de Cristo.

1987c: Hacia (circa) 1987.

1987ant: Anterior a 1987.

1987post: Posterior a 1987.

19ss: Siglo XX.

1950c: Mediados del siglo XX (circa 1950).

1987at: Datación atribuida.

1987?: Datación dudosa.

1986ó1987: Datación dudosa entre dos fechas particulares.

1943nac: Fecha de nacimiento.

1943def: Fecha de defunción.

1950fabr: Fecha de fabricación o realización.

1950fin: Fecha de abandono, fin de uso.

1923mod: Realizado según modelo de 1923, en fecha posterior (deberá indicarse siempre la referencia a esa fecha: 1945fabr 17ssmod: fabricado en 1945 según modelo del siglo XVIII).

1842ref: Datación a que hace referencia una pieza (habitualmente será distinta de la fecha de realización, que deberá indicarse en primer lugar).

190-: Comienzos del siglo XX.

189-: Finales del siglo XIX.

189-190-: Finales del siglo XIX, comienzos del siglo XX.

1900-1909: Primera década del siglo XX.

1910-1919: Segunda década del siglo XX.

.....

1900-1933: Primer tercio del siglo XX.

1934-1966: Segundo tercio del siglo XX.

1967-1999: Tercer tercio del siglo XX.

1900-1949: Primera mitad del siglo XX.

1950-1999: Segunda mitad del siglo XX.

1900-1924: Primer cuarto del siglo XX.

1925-1949: Segundo cuarto del siglo XX.

.....

Resulta evidente que algunos subcódigos son excluyentes, pero otros pueden acumularse, aunque siempre deberá mantenerse el mismo orden (en principio el que aparece en el listado) para lograr una coherencia en las búsquedas. Un ejemplo extremadamente complejo e improbable: un cuadro pintado en el siglo XX, cuyo tema recuerda ambientes, paisajes, etcétera, de comienzos del siglo XVIII, pero cuya técnica, estilo, factura, sigue modelos mucho más antiguos:

1956cfabr 170-ref 08ssacant?mod

cuya lectura sería: Un objeto fabricado (fabr) hacia (c) 1956, que representa un tema, que hace referencia (ref) a comienzos del siglo XVIII (170-), y que posiblemente, quizá (?) toma un modelo (mod) anterior (ant) al siglo IX (08ss) antes de Cristo (ac).

Para los casos en que sea imposible datar sobre fechas aún imprecisas, se elaborará un listado de «períodos culturales».

13. BIBLIOGRAFIA

Referencia exclusiva a las publicaciones en que se reproduce o cita el objeto particular que se está referenciando.

Las citas se estructurarán con: Apellido/s del autor, fecha de publicación, página, lámina o figura, y comentario u observaciones si se considera pertinente (ejemplo: Caro, 1945: 45, lám. 8; por error aparece como número de inventario 2496).

14. PROCEDENCIA

Lugar de adquisición.

Se trata exclusivamente del lugar en que ha sido adquirido, o del que procede físicamente el objeto. Si éste coincide con la Clasificación Geográfica, el lugar constará en ambos campos. Cuando se trate de compras en anticuarios u otros establecimientos comerciales, y salvo que pueda establecerse con precisión la procedencia del objeto, parece aconsejable considerarlo como «Sin localidad» y señalar las particularidades en Documentación o Clasificación Razonada.

15. FECHA INGRESO

Fecha de ingreso del objeto en los fondos del Centro.

Véanse en campo Cronología las normas sobre indicación de dataciones.

16. FORMA DE INGRESO

Información sobre el modo de adquisición (compra, donación etcétera) y, en su caso, situación jurídica del objeto.

17. SIGNATURA TOPOGRAFICA ALMACEN

Código correspondiente al objeto dentro de la ordenación topográfica empleada en los almacenes del Museo.

18. SIGNATURA TOPOGRAFICA EXPOSICION

Indicación del lugar que ocupa el objeto en las salas de exposición, en su caso.

19. VALORACION

Precio de compra, valor de aseguración, tasaciones o cualquier otra información de tipo económico sobre el objeto referenciado, seguida siempre de la fecha, causa y cualquier otra precisión sobre la tasación, entre paréntesis. Si hubiera otras tasaciones posteriores se añadirán a las ya existentes con la misma estructura de datos. Ejemplo: 300 pesetas (1962, compra). 10.000 pesetas (1980, seguro transporte).

20. DOCUMENTACION

Referencia al expediente administrativo, o a los documentos (actas, facturas, etcétera) que sobre el objeto haya en el Archivo Administrativo del Museo.

Para facilitar la consultar, junto al número de expediente, se indicará de manera breve el tipo de documentos que incluye, al menos los más importantes de entre ellos. Ejemplo: Acta de donación de D. ... (STAA xxx), Orden Ministerial de... (STAA xxx), etcétera.

*STAA: Signatura Topográfica Archivo Administrativo.

21. PRESTAMOS

Indicación de si el objeto ha sido cedido en préstamo, depósito, etcétera, a otras instituciones (o si, por el contrario, se encuentra en nuestro Centro en calidad de préstamo o depósito). Dado que el contenido puede ser muy variable (y que en principio no parece un campo de consulta asidua), resultaría conveniente limitar su contenido, sea ofreciendo información escueta (por ejemplo: Institución, lugar, fecha o período, motivo: Museo Nacional de Etnología, Madrid, 19870912-19880215, exposición «Cultura y drogas»), sea limitándose a los datos sobre préstamos vigentes, con una indicación simple (SI/NO), que reenvíe a los expedientes manuales o a otro fichero informatizado para el historial completo.

22. CLASIFICACION RAZONADA

Datos para el estudio científico del objeto, comentarios sobre las dudas que surjan en su clasificación, bibliografía sobre piezas similares o relacionadas,

o cualquier otra información útil para el análisis del objeto. Contenido del tradicional Catálogo Monográfico.

En principio se considera un campo de uso interno reservado a los conservadores o investigadores encargados de la sección, pero deberá analizarse hasta qué punto la información no puede o debe estar disponible para consultas generales. En todo caso, nunca podrá reservarse para este campo información que impida una comprensión clara de confusiones o carencias observables o presumibles en otros datos del objeto.

23. CONSERVACION

Breve comentario sobre el estado físico del objeto, en particular en relación con sus posibilidades de exposición al público. Según la definición actual, solamente la primera palabra del campo entra en índices, por lo que siempre deberá comenzar con uno de los siguientes términos: *buena, regular, deficiente*, añadiéndose a continuación los comentarios pertinentes.

Después se indicará si el objeto ha sufrido restauraciones u otros tratamientos de conservación, aspecto sobre el cual pueden hacerse consideraciones similares a las relativas a los préstamos: El contenido puede ser muy variable, y en todo caso no se trata de tener una transcripción literal de los informes técnicos de tratamiento de restauración, por lo que debe resumirse al máximo la información, e incluso establecer un referente lógico (SI/NO) que remita a los expedientes manuales a otro fichero informatizado.

24. CODIGO S.E.M.

Area temática o código de clasificación genérica que correspondería al objeto según la ordenación común establecida para todos los centros pertenecientes al Sistema Español de Museos. Campo, hoy por hoy, simbólico.

25. DOCUMENTACION GRAFICA

Referencias de las fotografías, dibujos, filmaciones, etcétera, que existen sobre el objeto.

Para evitar confusiones con fechas u otros datos numéricos, los códigos de fotografía irán precedidos con una F mayúscula, los dibujos con una D, etcétera (ejemplo: F14320/1, D143/1/2, etcétera). V. en APENDICE II normas sobre identificación de fotografías de fondos museográficos.

26. CODIGO IMAGEN

Número de código de posición en la grabación en videodisco que corresponde al objeto referenciado.

27. OBSERVACIONES

Comentarios diversos que no tienen cabida en otros campos y que se considera de interés constatar.

En caso de que una pieza sea dada de baja, la palabra BAJA, junto con la fecha y un comentario sobre las causas y responsable, precederá a cualquier otra información en este campo.

28. REDACCION

Datos personales del conservador o investigador que redacta la ficha y fecha de redacción.

29. REVISIONES

Datos personales del conservador o investigador que revisa o modifica de cualquier manera la redacción de la ficha (con indicación breve de los cambios) y fecha de la revisión.

FONDOS BIBLIOGRAFICOS

(Biblioteca y Repertorio de Documentación Etnográfica)

- 00. N.º reg.
- 01. Clasificación Temática.
- 02. Clasificación Geográfica.
- 03. Autor.
- 04. Título.
- 05. Menciones responsabilidad.
- 06. Edición.
- 07. Observaciones.
- 08. Signatura topográfica.
- 09. Número de inventario.

Notas al contenido de los campos:

00. N.º reg.

Campo de escritura automática, que indica el número que el programa concede al documento en cuestión.

01. CLASIFICACION TEMATICA

Area/s temática/s que corresponde/n a la publicación dentro de la ordenación de la Biblioteca.

02. CLASIFICACION GEOGRAFICA

Area geográfica a que hace referencia el contenido de la publicación.

03. AUTOR

Apellidos y nombre del/de los autor/es de la publicación.

En caso de dos autores sus nombres irán unidos con la conjunción «y»; en caso de ser tres, el primero irá seguido de »,», y el segundo de «y». Cuando consten más de tres autores sólo se consignará el primero seguido de la indicación «y otros». (Ejemplo: LEAL, José Luis, NAREDO, José Manuel, y LEGUINA, Joaquín.)

04. TITULO

Título de la publicación.

Se indicará de manera simple, terminando en punto, en caso de libros; entre comillas y terminado en »,», si se trata de artículos de revista; y entre comillas y seguido de «pp. x-x en» o «vol. x, pp. x-x en» cuando se trate de artículos o comunicaciones incluidos en una obra colectiva, congresos, etcétera.

05. MENCIONES DE RESPONSABILIDAD

Nombres de prologuistas, traductores, etcétera, si tienen interés particular, así como menciones o nombres de instituciones que preceden al título.

06. EDICION

Datos generales de edición de la publicación.

Formatos:

– Libros: Lugar de edición. Nombre de la editorial o institución. Fecha de publicación: Los años se consignarán sin punto separador de millares; en caso de que la publicación abarque varios años se consignarán primero y último separados por un guión (1980-1985). Número de páginas (xxx pp.; XXX + xxx pp.) o volúmenes (x vols.).

Ejemplo: Madrid. Ed. Siglo XXI. 1975-1982. 5 vols.

– revistas: Nombre de la revista, volumen y/o número, lugar de edición, fecha de publicación del volumen, páginas que ocupa el artículo (pp. xx-xxx).

Ejemplo: Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, XXVI, 3-4, Madrid, 1976, pp. 53-68.

– Obras colectivas: Autor/editor/compilador (si existen). Título general,

que irá seguido entre paréntesis del lugar y fecha de celebración en caso de congresos o reuniones. Y el resto de los datos estructurados de manera similar a los libros: Lugar de edición. Nombre de la editorial o institución. Fecha de publicación. Número de páginas o volúmenes.

Ejemplo: Shanin, T. (ed.). Campesinos y sociedades campesinas. ...

07. OBSERVACIONES

Datos complementarios sobre tamaño, encuadernación, colección, número de edición, bibliografía, ilustraciones, fecha de la edición original, etcétera, de la publicación.

08. SIGNATURA TOPOGRAFICA

Indicación de la posición física de la publicación en los almacenes de la biblioteca.

09. NUMERO DE INVENTARIO

Número con el que aparece registrada la publicación en los libros de inventario de la biblioteca.

Ejemplos de fichas bibliográficas (tal como se visionan en pantalla —en listados impresos pueden eliminarse las clasificaciones temática y geográfica, así como la signatura topográfica y el número de inventario):

— Libros:

Alfarería.

Aragón.

ALVARO ZAMORA, María Isabel.

Alfarería popular aragonesa.

Zaragoza. Libros Pórtico. 1980. 411 pp.

2-3-12.

08760.

— Artículos de revista:

Agricultura Socioeconomía.

España.

TERRON, Eloy.

«Influencia de la agricultura sobre el desarrollo de la sociedad española, 1876-1936».

Agricultura y Sociedad, 12, Madrid, 1979, pp. 9-58.

P-435.

— Trabajos en obras colectivas:

Etnología Museos.

España.

ROMERO DE TEJADA, Pilar.

«La situación de la Etnología en los museos españoles», pp. 40-44 en Congreso de Antropología. II. (Madrid, 1981).

Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. 1985. 468 pp.

16-1-15.

0687.

PEDIDOS DE BIBLIOTECA (2)

00. N.º reg.
01. Autor
02. Título
03. Edición
04. Librería
05. Fecha de petición
06. Precio
07. Recibido
08. Observaciones

FONDO DOCUMENTAL DE FOTOGRAFIA

00. N.º reg.
01. Clasificación Temática
02. Clasificación Geográfica
03. Autor
04. Título
05. Contenido
06. Fecha

(2) Se trata de un pequeño archivo «móvil» en que se irán inscribiendo los títulos a medida que se soliciten y retirándose según queden registrados en la biblioteca, una vez gestionados los correspondientes trámites administrativos. El contenido de sus campos resulta evidente tras la lectura del fichero de Biblioteca, por lo que sólo hacen falta dos breves comentarios: En el campo *recibido* se consigna fecha y número de factura o albarán, lo que facilita la gestión económica de los ingresos, y el campo *observaciones* se limita casi exclusivamente a reflejar publicaciones que se encuentran agotadas, recepciones incompletas de volúmenes, etcétera, a modo de recordatorio para sucesivas peticiones.

07. Datos técnicos
08. Conservación
09. Original
10. Bibliografía
11. Libre disposición
12. Signatura Topográfica Copia de Trabajo
13. *Signatura Topográfica Original
14. *Procedencia
15. *Número de inventario
16. *Observaciones

Notas al contenido de los campos:

00. N.º reg.

Campo de escritura automática que indica el número que el programa concede al documento en cuestión.

01. CLASIFICACION TEMATICA

Area/s temática/s que corresponde/n a la publicación dentro de la ordenación de la Biblioteca.

02. CLASIFICACION GEOGRAFICA

Area geográfica a que hace referencia el contenido de la imagen.

03. AUTOR

Apellidos y nombre del fotógrafo.

04. TITULO

Título, nombre real o atribuido a la imagen (si existe).

05. CONTENIDO

Descripción literaria del contenido de la imagen.

06. FECHA

Fecha de la toma de la imagen.

07. DATOS TECNICOS

Elementos descriptivos:

- Color: BN, blanco y negro; C, color.
- Tipo de imagen: N, negativo; I, internegativo; D, diapositiva; C, copia positiva.
- Soporte: Vidrio, acetato, poliéster, papel, tela, etcétera.
- Formato (expresado en milímetros o centímetros).
- Otros datos (marca comercial de la película, cámara, exposición, etcétera).

08. CONSERVACION

Información referente al estado de conservación de la imagen...

09. ORIGINAL

Datos referentes al original de la imagen, cuando no se encuentre en el propio archivo: Datos técnicos, signatura en archivo de origen, etcétera.

10. BIBLIOGRAFIA

Referencias de las publicaciones en que aparece recogida o comentada la imagen (autor, fecha, página y lámina).

11. LIBRE DISPOSICION

Indicación sobre la existencia de limitaciones para la consulta de la imagen (visión, tiraje de copias, difusión pública, etcétera).

12. SIGNATURA TOPOGRAFICA DE LA COPIA DE TRABAJO (STCT)

13. SIGNATURA TOPOGRAFICA ORIGINAL (STO)

14. PROCEDENCIA

Datos sobre la adquisición de la imagen: nombre del propietario, fecha de compra o donación, precio, etcétera.

15. NUMERO DE INVENTARIO

16. OBSERVACIONES

FONDOS DOCUMENTALES DEL SONIDO

- 00. N.º reg.
- 01. Clasificación Temática
- 02. Clasificación Geográfica
- 03. Intérprete
- 04. Autor/recopilador
- 05. Título
- 06. Edición
- 07. Datos técnicos
- 08. Original
- 09. Libre disposición
- 10. Signatura topográfica copia de trabajo
- 11. *Signatura topográfica original
- 12. *Procedencia
- 13. *Número de inventario
- 14. *Observaciones

Notas al contenido de los campos:

00. N.º reg.

Campo de escritura automática que indica el número que el programa concede al documento en cuestión.

01. CLASIFICACION TEMATICA

Area/s temática/s que corresponde/n a la grabación dentro de la ordenación de la Fonoteca.

02. CLASIFICACION GEOGRAFICA

Area geográfica a que hace referencia el contenido de la grabación.

03. INTERPRETE

Apellidos y nombre (o sobrenombre artístico, en su caso) del/de los indi-

viduo/s, grupo, etcétera, que participan en la grabación (siempre que no se trate de anónimos o genéricos —«pueblo español, etcétera»—, en cuyo caso el campo quedará en blanco).

04. AUTOR/RECOPIADOR

Nombre del autor de la música, del recopilador de los temas, del investigador que efectuó la grabación, etcétera.

05. TITULO

Título de la grabación general, de la pieza musical, o nombre descriptivo en caso de otro tipo de grabación.

06. FRAGMENTO

Cuando se referencie una parte de una grabación general o se desglose el contenido de ésta (por ejemplo, las diversas canciones de un disco), se indicará su título o nombre descriptivo si lo tiene, señalando a continuación la duración, expresada en minutos y segundos, y la localización, es decir la posición física del fragmento en el disco o cinta (cara y corte, número de vuelta, etcétera).

Ejemplo: Alborada, 3' 20", A2.

06. EDICION

Datos generales sobre la edición comercial de la grabación, sobre el trabajo de investigación al que pertenece, etcétera. Los datos a consignar serán: lugar (de edición o depósito legal en caso de grabaciones comerciales; de la grabación en otro caso), editor (nombre y código o referencia comercial del producto) o referencia de la investigación, fecha.

Ejemplos: «Madrid. Hispavox H-12076. 1980».

«Ayllón (Segovia). Estudio Etnográfico de la Comarca de Ayllón. 1987».

07. DATOS TECNICOS

Indicación del tipo de grabación del original o copia que se conserva en el archivo: disco, diámetro, revoluciones; tipo de cinta, velocidad, etcétera.

08. ORIGINAL

Datos técnicos sobre el original en caso de que sean diferentes de los de la copia que se conserva en el archivo.

09. LIBRE DISPOSICION

Indicación sobre la existencia de limitaciones para la consulta, reproducción y empleo público de la grabación.

10. SIGNATURA TOPOGRAFICA COPIA TRABAJO (STCT)

11. SIGNATURA TOPOGRAFICA ORIGINAL (STO)

12. PROCEDENCIA

Datos sobre la adquisición de la grabación: propietario, fecha, precio, estipulaciones particulares, etcétera.

13. NUMERO DE INVENTARIO

14. OBSERVACIONES

FONDOS DOCUMENTALES DE FILMACIONES

- 00. N.º reg.
- 01. Clasificación Temática
- 02. Clasificación Geográfica
- 03. Director
- 04. Título
- 05. Secuencia
- 06. Contenido
- 07. Producción
- 08. Datos técnicos
- 09. Original
- 10. Ficha técnica
- 11. Libre disposición
- 12. Signatura topográfica copia trabajo
- 13. *Signatura topográfica original
- 14. *Procedencia

- 15. *Número de inventario
- 16. *Observaciones

Notas sobre el contenido de los campos:

00. N.º reg.

Campo de escritura automática, que indica el número que el programa concede al documento en cuestión.

01. CLASIFICACION TEMATICA

Area/s temática/s que corresponde/n a la filmación dentro de la ordenación de la filmoteca.

02. CLASIFICACION GEOGRAFICA

Area geográfica a que hace referencia el contenido de la filmación.

03. DIRECTOR

Apellidos y nombre del director o, en su defecto, institución patrocinadora, etcétera.

04. TITULO

Título genérico de la filmación.

05. SECUENCIA

Título real o atribuido de la/s secuencia/s particular/es que se referencie/n. Irá seguido de la duración, expresada en minutos y segundos, y la localización, es decir, la posición física de la secuencia dentro de la filmación general (metros, número de vuelta, etcétera).

06. CONTENIDO

Descripción literaria del contenido de la filmación o secuencia referenciada.

07. PRODUCCION

Datos de edición del film. Incluirá: Lugar (de la edición en caso de filmaciones comerciales; de la toma de imágenes en otro caso). Productor (datos de la entidad productora, de la investigación a que pertenece, etcétera). Fecha (de depósito legal en caso de filmaciones comerciales; de la toma de imágenes en otro caso).

08. DATOS TECNICOS

BN/Color, soporte, formato, sonido, velocidad proyección, duración total, etcétera.

09. ORIGINAL

Datos técnicos del original, en caso de que sean distintos de los de la copia que se guarda en el archivo.

10. FICHA TECNICA

Datos sobre el equipo técnico que ha intervenido en la filmación.

11. LIBRE DISPOSICION

Indicación sobre la existencia de limitaciones para la consulta, reproducción o empleo público de la filmación.

12. SIGNATURA TOPOGRAFICA COPIA TRABAJO (STCT)

13. SIGNATURA TOPOGRAFICA ORIGINAL (STO)

14. PROCEDENCIA

Datos sobre la adquisición de la filmación: propietario, fecha, precio, estipulaciones particulares, etcétera.

15. NUMERO DE INVENTARIO

16. OBSERVACIONES

A INDICE II

NORMAS DOCUMENTALES PARA LOS FICHEROS MANUALES

Se recoge en este Apéndice, casi telegráficamente, la normativa establecida para la organización y manejo de los ficheros manuales de control de los fondos, a pesar de que algunas de sus especificaciones (en particular las relativas a la realización de copias de las fichas y el número de ficheros de ordenación) han dejado de ser operativas al iniciarse la informatización de la tarea. Se echará en falta la información relativa a los tratamientos de restauración de fondos, que será objeto de una próxima publicación específica.

Al final del texto se reproducen los modelos de ficha a que se hace referencia en los diversos apartados.

FONDOS MUSEOGRAFICOS

De cada pieza estudiada se redactará una ficha de Catálogo Sistemático, tamaño 24×18 cm., en la que se fijará un contacto fotográfico de la pieza.

Este fichero se ordenará temáticamente, al menos por grandes grupos (Ganadería, Agricultura, Equipamiento Doméstico, etcétera), subdividiendo cada apartado geográficamente, y los bloques geográficos ordenados por número de inventario.

A partir del Catálogo Sistemático se redactará/n las fichas simplificadas para consulta.

Algunas normas para la redacción de las fichas de consulta:

- El epígrafe superior quedará vacío.
- En *Catálogo Sistemático* se escribirá en la primera línea la serie y, bajo ella, entre paréntesis, la sección. Ejemplo: Para un armario: Mobiliario/(Equipamiento doméstico).
- En *Clasificación Geográfica* se escribirá la provincia con mayúsculas y, bajo ella, con minúsculas, el nombre de la localidad.
- En el reverso se copiarán: la descripción completa, si es breve, o resumida, si resulta demasiado amplia, y las dimensiones, igualmente completas o resumidas.

Esta ficha de consulta original se reproducirá con la fotocopidora tantas veces como apartados tenga cumplimentados más una, copias que se destinarán a los distintos ficheros, colocando en el encabezamiento superior de cada copia el texto del apartado que interese. Ejemplo: En la copia que va al fichero de materias primas se escribirá «Madera de castaño».

Los ficheros a constituir serán:

- Inventario: Ordenado por número. Encabezamiento superior en blanco. Pestañas de separación indicando los millares.
- Signatura topográfica: Ordenado alfanuméricamente por signaturas.
- Materia prima: Ordenado alfabéticamente por las mismas. Cuando una pieza tenga dos o más materias se colocará al final del grupo de las que sólo tienen la primera. Ejemplo: Una pieza compuesta por madera y hierro se situará después de las que sólo tienen madera; una compuesta por madera, hierro y seda se situará después de las que tienen madera y hierro etcétera.
- C. Sistemático (una o dos fichas): Ordenado según el índice de clasificación temática; dentro de cada apartado específico, las fichas se ordenarán alfabéticamente por nombre o tipos de objetos, y éstos a su vez por número de inventario. Ejemplo: Dentro de Equipamiento Doméstico. Mobiliario, se ordenarán armarios, mesas, sillas..., formando bloques por número de inventario. Número mínimo para el establecimiento de subdivisiones: 25 piezas correspondientes al mismo subapartado.
- Lugar de procedencia y lugar de uso/realización (Clasificación Geográfica propiamente dicha): Ordenado alfabéticamente por Comunidades Autónomas y provincias; dentro de éstas por orden alfabético de localidades, y en cada una de ellas por número de inventario. Pestañas indicadoras de todos los lugares reseñados. Sólo si el material es muy abundante, dentro de cada localidad podrá subdividirse temática o alfabéticamente (nivel mínimo: 25 piezas correspondientes a la misma tipología o el mismo apartado del Catálogo Sistemático).

ARCHIVO FOTOGRAFICO

(Fondos museográficos)

Normas de organización.

— Conservación del material.

Todo el material fotográfico relativo a cada pieza del museo se guardará en el mismo sobre o carpeta dentro de archivadores, ordenado por números de inventario: los negativos y diapositivas en sobres de papel encerado y las copias en papel sueltas o en bolsas de papel, según su interés.

— Ordenación. Signaturas.

El material se ordenará por el número de inventario al que se añadirá un código para señalar el tipo de soporte, número de tomas diferentes, etcétera.

- Fotos antiguas: Simplemente el número de inventario (ejemplo: 3640).
- Negativos actuales: Número de inventario, barra y número de orden de la toma (ejemplo: 3640/3), o bien n.º inventario, barra, «C» (de color) y n.º de orden para negativos en color (ejemplo: 3640/C3). A cada nueva foto de la pieza que se haga en lo sucesivo se le dará un número de orden correlativo.
- Diapositivas: Número de inventario, barra, letra «D» (de diapositiva) y

número de orden (ejemplo: 3640/D2). A cada nueva transparencia que de la pieza se haga en lo sucesivo se le dará un número de orden correlativo.

- Fotos de restauración: Número de inventario, barra, letra «R» (de restauración) y número de orden (ejemplo: 3640/R4). A cada nueva toma que de la pieza se haga en lo sucesivo, con destino al archivo de restauración, se le dará un número de orden correlativo.

— Clasificación. Ficheros.

Se establecerá un solo fichero, ordenado por número de inventario, rellenando una ficha por cada toma diferente de la pieza, en cuyo apartado Contenido se describirá sucintamente la imagen (ejemplo: «Rosario, vista general»; «Jarra de barro, detalle de la marca del alfarero»; etcétera).

Dentro de cada número de inventario se colocarán primero las fichas que llevan sólo el número de inventario (3640, fotos antiguas), después las de negativos actuales de blanco y negro (3640/1), las de negativos en color (3640/C1), las de diapositivas (3640/D1) y, por último, las de restauración (3640/R1).

En caso de pérdida, destrucción, etcétera, de cualquier imagen se mantendrá la ficha en su lugar tachada con una diagonal y la palabra «BAJA» en rojo, anotando fecha y causa de la baja.

Nota: Las hojas de control de expedición de copias a particulares, etcétera, ajenos al Museo, se archivarán en carpeta por número de inventario. Cuando en la misma hoja consten varios números de inventario diferentes se fotocopiará tantas veces como sea necesario, subrayando el número que interesa en cada caso; el original se archivará en el número de inventario más bajo de los listados.

ARCHIVO FOTOGRAFICO **(Archivo Documental)**

Normas de organización.

— Conservación del material.

- Negativos: En hojas de papel encerado, acompañadas de una hoja que relacione el contenido de cada lámina de negativos, y una copia de contacto del conjunto en tamaño 24×30 cm., todo ello dentro de carpetas de cuatro anillas con caja o bastidores verticales.

- Diapositivas: En láminas de plástico, acompañadas de una hoja que relacione el contenido de cada lámina y en carpetas o bastidores de fichero similares a las de los negativos.

- Copias sin negativo: Se harán internegativos de todo el material (que se conservarán del mismo modo y en las mismas carpetas que los negativos). Los originales en papel se guardarán en sobre de papel encerado dentro de archivadores metálicos, si son de pequeño tamaño, y en carpetas, dentro de armanios planeros, cuando sean muy grandes (Ortiz Echagüe, etcétera). *Para*

consultas generales se utilizarán copias secundarias, realizadas a partir de los internegativos. Las copias originales deben reservarse para usos especiales.

- Copias de trabajo (archivo de consulta del público): De todo el material existente en el archivo se hará copia en papel (13×18 cm. o similar) o duplicado (diapositivas) para uso del público. Estas reproducciones, fijadas en fichas de cartulina de 20×25 cm., se colocarán en archivadores metálicos o de caja.

- Copias (de originales en otros archivos) sin permiso de reproducción: Se hará internegativo para copias de trabajo.

Los originales o copias sin permiso de reproducción que usará el público, en los que constarán las limitaciones de disposición, se situarán al final de cada área temática, después de las copias de trabajo de las que se tienen negativos propios y se pueden obtener reproducciones.

— Ordenación. Signatura.

La signatura topográfica de cada fotografía incluirá tres cifras y un código final (ejemplo: 8/3/34-BN) que indicarán:

1.^a cifra: Número de carpeta o fichero.

2.^a cifra: Número de hoja en la carpeta.

3.^a cifra: Número de negativo, etcétera, en la carpeta.

Código: Tipo de soporte de la pieza que se conserva en el archivo:

- BN: Negativo en blanco y negro.

- C: Negativo en color.

- D: Diapositiva.

- I: Internegativo.

La sigla de internegativo presupone que tenemos un original en papel del que se ha copiado. Dichos originales, «copias sin negativo», llevarán la misma sigla topográfica que el internegativo y se ordenarán por ella dentro de los archivadores cuando sean de pequeño tamaño; las grandes copias necesitarán una sigla diferente, indicando el número de carpeta (ejemplo: C.^a 8/5), signatura que se señalará en la ficha junto con el resto de los datos del original. No obstante, internegativo y copias de trabajo llevarán la signatura ordinaria y se clasificarán por ella.

Las copias sin permiso de reproducción, dado que en principio no tienen un «original» del que tomar la signatura, se ordenarán simplemente por orden de ingreso en el archivo, anteponiendo una «P» (ejemplo: P-120). En el caso antedicho de copias de gran tamaño de las que se hará internegativo, se mantendrá el mismo tipo de signatura añadiendo una «I» para indicar el hecho (ejemplo: P-120-I), el original en carpeta tendrá una signatura de tipo «C.^a» (que se anotará en la ficha junto al resto de los datos del original), y el internegativo (que en principio nunca tendrá uso) llevará una signatura ordinaria de tres cifras y código que se consignará en el apartado «Otros datos» de la ficha de clasificación. Las copias de trabajo tendrán la misma signatura topográfica que sus originales y se ordenarán por ella.

— Clasificación. Ficheros.

Se establecerán ficheros de clasificación temática, geográfica, por autor (en su caso) y por signatura topográfica, según el modelo de ficha adjunto.

Los datos técnicos a consignar en ella corresponderán al «original» que se guarda en el archivo, salvo en el caso de las copias sin negativo para las que se marcarán los datos técnicos del internegativo con cruces, y los del original, cuando difieran, con círculos. Independientemente, en *Observaciones* se señalará el hecho de que procede de una copia de papel, su formato y cualquier otro dato de interés. Del mismo modo para las copias sin permiso de reproducción se indicará en el apartado de *Procedencia* el archivo a que pertenece y su número de inventario en él, y en *Observaciones* los trámites, etcétera, para la solicitud de copias.

La clasificación de fichas se hará utilizando los códigos completos del índice de clasificación temática, dentro de cada uno de los cuales las fotos se ordenarán por signatura topográfica.

El modelo de ficha utilizado permite consignar dos, y ocasionalmente tres, clasificaciones temáticas; si alguna imagen necesitara más se reproducirá la ficha sin rellenar este apartado y en copias distintas se consignarán las diversas clasificaciones. En tales casos, al pie del apartado Contenido se relacionarán todas las entradas clasificatorias de la ficha, al modo de las fichas bibliográficas.

En las copias correspondientes al fichero de autores se consignará el nombre de éste en la parte superior del espacio reservado al contacto fotográfico.

Ejemplos de funcionamiento del archivo:

Ejemplo 1:

Ingresan en el archivo dos copias antiguas, una de gran tamaño, sobre temas ganaderos en la provincia de Guadalajara:

— Se hacen internegativos, contactos para el archivo y copias en papel 13×18 cm. para trabajo.

— Se busca la caja de negativos correspondiente al tema, se archivan los internegativos y se les da una signatura topográfica (16/3/20-I, 16/3/21-I).

— La copia original de pequeño tamaño se guarda en su sobre con esa misma signatura y se coloca en el archivador correspondiente; la de gran tamaño se guarda en carpeta y planero y se le da una signatura (C.^a 6/8).

— Cada copia de trabajo se pega a su cartulina, en la que se rellenarán los datos del encabezamiento, y se coloca en el archivador o caja correspondiente.

— Paralelamente se habrá rellenado la ficha correspondiente, indicando:

- S. Topográfica: 16/3/20-I.
- C. Temática: 33.46.2. Ganadería. Ovinos. Técnicas.
- C. Geográfica: (E.8.4.) Guadalajara. Majalrayo.
- Contenido: «Pastor curando a una oveja de...».
- Datos técnicos (reverso):
Internegativo: X (dato del internegativo).

Copia papel: O (dato del original).

BN: X (dato de ambos).

Formato: 6×6 cm. (dato de internegativo).

- Autor: Desconocido (o en blanco).

- Fecha: Hacia 1920.

- Procedencia: Donación de D. ...

- Obs.: El original que se conserva es una copia (18×24 cm.) en papel-cartón, con un sello que indica que perteneció a...

— Supongamos que en la segunda copia, de gran tamaño, se ven bien el traje tradicional del pastor y una casa típica de la comarca. Se rellena la ficha del mismo modo, pero indicando:

- C. Temática: 1.^a Ganadería. Ovinos. Técnicas.

- 2.^a Indumentaria Ocupacional. Pastores.

- 3.^a Arquitectura. Vivienda.

- Contenido: «Pastor, vestido con el traje tradicional, curando a una oveja de... Al fondo casa de pizarra, circular, con tejado cónico».

- Obs.: El original que se conserva es una copia (30×40 cm.) en papel-cartón (C.^a 6/8).

— Con la fotocopidora se reproducen estos originales de las fichas, dos veces en el primer caso y cuatro en el segundo, y se introducen en los ficheros: El original en el fichero de Signatura Topográfica y las copias en los apartados correspondientes de C. Temática y C. Geográfica, intercalando dentro de éstos la nueva signatura topográfica con las ya existentes.

Ejemplo 2:

Ingresan en el archivo dos copias, una pequeña y otra de gran tamaño, que se han comprado a un fotógrafo profesional y no se tiene permiso para ofrecer reproducciones.

— Se hace internegativo de ambas. A la copia pequeña se le da una signatura (P-820) y se cumplimenta la ficha del modo visto, indicando en el apartado *Procedencia*: «Archivo de F. Francisco López, Logroño (nº 4280)», y en *Obs.*: «El original es una copia (9×12 cm.) en papel».

— En el caso de la copia de gran tamaño, se hace un internegativo y se procede como en el ejemplo 1, si bien la signatura será (p.e.) P-821-I, y habrá que consignar en *Otros datos*: (p.e.) 12/2/40-I, que es la signatura del internegativo, y en *Obs.*: «El original es una copia (30×40 cm.) en cartón con *pas-partout* (C.^a 8/20)», dando la signatura de archivo del original.

Ejemplo 3:

Una fotografía que necesita seis clasificaciones temáticas por su complejidad de contenido:

— Se procede en todo del modo descrito, pero al cumplimentar la ficha se deja en blanco el apartado *Clasificación Temática*.

— Al pie del apartado contenido se relaciona el número total de copias

de la ficha (ejemplo: 1. S.T. 2. Indumentaria. 3. Navidad. 4. Arquitectura. 5. Teatro popular. 6. Catolicismo. Liturgia. 7. Santos. Iconografía. 8. Zamora), de las que seis son temáticas.

Se reproduce dos veces la ficha: En una copia se anotan las tres primeras clasificaciones temáticas y en la segunda las restantes.

La primera copia se reproduce cuatro veces (tres por las C. Temáticas, y una por la C. Geográfica) y la segunda otras cuatro (tres por las C. Temáticas y otra para el fichero de Signaturas Topográficas, anotando junto a ésta la palabra «Anexo»). Así tendremos original y ocho copias.

El original y una copia con la leyenda Anexo se introducen juntos en el fichero de Sign. Topográficas, seis copias van a los apartados correspondientes de Clasificación Temática, y la última al fichero de C. Geográfica.

ARCHIVO DE SONIDO (Archivo Documental)

Normas de organización.

— Conservación del material.

- Discos, en armarios con baldas y separadores verticales.
- Cintas de vídeo o similares, idem.
- Cassettes, en archivadores metálicos con cajones.

De todo el material original se realizará una copia master en cassette o cinta de vídeo de 1/2 pulgada, con un microprocesador digital, y una copia de trabajo en cassette, redactándose las correspondientes portadillas de contenido.

— Ordenación. Signaturas.

Se establecerá un libro de registro del material, de modo que cada original tenga un número de inventario por el que se ordenará, indicando en el exterior de los armarios y ficheros el tipo de soporte y los números de inventario que comprende.

Dado que cada tipo de soporte ha de tener sus armarios particulares para una mejor conservación y que la numeración de inventario saltará de unos a otros (por lo que su manejo puede resultar incómodo y complejo), cada tipo de soporte llevará signaturas topográficas independientes, a las que pueden añadirse siglas de identificación (C, cassette; CB, cinta de bobina abierta; D, disco; V, vídeo), si bien la propia ficha indicará si el número de inventario corresponde a disco, cinta, etcétera.

Las signaturas topográficas de cada grabación, que serán normalmente diferentes para original, copia master y copia de trabajo, constarán de tres cifras y un código de identificación (ejemplo: 2/2/1300-CM), indicando:

- 1.ª cifra: Número de armario o archivador de originales/ copias master/ copias de trabajo.

- 2.ª cifra: Número de balda o cajón.
- 3.ª cifra: Número de orden dentro del soporte (esta numeración será correlativa, saltando cajones y ficheros, dentro de cada tipo de soporte).
- Código: C, CB, D ó V para originales (ver más arriba).

CM para copias master.

CT para copias de trabajo.

Un ejemplo: Un disco puede tener:

- Número de inventario: 1240 (grabación 1240 del archivo).
- Signatura Topográfica Original: 1/3/620-D (armario 1, balda 3, disco n.º 620 del archivo).
- Signatura Topográfica Copia Master: 2/2/1300-CM (fichero 2, cajón 2, cinta n.º 1300 de copias master —independientemente del soporte original—).
- Signatura Topográfica Copia Trabajo: 2/3/1321-CT (fichero 2, cajón 3, cinta n.º 1321 de copias de trabajo —independientemente del soporte original—).

Las signaturas topográficas aparecerán igualmente en el exterior de armarios y ficheros.

— Clasificación. Ficheros.

Se establecerán ficheros, según modelo de ficha:

- Alfabético (nombres personales: autores, intérpretes, etcétera; no se ficharán los anónimos ni «populares»).
- Geográfico: Ordenación por signatura topográfica de la copia de trabajo dentro de cada apartado.
- Temático: idem.

Para cada grabación se reproducirá la ficha tantas veces como temas, tipos musicales, autores, etcétera, aparezcan. Un ejemplo: En un disco con tres sevillanas, cuatro fandangos y cuatro bulerías, de tres autores diferentes, dos arreglistas, seis intérpretes distintos, y pertenecientes a ocho zonas geográficas se harán:

Tipos musicales	3
Autores	3
Arreglistas	2
Intérpretes	6
Zonas geográficas	8
TOTAL	22 copias de la ficha.

Como los encabezamientos pueden variar de la ficha general del disco a la de cada sección, no se rellenarán los epígrafes C. Temática y C. Geográfica hasta después de la reproducción de la ficha (ejemplo: García Matos, «Antología del Folklore Español». La ficha general de la grabación irá a C.T.: Cancioneros, y C.G.: España; pero un canto de trilla de Huelva de uno de sus discos se clasificará en C.T.: Trabajo Trilla, y C.G.: Andalucía. Huelva).

En cada copia se recuadrará en rojo el texto que interesa para que destaque en la consulta del fichero.

Nota: Para no saturar de información las fichas, y evitar el uso de anexos, en caso de carpetas con varios discos o cintas, cada uno de ellos se fichará independientemente y tendrá su propia signatura topográfica (siempre correlativas), hecho que se indicará poniendo junto al título el número de orden del disco (ejemplo: «Sevillanas de Oro», vol. 8, disco 2), e indicando en observaciones la existencia de carpeta (ejemplo: Obs.: Forma parte de un álbum/carpeta de doce discos).

Material inédito, uso reservado, etcétera: En caso de grabaciones no editadas comercialmente, depósitos de empleo limitado, grabaciones defectuosas que el autor no desea reproducir, etcétera, se procederá del mismo modo en cuanto a ordenación, copiado y fichado, pero marcando en la caja de la Copia de Trabajo: «Uso reservado», e indicando en el apartado Observaciones de las fichas los problemas o trámites correspondientes (necesidad de permiso del autor, etcétera).

En caso de préstamos provisionales o temporales no se registrará la grabación y en lugar del número de inventario se les dará una numeración correlativa precedida de la letra «P» de préstamo (P-1, P-120...).

ARCHIVO DE FILMACIONES **(Archivo documental)**

Normas de organización.

— Conservación del material.

En armarios con baldas, separado según soportes (película química, vídeo...).

De todo el material original se realizará una copia de trabajo en vídeo U-Matic 3/4 de pulgada (excepto en los originales en vídeo de 1/2 pulgada, que se harán en el mismo formato), redactándose la correspondiente portadilla de contenido.

Las copias de filmaciones procedentes de otros archivos irán directamente a los armarios de Copias de Trabajo.

— Ordenación. Signatura.

Se establecerá un libro de registro del material, de modo que toda filmación, original o copia (cuando no exista original en el archivo, y exceptuados los préstamos o depósitos temporales) tendrá su número de registro.

Las signaturas topográficas constarán de tres cifras y un código de identificación (ejemplo: 1/1/6-CT), indicando:

- 1.ª cifra: Número de armario de originales/copias de trabajo.
- 2.ª cifra: Número de balda.
- 3.ª cifra: Número de orden de la cinta o lata dentro de los originales/copias de trabajo (Nota: Téngase en cuenta que no es «número de orden de la filmación», ya que una bobina o cinta puede contener dos o más filmaciones,

por lo que puede y debe haber, para su localización en tal caso, varias filmaciones con el mismo número).

• Código: Indicará el formato, tipo de soporte, y si se trata de original o copia:

35 mm.	A
16 mm.	B
8 mm.	C
Vídeo 1"	D
Vídeo 3/4"	E
Vídeo 1/2"	F

Copia Trabajo. CT (en principio siempre vídeo 1/2" ó 3/4").

– Clasificación. Ficheros.

Se establecerán ficheros:

- Alfabético de nombres (directores, instituciones, etcétera).
- Alfabético de títulos.
- Geográfico: Ordenación por signatura topográfica de la copia de trabajo dentro de cada apartado.
- Temático: idem.
- Inventario.
- Signatura topográfica.

De cada filmación se reproducirá la ficha tantas veces como variantes aparezcan en los puntos anteriores. Cuando todos los encabezamientos vayan a ser únicos, se puede redactar la ficha completa antes de copiarla, pero a menudo los encabezamientos de C.T., C.G. o C. Alfabética pueden ser múltiples: En tal caso no se rellenarán estos encabezamientos hasta después de la reproducción de la ficha.

El número total de fichas y su destino se relacionarán al final del apartado Contenido (reverso), y en cada copia se recuadrará en rojo el texto que interese para que destaque en la consulta del fichero.

Un ejemplo: Ingresa una cinta de vídeo con tres filmaciones que podemos considerar originales:

- Se registran, por ejemplo, con los números 20, 21 y 22.
- Se hace copia en vídeo 3/4", sea en una sola cinta, sea en tres independientes.
- Se da signatura topográfica a los originales, por ejemplo 1/1/8 (es una sola cinta).
- Se da signatura topográfica a las copias, por ejemplo 1/1/20 si se ha copiado en una sola cinta, o bien 1/1/20, 1/1/21 y 1/1/22 si en tres independientes.

La primera película se titula «Cobre», ha sido realizada por E. Monesma y trata íntegramente sobre la elaboración de este metal en el pueblo de Benabarre: Se rellena la ficha en todos sus apartados, a excepción del único doble (C. Alfabética), y se anota al final del apartado Contenido el total de fichas

que tendrá la filmación (1. Inv. 2. S.T. 3. Tit.: Cobre. 4. Dir.: Monesma. 5. CT: Metales. Cobre. 6. CG: Huesca).

Se reproduce el original las veces necesarias ($6-1=5$), y en las copias que van a ir al fichero alfabético se coloca el encabezamiento correspondiente: «Monesma, E.» y «Cobre» (en este caso el título es una sola palabra; cuando sean más, se transcribirá sólo el primer sustantivo con puntos suspensivos).

La segunda película se titula «Artesanías españolas», está realizada por un director conocido y financiada por un centro de investigación etnográfica, y tras una breve introducción general al tema se ocupa con detalle de un zapatero de La Coruña, un guarnicionero de Almería y una encajera de Almagro.

Se procederá del mismo modo que en el caso anterior, pero sin rellenar ninguno de los tres encabezamientos variables (C. Alfabética, C. Temática y C. Geográfica).

La relación de fichas a anotar en Contenido sería: 1. Inv. 2. S.T. 3. Artesanías... (tit) 4. García, P. (dir). 5. M.A.C.P. Sevilla (institución). 6. Artesanías (temático principal). 7. Zapatería (temático secundario). 8. Guarnicionería (temático secundario). 9. Encaje (temático secundario). 10. España (CG principal). 11. Coruña (CG secundaria). 12. Almería (CG secundaria). 13. Ciudad Real (CG secundaria).

Una vez reproducida $13-1=12$ veces la ficha, los encabezamientos se cumplimentarán:

- Para Inventario y Signatura Topográfica pueden quedar vacíos (dos en el ejemplo).
- Para las clasificaciones alfabéticas, los otros dos pueden quedar vacíos (tres en el último ejemplo).
- Para cada temático se rellenará también el geográfico correspondiente (Artesanías + España, Zapatería + Coruña, etcétera) y viceversa. En estas fichas la C. Alfabética puede quedar vacía.

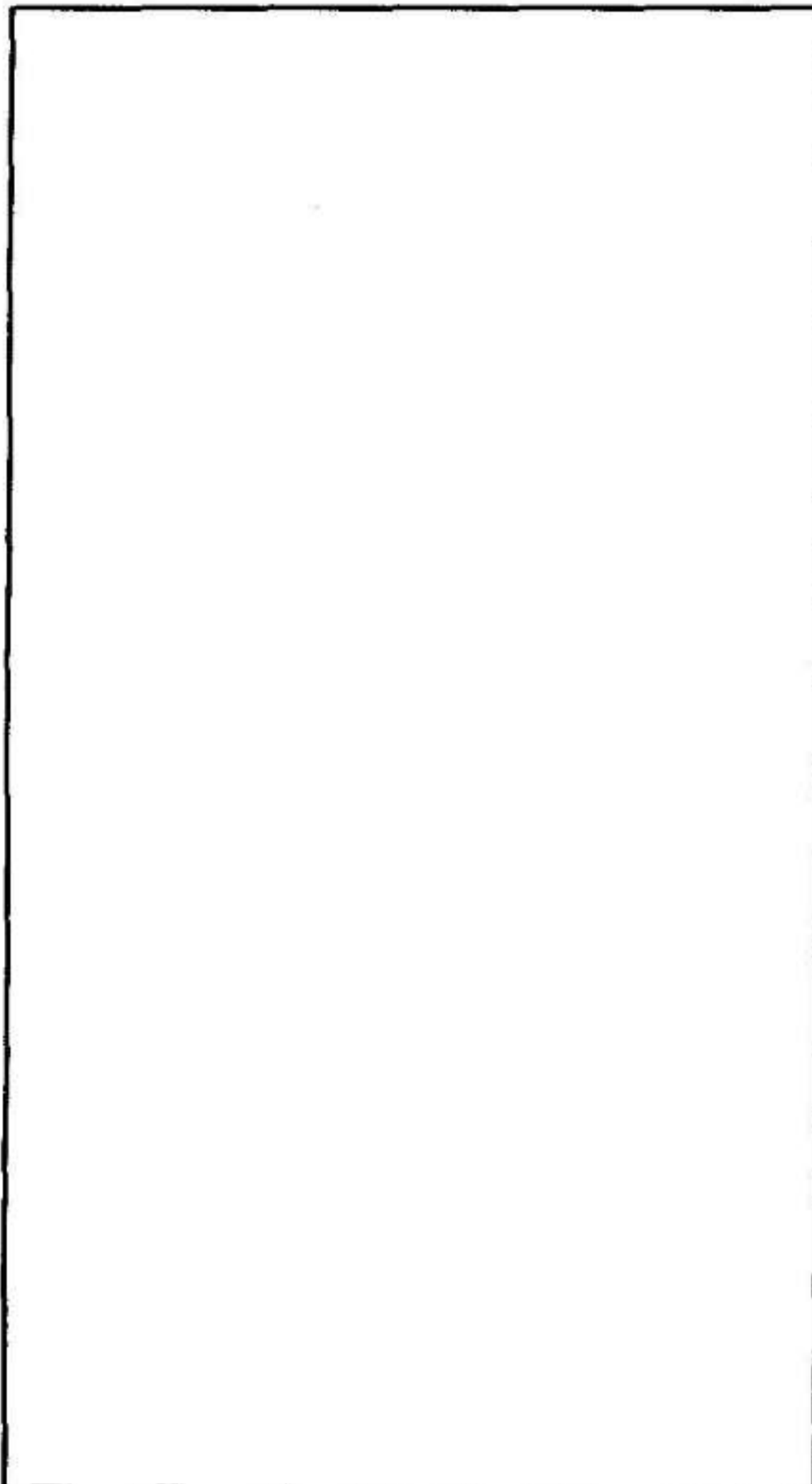
MUSEO NACIONAL DEL PUEBLO ESPAÑOL

C. Temática

MADRID

C. Geográf.

N.º de Inv.



Objeto

Materia

Técnica

Dimensiones:

Uso/Función

Cronología

Doc. Gráfica

Código imagen

Descripción:

Sig. Topg. Almacén

Sig. Topg. Exposición

Modelo de ficha de Catálogo Sistemático de Fondos Museográficos, anverso y reverso (24 × 18 cm.).

Autor/Taller:

Bibliografía:

Procedencia:

Fecha ing.:

Forma ing.:

Valoración:

Conservación:

Documentación:

Préstamos:

Clasificación Razonada:

Observaciones:

Redacción:

Revisión-es:

Fecha:

Fecha:



MUSEO NACIONAL DEL PUEBLO ESPAÑOL

N.º INV.:

OBJETO:

CATALOGO SISTEMATICO

1.º

2.º


LUGAR PROCEDENCIA

LUGAR REALIZACION / USO

MATERIA


SIGNATURA TOPOGRAFICA

Modelo de ficha simplificada de consulta de Fondos Museográficos (10 × 15 cm.).

 ARCHIVO FOTOGRAFICO	N.º inventario	Sign. Topográfica
	C. Temática	C. Geográfica
Negativo <input type="checkbox"/>	B. N. <input type="checkbox"/>	Formato
Diapositiva <input type="checkbox"/>	Color <input type="checkbox"/>	
Internegativo <input type="checkbox"/>	Original <input type="checkbox"/>	Copia trabajo
Copia papel <input type="checkbox"/>	Duplicado <input type="checkbox"/>	
CONTENIDO:		

<u>SOPORTE</u> Rígido — Vidrio <input type="checkbox"/> — Otros Flexible — Acetato / poliéster <input type="checkbox"/> — Papel / cartón <input type="checkbox"/> — Otros	<u>CONSERVACION</u> Buena <input type="checkbox"/> Rayado <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Emulsión desprendida <input type="checkbox"/> Emulsión craquelada <input type="checkbox"/> Manchado picado <input type="checkbox"/> Mineralizado <input type="checkbox"/> Otros	<u>MARCA COMERCIAL</u> Sensibilidad Otros datos:
Autor:	Fecha:	
Procedencia:		
Obs.:		

Modelo de ficha de Archivo Fotográfico de Fondos Museográficos, anverso y reverso (10 × 15 cm.).

 ARCHIVO FOTOGRAFICO DOCUMENTACION	Sign. Topográfica
	N.º inventario
C. Temática	
C. Geográfica	
CONTENIDO:	

Negativo <input type="checkbox"/> Diapositiva <input type="checkbox"/> Internegativo <input type="checkbox"/> Copia papel <input type="checkbox"/> B. N. <input type="checkbox"/> Color <input type="checkbox"/> Original <input type="checkbox"/> Duplicado <input type="checkbox"/>	CONSERVACION Buena <input type="checkbox"/> Rayado <input type="checkbox"/> Fragmentado <input type="checkbox"/> Incompleto <input type="checkbox"/> Emulsión desprendida <input type="checkbox"/> Emulsión craquelada <input type="checkbox"/> Manchado picado <input type="checkbox"/> Mineralizado <input type="checkbox"/> Otros	Formato <hr/> SOPORTE Rígido — Vidrio <input type="checkbox"/> — Otros Flexible — Acetato/pollester <input type="checkbox"/> — Papel/cartón <input type="checkbox"/> — Otros	MARCA COMERCIAL Sensibilidad Otros datos:
Autor:		Fecha:	
Procedencia:			
Obs.:			

Modelo de ficha de Archivo Fotográfico Documental, anverso y reverso (10 × 15 cm.).



ARCHIVO
FOTOGRAFICO
DOCUMENTACION

C. Temática

C. Geográfica


Sign. Topográfica

C. Temática Secundaria

C. Temática Secundaria


Obs.:

--	--	--	--

 ARCHIVO SONORO	GRABACION: Conferencia <input type="checkbox"/> Informantes <input type="checkbox"/> Música <input type="checkbox"/>	C. TEMATICA _____ _____ _____	C. GEOGRAFICA _____ _____ _____	SIGNATURA Orig.: _____ Cop.: _____ N.º Registro: _____
	Intérpretes: _____ Ed.: _____ N.º ref.: _____		Título: _____ Fecha ed. / grabación: _____	
Autor, recop.	Intérpretes	Contenido	D.	Loc.

Autor, recop.	Intérpretes	Contenido	D.	Loc.
<input type="checkbox"/> DISCO 30 cms <input type="checkbox"/> 16 rpm <input type="checkbox"/> 25 <input type="checkbox"/> 33 <input type="checkbox"/> 17 <input type="checkbox"/> 45 <input type="checkbox"/> _____ <input type="checkbox"/> 78 <input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/> CASSETTE	<input type="checkbox"/> CINTA Velocidad _____ N.º Pistas _____	MONAURAL <input type="checkbox"/> Estereofónico <input type="checkbox"/> _____ <input type="checkbox"/> _____ <input type="checkbox"/>
PROCEDENCIA:				
Obs. _____				

Modelo de ficha de Archivo de Sonido, anverso y reverso (13 × 20 cm.).

 ARCHIVO FILMACIONES	C. TEMATICA	C. GEOGRAFICA	C. ALAFBETICA	SIGNATURA Orig.: Copia:
				N.º Reg.:
TITULO _____				
				Fecha prod.: _____
Contenido				Metraje

Cont.		
<input type="checkbox"/> FILM Formato: _____	<input type="checkbox"/> BN <input type="checkbox"/> Color	Nacionalidad: Producción: Realización: Guión: Fotografía: Sonido: Montaje: Música:
<input type="checkbox"/> VTR Sistema _____ Formato _____	<input type="checkbox"/> Sonido <input type="checkbox"/> Óptico _____ <input type="checkbox"/> Magnético _____	
ORIGINAL:		
Duración: _____ Metraje: _____		
Velocidad: _____		
Conservación:		
Procedencia:		
Observaciones:		

Modelo de ficha de Archivo de Filmaciones, anverso y reverso (13 × 20 cm.).

CATALOGOS DOCUMENTALES DEL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL: FICHA DE RESTAURACION

Dentro del sistema documental utilizado en el Museo del Pueblo Español hay que mencionar el modelo de ficha utilizado en el Departamento de Restauración (fig. 1), que responde a una tipología general y adaptada a cualquier tipo de objeto susceptible de una posible restauración. Este modelo se inspira, en líneas generales, en las tradicionales fichas de tratamientos que se usan en diferentes instituciones y, en particular, es similar a la utilizada por el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Descripción de la ficha

Tiene una parte de encabezamiento con el número de registro y diversos datos de identificación del objeto, así como un pequeño espacio para un esquema de las fases de tratamiento, y las fechas de comienzo y terminación de la intervención. Después, reserva un espacio para la documentación fotográfica, adecuado para albergar seis contactos de 6×6 cm. con espacio para los pies de foto. A continuación, la ficha presenta unos espacios ya más amplios para las descripciones, con cuatro apartados: «Estado de conservación», «Restauraciones anteriores», «Análisis de laboratorio» y «Tratamiento realizado».

Como se ve, se trata de apartados muy genéricos que intentan dar cabida a las cuestiones tan dispares que pueden originarse en un Museo, tratándose en este caso de un centro con colecciones muy diversas, que oscilan entre la indumentaria tradicional hasta el mobiliario popular, pasando por toda clase de materiales etnográficos e incluyendo amplias colecciones de artes gráficas y tecnología del presente siglo. En este mismo sentido y por último, la ficha contempla un apartado de «Observaciones» donde se puede describir las cuestiones relevantes que puedan surgir y no estén directamente relacionadas con los apartados anteriores.

Sin embargo, y debido sobre todo a la permanente evolución del sistema de restauración que se lleva a cabo en este museo, que conlleva una especialización cada vez mayor de cada tipo o materia restaurada, llegamos al punto de querer perfeccionar el sistema de documentar en su totalidad el proceso seguido en la restauración.

En este sentido hay que destacar la labor de los restauradores del museo

que, preocupados por la falta de alternativas que ofrece la ficha general, han creado una serie de fichas que permiten otras soluciones más adecuadas a cada caso. Con este fin, se intenta evitar el uso generalizado y único de la ficha general, creando un tipo específico de cada material y que continúe relacionado, en su sentido más amplio, con la ficha actual que pasa así a convertirse en una carpeta susceptible de contener información sobre nuevos tipos de restauración. Por otra parte, estos nuevos modelos facilitan en gran medida la descripción de las técnicas de restauración que son aplicadas y también, el uso posterior de la ficha, tanto para investigación como para posibles restauraciones posteriores. Como ejemplo de estas innovaciones se ha desarrollado la documentación relacionada con restauración de papel, que se describe a continuación de esta nota sobre restauración.

El sistema empleado en cuanto al uso manual del fichero consiste en una ordenación correlativa de orden numérico, donde se intercalan las fichas-carpetas de las piezas que han sido restauradas, que son colocadas según su número de registro. De esta manera, se buscarán datos de cualquier objeto a partir de su número de inventario, que coincide con el número de registro general y con el número de registro fotográfico (1). Con ello se cumplen varios objetivos: en primer lugar se facilita la búsqueda de datos de cualquier aspecto relacionado con la pieza requerida, y con respecto al registro fotográfico, que se conserva apartado, se puede seguir con independencia todo el desarrollo del proceso restaurador ya que éste no tiene porque estar incluido en su totalidad en la ficha general de restauración, no hecha al efecto. Por otro lado, se considera que al seguir este método de consulta, no se altera la posible disponibilidad de la restauración efectuada en las piezas, dejando al criterio de las nuevas técnicas de restauración la elección del proceso fotográfico y dejando de imponer la técnica utilizada en la actualidad.

(1) Ver Carretero, A. «Informatización y catálogos documentales del Museo Nacional del Pueblo Español», en este mismo volumen.

MUSEO NACIONAL DEL PUEBLO ESPAÑOL
MADRID

RESTAURACION
Nº Neg: _____

Objeto: _____ Restauración: _____
Materia: _____
Dimensiones: _____ Fecha comienzo de trabajo: _____
Fecha terminación de trabajo: _____

Fotografía: _____

Estado de conservación: _____

Restauraciones anteriores: _____

Análisis laboratorio: _____

Observaciones: _____

Conservador: _____ Restaurador: _____

Tratamiento: _____

Fig. 2.—Modelo de ficha de Restauración del Museo del Pueblo Español.

DOCUMENTACION Y RESTAURACION DE PAPEL EN EL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL

Arsenio Sánchez Hernampérez
Restaurador de Papel del MNPE

Tras la adquisición de la colección «Villamitjana», que consta de un elevado número de carteles de gran variedad temática, con técnicas, soportes y formatos dispares y problemas de conversación muy diferentes, se ha creado en el Museo Nacional del Pueblo Español un taller de restauración de materiales celulósicos. Debido a la imposibilidad de realizar tratamientos estandarizados y teniendo en cuenta el enorme volumen de trabajo, tratamos de seleccionar las piezas que serán restauradas, basándonos en una serie de prioridades, como el avanzado estado de deterioro físico-químico o las necesidades propias del museo como la edición de catálogos o el préstamo para exposiciones. El resto es analizado, para mantener un control estricto y así poder determinar cualquier anomalía en su conservación. Esto no sólo se hace con piezas no restauradas y en buen estado de conservación sino también con las que ya han sido intervenidas, lo que permite observar el comportamiento de los productos empleados en los distintos tratamientos, seleccionados siempre con criterios estrictos de permanencia e inocuidad. En la realización de este control utilizábamos la ficha estándar, empleada en el sistema manual, donde figuran los datos de identificación, de los análisis de laboratorio y de los tratamientos a seguir. Tras dos años de trabajo hemos considerado necesario desarrollar un modelo específico para objetos de soporte celulósico, especialmente de carteles, grabados, dibujos y hojas sueltas. El modelo está basado en el que actualmente se utiliza en el área de grabados y dibujos del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, dependiente del Ministerio de Cultura (*).

Hemos desglosado la ficha en tres secciones claramente diferenciadas:

La primera viene encabezada por datos descriptivos: N.º de referencia, objeto (cartel, pliego de cordel, grabado, etcétera.), técnica en la que ha sido realizado (tipografía, litografía, xilografía, etcétera.), soporte (papel, cartón,

(*) Desde aquí queremos agradecer a sus técnicos la ayuda prestada en su confección y todos aquellos consejos profesionales que desinteresadamente nos proporcionaron.

papelón o pergamino), procedencia (colección Villamitjana, colección Cexmu, etcétera.) y dimensiones (largo, ancho y espesor).

La segunda sección intenta desglosar el estado en el que llegan las piezas a nuestros talleres mediante una serie de casillas en las que se anotan los daños físicos más habituales como zonas perdidas, desgarros, cortes, suciedad, manchas, etcétera. Los espacios en blanco están destinados a casos menos frecuentes, como foxing, esfoliaciones, craquelamientos, etcétera. A estos problemas hay que añadir el de las obras que fueron reparadas con métodos poco ortodoxos y la sustitución por restauraciones realizadas con métodos, criterios y productos más modernos, era necesaria. Los casos más frecuentes aparecen reseñados en el siguiente apartado. Los elementos sustentados son tintas, pigmentos y otros elementos utilizados para la confección de las obras. Dos casillas en blanco pueden ser completadas con otras técnicas menos habituales en nuestros fondos como gouache, acuarela, lápiz, etcétera., o reseñar posibles anotaciones.

Los análisis químicos son fundamentales para determinar el deterioro «invisible» que descompone la molécula de la celulosa y hace perder al soporte sus propiedades físicas, tornándolo quebradizo y poco manejable. Hemos creído esencial identificar el tipo de pastas (mécánicas, de trapos, semiquímicas, blanqueadas, etcétera.) y fibras (lino, algodón, conífera, pinácea, etcétera.) empleadas para la fabricación de la hoja, ya que la estabilidad del documento está ligada a la calidad de las materias primas. Por otra parte ciertos productos utilizados habitualmente funcionan mejor en determinadas pastas y su selección se hará, por tanto, teniendo en cuenta los resultados de estos análisis. La medición de acidez del soporte antes del tratamiento, el empleo de reactivos para comprobar la existencia o no de lignina, alumbre y otros elementos perjudiciales y los análisis de agua —consistentes en la medición cuantitativa y cualitativa de los aniones y cationes desprendidos en el lavado—, nos dará una idea precisa de la causa del deterioro químico-estructural y marcará las líneas maestras a seguir en la restauración. Un último paso en el estudio de la conservación lo constituye el análisis de solubilidad de tintas realizado aplicando, sobre los distintos colores, hisopos de algodón impregnadas en los líquidos a utilizar, principalmente agua, alcohol, acetona y disolventes orgánicos. Es muy importante, ya que verifica su estabilidad y determina, en última instancia el proceso a seguir.

El tratamiento de restauración constituye el tercer bloque. Comienza con una limpieza dividida en tres fases. Una mecánica, realizada de menor a mayor agresividad, con una variada gama de productos que van desde la goma de borrar en polvo al empleo de lápices de fibra de vidrio o de bisturí. En caso de que existan reparaciones con cintas autoadhesivas o manchas de tipo orgánico es necesario el empleo de disolventes —limpieza «en seco»—. Anotaremos el nombre del producto, su proporción, temperatura, amplitud y duración del tratamiento, así como el agente empleado para la eliminación de los resi-

duos. El lavado constituye la última fase en la limpieza y se trata de uno de los pasos más importantes en la restauración de papel, ya que tiene tres funciones esenciales: eliminación de suciedad retenida entre las fibras, de los ácidos solubles procedentes de la oxidación de la celulosa y el restablecimiento de enlaces interfibrilares. En caso de utilizar agentes tensoactivos (tipo Napol o similar), agentes coloidales (metilcelulosa o similar) u otros productos (etanol) se anota nombre y proporción, así como el número de baños realizados, de aclarados y la temperatura del baño.

La desacidificación es, en nuestro caso, el tratamiento más habitual, ya que los papeles modernos han sido manufacturados con materiales de baja calidad y tienen tendencia a acidificarse rápidamente. Es necesaria siempre que la obra posea un pH por debajo de 6 después del lavado (los documentos analizados hasta el momento raramente superan un grado de 5). Hay diversas formas de aplicación, pero las principales son las realizadas por baño o pulverización. Señalaremos el producto empleado (hidróxido bórico, cálcico, magnésico, carbonato de metilmagnesio, etcétera.), su proporción y el medio en el que va suspendido (metanol, agua u otros).

Existen documentos en los que el deterioro ha mermado su visibilidad y el blanqueo se convierte en el único tratamiento capaz de recuperar parte de la estética original. Se trata de una de las operaciones que entrañan mayor riesgo, ya que ligeras variaciones en el pH del producto (en caso del hipoclorito) pueden tener consecuencias desastrosas y una mala eliminación de los residuos del blanqueante o del neutralizador pueden ocasionar manchas con el paso del tiempo, por lo que sólo se realiza en casos muy extremos, hasta el momento menos del 0,5% del total de piezas restauradas. En este caso anotaremos el producto, su proporción, amplitud y duración del tratamiento, así como el agente neutralizante, proporción, tiempo de actuación, de aclarado y desacidificador empleado posteriormente.

Una vez realizados los tratamientos acuosos se procede a la eliminación del exceso de agua entre secantes, ayudados por una ligera presión bajo tableteros. Antes podemos optar por consolidar el documento con algún tipo de cola polivinílica o celulósica, en cuyo caso anotaremos marca, proporción y medio de suspensión. Una vez que el documento ha recuperado parte de sus cualidades mecánicas se procederá a la reparación de cortes, desgarros y zonas perdidas, con lo que el documento adquiere, en gran medida, parte de sus características físicas primitivas. Normalmente es necesario laminar el reverso del documento con un pliego de papel para conseguir una mayor resistencia a la manipulación. Al igual que en la consolidación, anotaremos las características de los productos empleados. Finalmente, hay casos en los que es necesario proceder a la recuperación de los valores estéticos de la obra mediante la reintegración de lagunas de los elementos sustentados. Se utilizan diferentes técnicas que difuminan, pero no ocultan, las zonas perdidas. Para ello realizamos un fino regativo con acuarela sobre una base de acrílico de tono neutro.

En este último punto terminan las labores de restauración, pero no hay que olvidar las medidas de tipo preventivo para evitar, en lo posible, el deterioro posterior de la pieza. De todos los sistemas estudiados, el que mejor se adapta a nuestros criterios y necesidades es el aislamiento del documento de los agentes externos por medio de sobres de tereftalato de polietileno, conocido comercialmente con el nombre de «Mylar» o «Melinex». En caso de que el documento esté compuesto por varias piezas y no podamos unir las debido a la capacidad de los planeros, o las dimensiones comerciales del producto, señalaremos el número de sobres.

Un comentario más extenso de los distintos aspectos de la obra, su deterioro y tratamientos realizados, ha sido confiado al apartado de observaciones. Contamos otra sección gráfica en la que se incluyen las fotografías comentadas realizadas antes, durante y después del tratamiento.

Hemos apostado no sólo por una restauración activa sino también por una preventiva en un intento de mantener a las piezas en un estado óptimo de forma permanente, evitando el daño por negligencia y cualquier acción restauradora innecesaria. Esta ficha cumple con las necesidades actuales del laboratorio, ya que no se reduce a una descripción de los tratamientos realizados. Permite controlar el estado de los objetos que no han sido tratados y su evolución a lo largo de los años. Por otra parte es muy rápida y sencilla de rellenar, sin que por ello pierda valor informativo, muy importante para todos aquellos interesados en el estudio de las piezas, ofreciéndoles una serie de datos de primera importancia como las técnicas con que fueron realizadas o las materias primas empleadas en su fabricación.

**PUBLICACIONES
DEL MUSEO
DEL PUEBLO ESPAÑOL**

TRABAJOS Y MATERIALES

	<u>Ptas.</u>
BAROJA DE CARO, Carmen: <i>Catálogo de la colección de amuletos</i> (h. 1945), 35 pp., XXXI láms.	500
BAROJA DE CARO, Carmen: <i>Catálogo de la colección de pendientes.</i> S. A. (h. 1947), 29 pp., XVIII láms.	500
CARO BAROJA, Julio: <i>Catálogo de la colección de instrumentos utilizados en la elaboración del lino y fabricación del hilo.</i> S. A. (h. 1950), 29 pp., XVI láms.	Agotado
CARO BAROJA, Julio: <i>Catálogo de la colección de cuernas talladas y grabadas.</i> S. A. (1950), 30 pp., VIII láms.	500
CARO BAROJA, Julio: <i>Catálogo de la colección de almoreces.</i> S. A. (h. 1951), 24 pp., XII láms.	Agotado
CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, Juan, marqués de Lozoya: <i>Catálogo de la colección de collares.</i> S. A. (h. 1951), 18 pp., 12 láms.	Agotado
CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, Juan, marqués de Lozoya: <i>Catálogo de la colección de rosarios.</i> S. A. (h. 1950-51), 19 pp., 10 láms.	Agotado
CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, Juan, marqués de Lozoya: <i>Catálogo de la colección de relicarios.</i> S. A. (h. 1951-52), 34 pp., 6 láms.	Agotado
CARO BAROJA, Julio: <i>Catálogo de la colección de sonajeros.</i> S. A. (h. 1952), 23 pp., 5 láms.	500
PEREZ BUENO, Luis: <i>Catálogo de la colección de cruces del Museo del Pueblo Español.</i> S. A. (h. 1952), 23 pp., 12 láms.	Agotado
CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, Juan, marqués de Lozoya: <i>Catálogo de la colección de medallas.</i> S. A. (h. 1952-53), 48 pp., 12 láms.	Agotado
BAROJA DE CARO, Carmen: <i>Suplemento al catálogo de la colección de pendientes.</i> S. A. (h. 1952-53), 28 pp., 8 láms.	500

	<u>Ptas.</u>
PEREZ VIDAL, José: <i>Catálogo de la colección de tabaqueras y utensilios de fumador</i> . S. A. (h. 1956), 33 pp., XV láms.	500
PEREZ VIDAL, José: <i>Catálogo de la colección de cucharas de madera y de asta</i> . Madrid, 1958, 68 pp., XV láms.	500
 NUEVA SERIE	
Joyas Populares. Museo del Pueblo Español: <i>Catálogo de Exposición 1984-1985</i> . Madrid	1.000
ALARCON ROMAN, C.: <i>Catálogo de Amuletos del Museo del Pueblo Español</i> . 1987	1.500
MINGOTE CALDERON, J. L.: <i>Catálogo de Aperos Agrícolas del Museo del Pueblo Español</i> . 1990	1.200
 OTROS	
CARO BAROJA, Julio: <i>Proyecto para una instalación al aire libre del Museo del Pueblo Español</i> . Madrid, S. A. (h. 1944), 55 pp.	500
<i>Homenaje a D. Mateo Silvela (Conferencias del curso 1946-47)</i> , S. A. (h. 1948), 56 pp.	500
PEREZ BUENO, Luis; HERNANDEZ-PACHECO, Francisco: <i>Conferencias dadas en el Museo del Pueblo Español por...</i> S. A. 37 pp.	500
 ANALES DEL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL	
Vol. 1. Madrid, 1935. Ed. Fac. 1988, 216 pp.	1.000
Vol. 2. Madrid, 1988. 294 pp. con lám.	1.000
Vol. 3. Madrid, 1990	1.000

NORMAS PARA LA PRESENTACION DE ORIGINALES

Los originales dirigidos a la revista «Anales del Pueblo Español» deberán ajustarse a las siguientes normas:

- 1.º Los originales se enviarán a la redacción de la revista precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor/es, su dirección y teléfono, así como su situación académica y el nombre de la institución científica a la que pertenece/n. También se hará constar la fecha de envío a la revista.
- 2.º Los textos irán mecanografiados en una sola cara, ajustándose a un formato de 45 líneas y 65 espacios por línea, o en soporte informático indicando el procesador de textos utilizado.
- 3.º La lengua de la revista es el castellano, aunque se aceptarán textos bilingües que no excedan de 10 páginas.
- 4.º El consejo de redacción decidirá la aceptación o no de los trabajos, así como el volumen en el que se publicarán. Asimismo, decidirá si se publican en el caso de que excedan de 45 páginas. Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.
- 5.º Las tablas y figuras deberán llevar un título y estar numeradas consecutivamente con claras indicaciones del lugar donde han de ir colocadas.
- 6.º Los originales reproducibles deberán presentarse en papel vegetal y enviados en pliegos separados, protegiéndolos de cualquier deterioro.
- 7.º Las referencias bibliográficas deberán ir al final del artículo, y estarán dispuestas alfabéticamente por el apellido del autor, seguido del año de publicación. Cuando se citen las obras de un mismo autor pertenecientes a un mismo año, éste será seguido por una letra (a, b, c, etc.), por ejemplo: 1990a, 1990b, desde la más antigua a la más recientemente publicada; después del año seguirá el título de la obra, la ciudad de publicación y la editorial.

- 8.º Las referencias profesionales y académicas de los autores deberán aparecer a pie de página y en la primera página del artículo. De la misma manera, se indicará cualquier información sobre el origen de la investigación sobre la que se basa el artículo.
- 9.º Las notas complementarias del texto aparecerán a pie de página numeradas consecutivamente.
- 10.º La publicación de artículos en la revista «Anales del Pueblo Español» no da derecho a remuneración alguna. Los autores recibirán gratuitamente 50 separatas de su artículo y un ejemplar del volumen en el que se publique.
- 11.º Durante la corrección de las pruebas —que se enviarán al autor— no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto. Los autores deberán corregir las pruebas en un plazo máximo de quince días desde la entrega de los mismos.

