



A

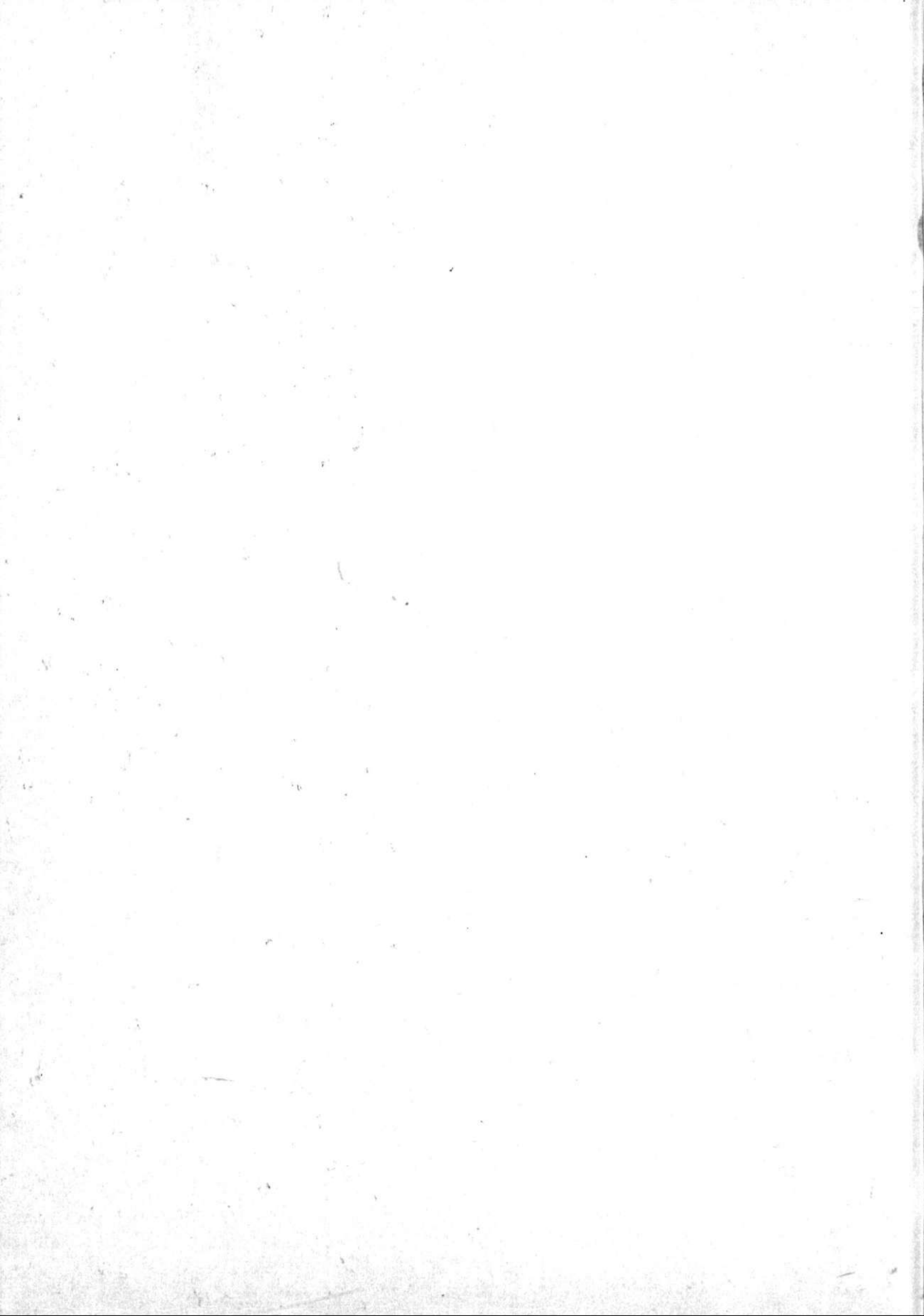
ANALES DEL
MUSEO
NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA

NOS OTROS

1995

NÚMERO II

MINISTERIO DE CULTURA



Z - 678





ANALES
DEL MUSEO
NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA

1995
NÚMERO II

NOS OTROS

Edición Dirigida
y Coordinada por:

Begoña Torres
y
Francisco de Santos

Edita: Dirección General de Bellas Artes y de Conservación
y Restauración de Bienes Culturales

Correspondencia:

Avda. Juan de Herrera, 2
28040 Madrid
Teléf. (91) 5497150. Fax 5446970

Alfonso XII, 68
28014 Madrid
Teléf. (91) 5306418. Fax 4677098

Consejo de Redacción:

José Manuel Berges Soriano
Andrés Carretero Pérez
Concha Mora Postigo
Pilar Romero de Tejada
Francisco de Santos Moro
Begoña Torres González

Edición dirigida y coordinada por: Begoña Torres González
Francisco de Santos Moro

Diseño y maquetación: José Manuel Fernández del Riego

Fotografía de portada: Miguel Ángel Otero

NIPO: 301-95-047-4

ISSN: 1135-1853

Depósito Legal: S. 279-1995

Fotomecánica e impresión:

Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49.
Teléf. (923) 190036. Fax (923) 190027
37008 Salamanca

EDITORIAL

7

ARTÍCULOS

| | |
|--|-----|
| <i>Exposiciones y museos etnográficos en la España del siglo XIX.</i> PILAR ROMERO DE TEJADA | 11 |
| <i>Actualidad de los museos etnográficos en Andalucía.</i> M. DEL CARMEN MEDINA SAN ROMÁN | 49 |
| <i>Museos etnográficos en Aragón.</i> LUCÍ PÉREZ GARCÍA-OLIVER | 63 |
| <i>Museos etnográficos en Asturias.</i> JUACO LÓPEZ ÁLVAREZ | 83 |
| <i>Museos etnográficos y museografía en Cantabria.</i> ELOY GÓMEZ PELLÓN | 95 |
| <i>Museos etnográficos en Castilla y León: entre la realidad y el deseo.</i> JOAQUÍN M. ALONSO GONZÁLEZ y LUIS A. GRAU LOBO .. | 119 |
| <i>La situación del patrimonio etnográfico en Castilla-La Mancha.</i> JESÚS CARROBLES SANTOS y SANTIAGO PALOMERO PLAZA . | 129 |
| <i>Antropología, patrimonio y museos en Cataluña.</i> MONTSERRAT INIESTA | 139 |
| <i>El museu etnològic de Barcelona: formació, desenvolupament i perspectives de futur.</i> CARMEN HUERA CABEZA | 151 |
| <i>Los museos etnográficos en Extremadura.</i> JAVIER MARCOS ARÉVALO | 165 |
| <i>Los museos etno-antropológicos de Galicia. Panorama, casos y reflexiones.</i> XOSÉ CARLOS SIERRA RODRÍGUEZ | 191 |
| <i>Los museos etnográficos en la Comunidad de Madrid.</i> CONSOLACIÓN GONZÁLEZ CASARRUBIOS | 217 |
| <i>La sección etnológica del Museo de Mallorca (Muro).</i> MARGALIDA BERNAT I ROCA | 229 |
| <i>El museo etnológico de la Huerta de Murcia (tradiciones, costumbres y artes populares de la Región de Murcia)</i> ÁNGEL RIQUELME MANZANERA | 237 |
| <i>Los museos de etnología en la Comunidad Foral de Navarra.</i> ÁNGELES MEZQUIRIZ | 255 |
| <i>Los museos etnológicos en La Rioja.</i> MARÍA TERESA SÁNCHEZ TRUJILLANO | 261 |
| <i>Museos y colecciones museográficas permanentes de carácter etnográfico en la Comunidad Valenciana.</i> FRANCESC LLOP I BAYO | 271 |
| <i>Los museos etnográficos en el País Vasco. Una visión General y un proyecto particular: el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco.</i> AMAIA MUJICA GOÑI | 283 |

MUSEO

Influencia evolutiva del arte primitivo en el arte contemporáneo.

ROSARIO DEL CASSO 303

*Proyecto para una exposición sobre "La imagen Goyesca".
Museo Nacional de Antropología.*

BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ 333

NOTICIAS

365

La Revista del Museo Nacional de Antropología se propone, como principal objetivo, servir de vehículo de comunicación e intercambio de experiencias y diferentes puntos de vista dentro del amplísimo campo del mundo de la Antropología, la Etnología y la Museología.

La publicación se ha estructurado en diferentes apartados o secciones con el fin de facilitar este propósito: Una sección de COLABORACIONES dará cabida a todas aquellas propuestas que puedan aportar diferentes investigadores; la sección dedicada al MUSEO servirá de órgano de difusión para las colecciones, proyectos y trabajos de investigación del mismo; la sección de NOTICIAS, donde esperamos vuestra intervención, tendrá en cuenta las diferentes actividades culturales, experiencias y proyectos presentes y futuros.

Siguiendo con la línea inaugurada en el número 1 de la Revista Anales del Museo Nacional de Antropología, donde se trataba, bajo diferentes puntos de vista, la problemática y perspectiva de los Museos de Antropología y Etnología fuera de España; hemos querido cerrar este ciclo llevando a cabo, en este número, una visión monográfica sobre los diferentes museos españoles englobados dentro de esta temática.

Debemos señalar que su realización ha estado cuajada de dificultades desde el punto de vista participativo: algunos de los investigadores, comprometidos desde el principio, se han vuelto atrás por lo que ha sido necesario contar, a última hora, con el trabajo y el esfuerzo de otros (Montserrat Iniesta, M.^a Carmen Medina, Santiago Palomero y Jesús Carrobles), a los que, desde aquí, queremos agradecer su labor. En otros casos, aunque comprometidos en su colaboración, no han llegado a tiempo sus respectivos artículos (Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas) por lo que este número ha quedado, a nuestro pesar, ligeramente incompleto.

EDITORIAL

Finalmente y como novedad, apuntar que en la presente publicación se ha constituido un Consejo de Redacción, compuesto por tres representantes de cada Sede y renovable con un carácter periódico.

F.S./B.T.

ARTIFICULOS

EX POSICIONES Y MUSEOS ETNOGRÁFICOS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Pilar Romero de Tejada

Museo Nacional de Antropología

RESUMEN

En el siglo XIX se celebraron en Europa y Estados Unidos un importante número de exposiciones internacionales y nacionales, que posteriormente dieron lugar a diversos museos etnográficos, pues en estas exposiciones frecuentemente se había presentado una sección etnográfica, a veces en forma de pabellones, o de construcciones arquitectónicas tradicionales con escenas de la vida cotidiana, en una palabra «museos vivos»: estas colecciones reunidas dieron lugar directamente a nuevos museos permanentes, e igualmente edificios construidos para la ocasión fueron luego sede

de algunos de estos museos (Inglaterra, Francia, Alemania, Suecia, etc.).

En este artículo se pretende ver si este modelo europeo puede aplicarse a nuestro país. Se puede decir que España sí se sumó a la moda de las exposiciones, y al menos una exposición de tipo colonial dio origen a un museo —el Museo-Biblioteca de Ultramar— y a una importante colección etnográfica de las islas Filipinas. En cambio, de las exposiciones españolas no se crearon en general museos etnográficos regionales y comarcales, pues éstos no aparecerán hasta ya entrado el siglo XX y tendrán un menor desarrollo que los museos arqueológicos y de bellas artes.

* * *

PRECEDENTES EUROPEOS

Los cambios sociales violentos y democratizantes que tienen lugar a lo largo del siglo XIX en la vida europea —ocasionados por la revolución política e industrial— fueron acompañados también por un decisivo crecimiento de los museos de todo tipo, abiertos al público. Pero esto ocurrió no sólo en Europa, sino también fuera de ella, posiblemente por su influencia. Es, por ello, “la edad de oro” de éstos, si bien es triste reconocer que generalmente el crecimiento de los museos coincide con la desaparición del mundo cultural mismo al que pertenecen las colecciones reunidas.

También es en este siglo XIX cuando se crean en nuestro continente y en el norte de América un gran número de museos etnográficos, que buscaban definir la identidad cultural y defender la cultura popular, en avanzado estado de cambio. Pero estuvieron dedicados a recoger no sólo el patrimonio etnográfico propio, sino también el patrimonio perteneciente a los pueblos «exóticos», cuyos territorios habían ido siendo ocupados por diversos pueblos europeos; en el caso de éstos últimos sus precedentes se pueden rastrear también en los “gabinetes de curiosidades” renacentistas, barrocos e ilustrados creados en los siglos XVI,

XVII y XVIII, pero en realidad aparecerán como museos públicos y generalizados solamente en el XIX. Terminarán confluyendo así dos tradiciones, la del folklore —que estudiaba los usos y costumbres del propio país— y la etnografía —que lo hacía de los pueblos “exóticos” conocidos por Europa.

Los primeros museos etnográficos de este siglo eran, pues, resultado del creciente interés por la cultura popular que se manifestó en el primer cuarto del XIX. Este triunfa especialmente por influencia del romanticismo alemán, que desde comienzos de siglo se propone ‘sacralizar’ el llamado “espíritu del pueblo” —*volkgeist*—, al que se considera “creador” originario de la cultura nacional. Alemania e Italia, recuérdese, nacen como naciones modernas en este siglo. Sin duda, la dirección de ese interés en todo Occidente estaba también en preservar una identidad cultural que se veía cada vez más amenazada, la tradicional: principalmente por la rápida modernización tecnológica que se estaba produciendo por entonces, especialmente en Alemania. Pero toda Europa experimentaba en esos años una serie de profundos y múltiples cambios, como resultado de la creciente industrialización y de la urbanización masiva —consecuencia de la anterior—. Gentes que durante generaciones no se habían movido de una localidad o región comenzaron a emigrar en grandes grupos, y sus tradiciones de origen se fueron perdiendo en el crisol de las grandes ciudades. Se crearon entonces por doquier museos etnográficos, con el fin de conservar las tradiciones originales de aquella masa popular, y como un primer paso experimental en el intento de llevar la cultura superior más eficazmente al hombre de la calle y a los niños.

Pero, como ya dijimos al principio, la multiplicación de los museos de Antropología y Etnología durante este siglo —contemporánea de avances de esta ciencia, que empieza a constituirse en esta época como hoy la conocemos, como un saber profesional con cátedras y asociaciones científicas especializadas—, son resultado también del interés que entonces manifestaban todas las potencias imperialistas (Inglaterra,

Francia, Alemania y Estados Unidos) por los países colonizados; pues el s. XIX es ciertamente una época de expansión colonial y de incremento del interés científico por los pueblos que vivían en dichos países, ya que la información sobre ellos se consideraban que era esencial para mantener el orden y la ley metropolitana, así como para afianzar los lazos con las colonias y dominios.

Un detalle importante a tener en cuenta es que el origen de ambos tipos de museos —como asimismo la formación de muchas de sus colecciones etnográficas— va a estar ligado coyunturalmente a las diversas «exposiciones» efímeras de todo tipo que van a celebrarse profusamente en la segunda mitad del siglo XIX (universales, conmemorativas, coloniales, etc.) y que hoy llamaríamos «temporales», según nuestra terminología museística. Podemos citar como ejemplos al actual Museo del Hombre de París que tiene su origen en la Exposición de 1878; entonces se le conoció como Museo del Trocadero, ya que toma el nombre del Palacio de la Industria que se construyó para la ocasión y fue sede de la exposición, y en el que posteriormente se instaló; el Museo de Historia Natural de Chicago que procede de la Exposición Colombina celebrada en 1893; o el Museo Tervuren de Bruselas dedicado al Congo Belga, que proviene asimismo de la organizada en 1897 en dicha ciudad.

Siendo la segunda mitad del siglo XIX precisamente la edad de oro de las exposiciones industriales en las metrópolis occidentales, pareciera que la Antropología y los museos tienen un mismo origen y fundamento contextual: el capitalismo. La primera de aquellas tuvo lugar en Londres en 1851 —titulada “Gran Exhibición de los trabajos industriales de todas las Naciones”— y tuvo su sede en el famoso Palacio de Cristal que se construyó entonces por primera vez a base de hierro y cristal, creándose con él a partir de ese momento un tipo de arquitectura que va a servir de modelo para las posteriores exposiciones celebradas en otros países. Desde ese fecha hasta la 2.^a Guerra Mundial se celebraría una cada pocos años —no sólo en Europa sino también en Estados Unidos, Australia, y posteriormente en América Latina—

que recibirán diferente nombre dependiendo de su origen geográfico: para los ingleses van a ser *Exhibiciones Internacionales*, para los franceses *Exposiciones Universales* y para los norteamericanos *Ferias Mundiales*. La importancia especial que se concedía por todos los países participantes a estar presentes (y a organizar a veces ellas mismas grandes manifestaciones internacionales, de tipo industrial), era resultado asimismo de una clara voluntad de probar su existencia y singularidad nacional, así como también la de mostrar sus éxitos coloniales, presentar el progreso y las innovaciones tecnológicas logradas, así como desarrollar a corto plazo los intercambios comerciales.

Tales exposiciones podían ser de ámbito regional y nacional, no solamente internacional; no obstante, casi todas ellas tenían un carácter o al menos un sabor *colonial*, pues en ellas se exhibían los objetos manufacturados en la metrópoli con materias primas obtenidas en las colonias; una prueba de este planteamiento lo encontramos en un texto de 1887 sobre la Exposición de Filipinas que se celebró en Madrid en ese mismo año y de la que trataremos más adelante:

“A lo que pueden aspirar nuestras colonias de Oriente es a ser lo que son la India y la isla de Borneo para la Gran Bretaña: centros productores de primeras materias que alimenten las grandes industrias de las metrópolis... Hay que pedir a las colonias sus propios y naturales frutos. Así es necesario entender la protección” (Aura, 1887: 178).

O también se ve claramente en las palabras pronunciadas por los organizadores de la Exposición de Bruselas de 1897, que las consideraban “fuentes fecundas de riqueza que extienden no sólo el horizonte comercial y científico, sino que, además, ofrecen maravillosas materias para experimentar” (Calvo, 1992:78).

Por otro, se mostraban a los grupos de “primitivos” traídos de los territorios coloniales pretendiendo la educación y entretenimiento de los ciudadanos metropolitanos, ya que se presentaban evitando todo signo que revelase cualquier tipo de aculturación; lo

importante era destacar lo “primitivo» pues, como señala Corbey (1993:341), se aspiraba así exponer “el ascenso a la civilización, representado por el triunfo inevitable de las razas superiores sobre las inferiores, y cómo se progresa a través de la ciencia y la conquista imperial”. Al igual que se exhibían –como hemos visto– los objetos manufacturados con materias primas coloniales, “las técnicas de exhibición tendían [también] a representar a estos pueblos como materias primas, ya que dentro de la reinante ideología progresista ocupaban la misma categoría” (Hinsley, 1991:345). En estas exposiciones industriales se empieza ya a instalar incluso edificios típicos de la arquitectura tradicional, con escenas vivas de trabajo, etc.; a veces realmente se construían verdaderos “pueblos” o aldeas primitivas y exóticas, con lo que pretenden un indudable valor etnográfico. Uno de los primeros ejemplos fue la reproducción real de un *kampong* (poblado indonesio), realizada en la Exposición Internacional de Amsterdam en 1883. Resultó ser además una de las secciones más populares de la exposición: en ella, grupos de indonesios hicieron demostraciones de música y técnicas agrícolas tradicionales (como el arado tirado por búfalos), y también mostraron sus habilidades en tejer, hacer *batik* (una forma especial de estampar los tejidos) y cocinar sus alimentos típicos; esta exhibición especial estuvo a cargo de la Sociedad Misionera Protestante de Holanda. A pesar de todo, no sólo se exhibían escenas en relación con los coloniales pueblos “exóticos” en estado puro, si no que en muchos de estos “pobladros etnográficos” podían verse también algunos aldeanos europeos dedicados a diversos trabajos, lo que también confirmaba, a la postre, la beneficiosa acción cultural de Occidente.

En estas exposiciones internacionales, simultáneamente a lo anterior, también se recogían escenas de la vida comunitaria nacional en aposentos colmados de maniqués vestidos con los atuendos tradicionales, por lo que pueden considerarse asimismo como una de las primeras manifestaciones de interés por la etnografía regional; son también “cuadros vivos de la vida popu-

lar” que posteriormente seguirán inspirando la organización ordinaria de los museos etnográficos, al presentar tanto la cultura popular como exótica.

Este tipo de presentación se inicia ya en la exposición de Londres en 1851, aunque solamente se exhibieron maquetas etnográficas, pues, como señala Benedict (1981:3), “se comienza exponiendo maquetas para terminar con las personas”. En la Exposición Universal de París de 1867, algunos países participantes habían presentado edificios característicos de su arquitectura tradicional y asimismo los organizadores quisieron dedicar un apartado a los trajes populares de diversas comarcas, participando la mayoría de las regiones francesas y unos quince países (Collet, 1987), exhibición que fue muy popular en las exposiciones posteriores; en la de 1878, también de París, se situaron los objetos típicos de cada país en aposentos del tipo de los mencionados anteriormente; Breban, en la Guía de dicha exposición, nos ofrecía una descripción de la presentación exhibida por los países escandinavos:

“reproducen el interior de las habitaciones, haciéndolas aparecer, como en la vida misma, con grupos de tamaño natural, con una perfecta ejecución, dramatizando escenas íntimas u otras características de la provincia o región, ya sea en sus viviendas o en medio de la naturaleza” (Dias, 1991:167).

y en la de 1889, se llenó París de construcciones de todo el mundo (diversos poblados africanos, e incluso un templo de Tonkín con sacerdotes budistas celebrando sus ritos). El antropólogo norteamericano, Otis T. Mason, profundamente impresionado por este tipo de exhibición, nos hace una descripción de ello:

“Fue posible ver allí tipos diferentes de africanos, además de javaneses, tonkineses, chinos, japoneses y otros pueblos orientales, que vivían en sus casas tradicionales, llevaban a cabo sus costumbres, comían sus alimentos y practicaban sus artes y ritos en la Explanada de los Invalidos junto a las más últimas invenciones y con todo el mundo civilizado como espectador” (1890:31).

Modelo que se repitió en la Exposición Colombina, celebrada en Chicago en 1893, donde se reconstruyeron pueblos y ambientes de todo el mundo, incluidos algunos europeos, y otros propios de los aborígenes norteamericanos. Para Corbey (1993:344) estas zonas especiales, perfectamente delimitadas, en las que se exhibían a los nativos en todas las exposiciones y donde podían ser observados por los espectadores occidentales “representaba su mundo; y había que respetar incondicionalmente este límite entre su mundo y el de los ciudadanos que los visitaban y los inspeccionaban; entre lo salvaje y lo civilizado, la naturaleza y la cultura”.

Pero no sólo se exhibían pueblos «exóticos» en estado puro, como dijimos antes, si no que en muchos de estos «pueblos etnográficos» podían verse también aldeanos europeos dedicados a diversos trabajos. Todo ello –según el mismo Otis T. Mason (1890)– era de lo «más antropológico», pues de esta forma se ilustraba pedagógicamente la historia universal de la cultura humana, y no sólo de un grupo determinado. No obstante, un resultado derivado, de este tipo de exposiciones va a ser un fuerte interés localista en favor de lo que entonces se conocía como pueblos exóticos.

Ahora bien, esta historia de las culturas se contaba principalmente como la ascensión de diferentes pueblos a la última etapa de la evolución, la que había conseguido la civilización industrial de las clases medias europeas, con lo que se adoptaba una versión histórica ciertamente unilineal y etnocéntrica. De lo que no cabe duda es que las exposiciones internacionales de esta época –organizadas con la idea de mostrar el progreso en todos sus campos, y en la que el arte, las artesanías y las antigüedades típicas de cada pueblo se exhibían como símbolos nacionales junto con productos industriales más recientes– ejercieron una influencia social preponderante y sirvieron de inspiración general para todo tipo de público; incluidas las clases populares, a las que se quería hacer llegar de modo sistemático la educación básica a través de los museos permanentes y campañas especiales de alfabetización.

Asimismo la exhibición de seres humanos en las exposiciones tenía un gran interés científico y servía

como objeto de estudio por parte de las sociedades científicas, laboratorios y museos antropológicos; pues en ellos también se podían investigar en vivo, y no sobre restos óseos solamente, las características raciales de esos grupos humanos a través de la craneología, fisiognomía y antropometría (que eran las manifestaciones de la forma externa, apariencia física del cuerpo y carácter de las diferentes razas). También se realizaban entonces moldes de escayola del cuerpo entero y de sus diferentes partes, se hacían observaciones lingüísticas y etnomusicológicas; y además, como señala Corbey (1993:354), “los visitantes podían presenciar [estos estudios] e incluso tomar parte en la investigación científica”.

En estas exposiciones, como asimismo en los museos de la época siguiendo la teoría evolucionista en boga en aquel tiempo, se ordenaban y categorizaban los pueblos, las razas, las culturas, la especies y los objetos creando taxonomías y tipologías. Por ejemplo, en la Exposición de San Luis de 1904, «se ordenaron lo que se llamaba ‘exhibiciones vivas’ según un orden evolucionista desde los aborígenes más avanzados... y terminando con los pigmeos africanos e Igorrotes de Filipinas» (Benedict, 1981:4).

Ahora bien, en sus preparación, no sólo trabajaron personal de museos y sociedades antropológicas, sino también reputados antropólogos del momento. En la de París de 1878 Teodoro Hamy, primer director del Museo del Trocadero, participó activamente clasificando geográficamente los objetos que se expusieron. En los informes anuales del Bureau of Ethnology de Estados Unidos se hacía mención expresa de los trabajos realizados para la exhibición de 1893, que prepararon conjuntamente la Smithsonian Institution, el Museo Nacional y el Bureau:

“El profesor Holmes se encargó de la exhibición que para la Exposición Colombina de Chicago realizó el Bureau of Ethnology, y durante varios meses estuvo ocupado principalmente en organizarla, disponerla, clasificarla y etiquetarla, la cual incluía (1.º) una serie de colecciones que ilustraban la minería, cantería y la fabricación de herramientas de piedra por los aborígenes (2.º) varias colecciones de material

etnológico preparadas principalmente por colaboradores del Bureau; y (3.º) una serie de figuras de tamaño natural que ilustraban la vida doméstica, las artes e industrias de los aborígenes. Es un placer observar que esta exhibición llamó la atención de muchos visitantes. Los señores Henry W. Henshaw, James Mooney, F. H. Cushing, and Gerard Fowke ayudaron a su preparación" (1896:XXXVI).

Asimismo Franz Boas, junto con Frederick W. Putnam, director entonces del Museo Peabody de la Universidad de Harvard, dirigieron todas las expediciones antropológicas y arqueológicas que se llevaron a cabo con el objetivo de acopiar objetos para la mencionada Exposición Colombina de 1893; y el mismo Boas trajo a 14 indígenas kwakiutl, que fueron exhibidos realizando diferentes ceremonias (Hinsley, 1991). Pero también participó en la de San Luis de 1904, en la que el Departamento de Antropología del Museo Nacional de Estados Unidos preparó una extensa exhibición sobre el simbolismo mítico a través del arte decorativo de varias tribus: «Estas exhibiciones se complementaron con una serie de objetos y diseños seleccionados por el Dr. Franz Boas, con el fin de ilustrar el variado simbolismo de diferentes tribus y pueblos, asociado con un determinado motivo o diseño» (1907:XII).

En definitiva, en estas exposiciones estaba presente en gran manera la antropología, pues, como sugiere Benedict (1981:3):

“se pretendía popularizarla, estimular la investigación, fomentar la colección de especímenes antropológicos induciendo al crecimiento de los museos antropológicos existentes y a la fundación de nuevos, promover el intercambio nacional e internacional entre antropólogos a través de reuniones científicas celebradas durante la exposiciones y dar empleo a los antropólogos profesionales y a sus estudiantes”.

Pero estas exposiciones no sólo sirvieron a la antropología, sino también a la propia Museología que en esos años estaba emergiendo debido al importante crecimiento de los museos y de las colecciones, pues aquellas exposiciones estaban abiertas al público en gene-

ral, ya que, como afirma Nelia Dias (1991:95), «todo el mundo era admitido sin ningún criterio de selección... [y] esta actitud con respecto a los visitantes pone en marcha... una preocupación pedagógica por parte de los organizadores».

A continuación nos vamos a referir a otro tipo de exposición, que es muy común en la Europa del siglo XIX: es la exhibición en exclusiva de tipos humanos «exóticos», acompañados frecuentemente de sus producciones artesanales, realizando también en público sus actividades de la vida cotidiana y sus rituales. Este tipo de exhibición lo encontramos desde el momento mismo del descubrimiento de América; recuérdese que Colón ya trajo a la vuelta de su primer viaje unos indígenas de la isla de la Española, que fueron presentados a los Reyes y a la Corte cuando les dio cuenta de su viaje. También tenemos noticias que años más tarde y en los siglos siguientes se traen indígenas de otros continentes a diversos países europeos, pero no será hasta el siglo XIX cuando alcance una frecuencia suficiente. Las exhibiciones de este siglo podían ser fijas o en gira por diferentes lugares muchas veces en escenarios teatrales, circos y ferias en los que a veces se mostraban todo tipo de curiosidades y rarezas. Generalmente este último tipo era promovido por empresarios privados que obtenían de esta forma beneficios económicos, repitiendo en diferentes ciudades estas exhibiciones. Frecuentemente se mostraban junto con la flora y la fauna que formaban su medio ambiente original, con el fin de ver cómo se relacionaban los diferentes elementos que lo componían, pues se consideraba que estos pueblos son una parte importante de la naturaleza, al igual que lo son la flora o la fauna.

Encontramos numerosos ejemplos de ambos tipos a lo largo del siglo: en Londres, en Hyde Park, se exhibieron un grupo de trece Cafres; como asimismo en otros lugares de la misma ciudad Bosquimanos y Lapones. En París se exhibió en el Jardín de Aclimatación un grupo de indígenas de la Guayana francesa, vestidos con su indumentaria tradicional del trópico en los fríos días del invierno parisién; la gira que hizo por Europa el famoso Búfalo Bill acompañado de indios norteamer-

ricanos con un espectáculo del Far West, siendo Barcelona la única ciudad española que visitó. O también los esquimales que recorrieron Alemania en los años 80, traídos por un empresario alemán, o años antes la gira hecha por este mismo país por Lapones y Bellas Colas, estos últimos en la Costa Noroeste de América.

Al igual que en las exposiciones universales, estos indígenas eran también objeto de estudio de las sociedades científicas de la época, que solían proporcionar asimismo a los empresarios un certificado de autenticidad. John Conolly, presidente de la Sociedad Etnológica de Londres, en su reunión anual del año 1855 advertía de:

“Los beneficios que podían esperarse de la observación por parte de los socios de la Sociedad Etnológica de cualquiera [de los nativos de otras regiones que llegan a esta metrópoli]; y particularmente de aquellos que se traen a este país para ser exhibidos. Estos beneficios en parte consistirán en impedir el engaño, y en parte se derivarán de la ilustración adicional a la ciencia que cultivamos, y que tales esfuerzos sean en favor de los indefensos e ignorantes nativos de las naciones bárbaras, algo que se olvida por los felices habitantes de los países cristianos” (Kirschenblatt-Gimblett, 1991:440).

Pero no todo el mundo científico se mostraba a favor de estas exhibiciones, y se hicieron fuertes críticas a los «civilizados» que se mofaban de ellos por sus costumbres. Así, Henry C. Selley en su informe al British Museum de 1911, comentaba:

“Quizá la hilaridad con que el visitante común observa al objeto de las lecciones de etnografía surge de su arrogante engreimiento acerca del valor e importancia que tiene su forma particular de civilización. No dudo que tiene mucho en común con el viajero que en su viaje había perdido su camino, y que describió el climax de su experiencia con estas palabras: ‘Después de haber andado once horas sin haber encontrado la huella de un pie humano, vi, para mi gran consuelo y deleite, a un hombre ahorcado; fue inenarrable mi complacencia con el alentador pano-

rama, porque me convencí que estaba en un país civilizado" (Kirshenblatt-Gimblett, 1991:407).

Creo que son unas palabras lo bastante claras para demostrar la conciencia ya suficiente entonces acerca del etnocentrismo europeo, tan frecuente en aquel momento como hoy día.

EL CASO ESPAÑOL

A continuación nos proponemos analizar hasta qué punto en España influyó la moda de las exposiciones universales y coloniales como precedente de sus colecciones y museos etnográficos. De hecho, no se quedará mucho tiempo fuera de esta corriente 'exhibicionista', ya que en 1887 se acordó celebrar en Madrid una gran *Exposición monográfica sobre Filipinas, Marianas y Carolinas*. En la segunda mitad del siglo XIX Filipinas había adquirido ya una cierta importancia internacional propia, por su presencia en varias exposiciones universales; principalmente en la de Filadelfia (1876) y en la ya mencionada de Amsterdam (1883). Surgirá por ello en España la idea de celebrar también una exposición general de los productos *naturales* filipinos y micronesios para favorecer el comercio con la metrópoli, posteriormente es cuando se pensó incluir también las *artes* y las *artesanías*. Cito textualmente fuentes de la época:

"interesa asimismo aumentar el movimiento comercial entre aquéllos y otros puertos; las primeras materias abundantes en Filipinas, que son objeto de tarda y costosa transformación, pueden ser aquí transformadas con exíguo coste e indiscutible provecho. El bordado a máquina y a mano de los tejidos que allí se producen, los estampados en general, el algodón y otros textiles, los cordajes y la maderas pueden tener en España grandes depósitos y grandes fábricas que los utilicen para la producción, exportándolos al extranjero con beneficios de suma importancia" (Guerra, 1887:188).

Con la promulgación de un Real Decreto el 19 de marzo de 1886, y del correspondiente Reglamento, dio comienzo la preparación oficial de la Exposición. En Madrid se constituyó una Comisaría Regia, encargada de recibir, clasificar y estudiar todos los objetos enviados; y en Manila, una Comisión central, con subcomisiones en las provincias y distritos, con la finalidad de seleccionarlos previamente y después enviarlos, así como para fomentar la competición entre futuros expositores locales. Fue miembro de esta Comisión, siendo destinado por ello a Manila, el naturalista Domingo Sánchez, que posteriormente fue el primer conservador del Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria y que publicó algunos trabajos antropológicos, resultados de su experiencia filipina.

La exposición se estructuraría finalmente en nueve secciones, a su vez divididas en varios grupos cada una. Para facilitar el adecuado aprovechamiento público de lo expuesto, al final de cada sección se ofrecía una memoria complementaria que las resumía; en la sección segunda es donde se decidió incluir también una descripción etnográfica de los habitantes de cada una de las provincias, que se mostraba así: «alojada en la nave central de la derecha, la Antropología tiene su complemento en aquella de sus partes que se llama Etnografía, representada por maniqués vestidos... manoplias cuajadas de armas, y por vasos y diversos utensilios que dan a conocer las contumbres y la vida de las razas indígenas del archipiélago» (Antón, 1887:20); pero también se abordaban diversos aspectos etnográficos en cada una de las demás. Las nueve secciones eran las siguientes:

1. Naturaleza de los territorios españoles en la Oceanía.
2. Población.
3. Ejército e Institutos armados auxiliares de la Administración.
4. Marina de guerra.
5. Flora y fauna.
6. Agricultura, horticultura y ganadería.
7. Industria, comercio y tráfico comercial.



Vista de una de las salas de la Exposición de Filipinas. Palacio de Cristal del Buen Retiro, Madrid. 1887 (Archivo del Museo Nacional de Antropología).

8. Cultura general, instrucción pública, ciencias y artes.

9. Colecciones especiales.

Quiero ofrecer aquí como ejemplo algunas de las descripciones que se publicaron en su momento, y que hacen referencia específica a costumbres peculiares de los indígenas de Filipinas. Se nos perdonará la extensión de la cita en aras de su significación especial para mostrar el espíritu etnográfico de la exposición:

“Práctican la monogamia como todos los pueblos salvajes: viven honesta y dulcemente con la compañera que la naturaleza les asignó, a la que carga con el mayor número de las penas, sinsabores y trabajos de la vida: para el afortunado esposo es el cazar, el holgar, mas también el pelear... (Antón, 1887:89).

Todos estos pueblos tienen ídolos de madera representados en diferentes posturas: unos están sentados, apoyando los codos sobre las rodillas y la cara entre las manos; otros están de pie. Pero ninguno de ellos... tiene habitaciones que les pongan al abrigo de la intemperie... (Mazas, 1887:131).

En sus fiestas, que suelen durar muchos días, son muy espléndidos proporcionalmente a sus haberes, pues hay hombres que matan treinta o cuarenta búfalos, y ciento o más cerdos para convidar a los pueblos amigos: Hombres y mujeres están ebrios mientras dura la fiesta del convite, merced a las copiosas libaciones de una bebida que llaman *siniput*, hecha de arroz fermentado o con *basig* de la caña dulce... Con las cabezas de los animales que matan, adornan el exterior de sus casas y las colocan en orden como ostentación de su riqueza... (Mazas, 1887:132).

El único adorno de las viviendas consiste en las lanzas de los ascendientes de los dueños, clavadas horizontalmente en los tabiques, y pendientes de ellas algunos tapa-rabos de lujo, y un tarro pequeño, en el cual echan siempre al empezar sus fiestas un poco de vino consagrado al anito para que los proteja... Conocen muchas yerbas medicinales y cortezas amargas para la curación de sus enfermedades, pero generalmente en las dolencias graves acuden mejor... a los amuletos o aniterías, haciendo abluciones y orando al cerdo o al pollo, que después engullen los que asisten al enfermo. En los dolores fuertes del vientre, estómago o cabeza, suelen aplicar un hierro ardiendo a la parte dolorida (Mazas, 1887:135, 136).

Las armas de los moros, tanto de los joloanos como de sus afines, son: el campilan, el cris, largo y corto, el bolo o rompecabezas, las flechas, y las armas de fuego que buenamente pueden proporcionarse. El campilan es un sable de hoja muy ancha, muy afilada, y ligeramente curva, y de empuñadura sin gabilanes ni guardamano, muy semejante a la de los yataganes indios. El cris, un machete de hoja algo más estrecha, ondulada como la espada de S. Miguel, y con puño de marfil, hueso o madera cubierto de bizarras labores. Los más cortos sirven del propio modo que los puñales de misericordia servían en la Edad Media" (Vicenti, 1887:159).

Las sedes elegidas para la Exposición fueron el Palacio de Velázquez y el de Cristal del Retiro madrileño, éste último junto al lago existente hoy día delante, se construyeron precisamente para esta ocasión, siguiendo el modelo arquitectónico de hierro y cristal empezado en la Exposición de Londres de 1851; en el lago se colocaron toda clase de pequeñas embarcaciones, con su aparejos y las artes de pesca utilizadas en aquellas regiones, en las cuales podían pasearse los madrileños. Las fuentes de la época lo describían de la siguiente manera:

“el fresco lago... y rías tortuosas que culebrean y se pierden entre selvas y matorrales asiáticos donde se alberga el carabao, se esconde el mono y el pitón, y en cuyas márgenes se levantan salvajes rancherías, y por cuyas corrientes se deslizan piraguas y canoas cubiertas por toldillas de bejuco tripuladas por malayos, prestan al conjunto un aspecto fantástico,... tropical, selvático y rústico... encanto de estas gentes cortesananas” (Antón, 1887: 19).

También se trajeron nativos que fueron exhibidos —como hemos visto— realizando sus artesanías, principalmente tejiendo sus finas telas en los telares traídos con este fin. Asimismo alrededor del Pabellón central se edificaron algunos tipos de viviendas con los materiales propios de las islas: la palma, la nipa, etc. con todo su ajuar doméstico:

“Pocos espectáculos tan dignos de atención como el cuadro que presentan las cabañas indias, con sus caracteres prehistóricos, entre los refinamientos de un jardín europeo, donde todo está sometido a preconcebidas reglas... Sobre robustos bambues, chozas de nipa y juncos; por las rías artificiales el sorgo y el cañaveral asiático, a cuyas sombras se baña el carabao; en el tortuoso culebreo de las aguas los troncos abiertos en piragua tripuladas... de una parte la fábrica tabaquera, y de otra los telares de fibras y filamentos filipinos que tejen gasas increíbles; en estrecha plazoleta el ara, donde los salvajes ofrecen a sus fetiches y a sus muertos chorros de sangre y puñados de arroz” (Castelar, 1887:11).

En un principio, la Exposición estaba programada para ser inaugurada el primero de abril de 1887. Pero, por dificultades surgidas a última hora en la construcción del Pabellón central, se retrasó su apertura al 30 de junio de ese mismo año. Será un gran acontecimiento en la vida madrileña del momento¹. Presidió la inauguración la reina regente Doña María Cristina y acudió todo el gobierno en pleno, presidido por el jefe del partido liberal Práxedes Mateo Sagasta; el mismo precisamente que un decenio después –volviendo a presidir nuevamente el gobierno, al suceder a Cánovas del Castillo, asesinado en 1897– firmaría el Tratado de París de 1898, cediendo definitivamente el control sobre Filipinas a los Estados Unidos.

Mientras permaneció abierta la Exposición se celebraron diferentes actos culturales, destinados a dar al público un conocimiento más amplio de la historia, de la geografía, y de los usos y costumbres del Archipiélago. También se instaló una biblioteca en la que se reunió una gran colección de libros, folletos, revistas y periódicos referentes a Filipinas; así como publicaciones diversas, editadas en las diferentes lenguas vernáculas de aquellas regiones. Asimismo, se trajeron a España –como ya hemos visto– un grupo de 45 naturales de ambos sexos, de distintas islas de Filipinas y Micronesia. Fueron considerados como ejemplares de «museo en vivo» de la Antropología; y como tales cuarenta de ellos fueron medidos y estudiados por D. Manuel Antón (pocos años más tarde, en 1910, primer director del Museo de Antropología) y por sus ayudantes Luis de Hoyos y Telesforo de Aranzadi; siguieron los últimos métodos antropométricos aprendidos por Antón en el Laboratorio del Museo de Historia Natural de París, donde había estudiado con Quatrefages en el curso 1884-85. La mayoría de ellos eran realmente personas ilustradas –entre otros un maestro, un interprete, un escultor, varios artesanos, un colector preparador del jardín botánico de Manila...– que se sometieron al imperativo de la ciencia: «A nuestras observaciones y estudios antropológicos se han sometido gustosos y deferentes» (Antón, 1887: 95); por desgracia, acabarían muriendo en Madrid algunos de ellos, como solía ocurrir en estos

¹ Igual sucedió al año siguiente con la Exposición Universal de Barcelona, ya que hubo que retrasar también varios meses su inauguración.

casos. Los estudios realizados sobre ellos vinieron a demostrar, según Antón (1887:111), que pertenecían

“a cuatro razas distintas, más o menos confundidas y mezcladas en algunos puntos: la Negrita, la Malaya, la Indonesia y la Micronesia. Más quedan todavía algunos problemas pendientes que nosotros hemos planteado y cuya solución hemos propuesto, tales como el que se refiere a la dolicocefalia de los negritos, al parentesco de los malayos y los indonesios, de éstos con los micronesios, y al origen y procedencia de éstos últimos, que convendría comprobar con mayor número de datos que los expuestos y descritos”,

—y asimismo debido a los estudios realizados concluye Antón (1887:111)— que:

“la población indígena de las posesiones españolas en la Oceanía, lejos de haber disminuido después de sometida al dominio español, va aumentando considerablemente (sin que sean excepción las Carolinas, apenas ocupadas hasta ahora por nosotros), y ha mejorado en civilización, bienestar y progreso”.

Se publicaría de todo ello un extenso catálogo, en el que se incluyó un mapa y varios cuestionarios. Asimismo se publicaron en el diario ilustrado *El Globo* una serie de artículos, en los que se trataban aspectos diferentes de la exposición, así como de las islas Filipinas, de los que hemos obtenido los datos reseñados. Esta exposición, como todas las que se celebraron entonces en Europa, tuvo un indudable carácter de exhibición colonial, porque pretendía destacar la labor hecha por la metrópoli en aquellas lejanas tierras. Aunque también se ofrecían algunas críticas a dicha labor española:

“es la obra de España, no interrumpida por el tiempo; esos vastos territorios puestos en la inmensidad y en el confín de dos mares, prósperos, activos, felices, son nuestros hijos, y su dicha es el fecundo éxito de nuestra perseverancia, y sus virtudes y toda su grandeza y bienestar, todos sus títulos a la universal admiración son títulos de nuestra gloria, porque su gran-

deza es la nuestra y nuestra es su ventura, porque sus triunfos y bienandanzas son los nuestros, como nuestra es la sangre que corre por las venas de todos los hombres de sus razas todas, vigorizadas sus aptitudes por las virtudes inmortales de nuestro pueblo inmortal en la Historia, perpétuo triunfador de los obstáculos y de las adversidades, tan grande en su civismo como lo fue en su imperio” (Guerra, 1887:186).

De un modo sintomático, la importancia, real o pretendida, que tuvo la exposición de 1887 en el conocimiento adquirido de estas islas en la metrópoli, se pueden ver también en las siguientes palabras:

“nos ha dado a conocer lo que es la civilización filipina, lo que es su comercio, su industria, su agricultura y sus artes; nos ha puesto en contacto con los habitantes de aquellas tierras, cuyas costumbres hemos estudiado, cuya manufacturas hemos visto, cuya cultura hemos admirado; nos ha presentado los instrumentos de su trabajo, dándonos idea clara del estado en que se encuentran todos los ramos de la riqueza, y despertando en los espíritus el deseo de mejorarla, nos ha ofrecido ejemplos asombrosos de la paciencia del indio, del portentoso desarrollo que en él tienen la facultad de imitar y de copiar; nos ha dado una idea exacta de lo que son las tribus salvajes de Filipinas, dejando en el ánimo huellas de profunda tristeza, al ver cómo viven millares de seres en tierra de España, después de más de tres siglos de dominación. En una palabra: ha traído una parte de Filipinas al Parque de Madrid, satisfaciendo la curiosidad de unos, ofreciendo motivos de estudio a otros, despertando simpatía de los más, y poniendo de esta suerte la primera piedra para la gran obra de colonización perfecta y humana, en contraposición con mucho de cuanto se ha hecho en las pasadas edades” (Maisonnave, 1887:211).

Una vez que se clausuró la exposición, todos los objetos que se habían traído pasaron a formar parte del Museo-Biblioteca de Ultramar, que se creó específicamente con el fin de acoger esta exposición, y otras posteriores especiales y periódicas de productos de las colonias ultramarinas. Dicho Museo se instaló en el Retiro,

en el mismo palacio que acogió la exposición —el hoy llamado de Velázquez, por su arquitecto— que en aquel entonces se llamaba «Palacio de la Minería». En el año 1908, sin embargo, se cierra el Museo y los objetos más directamente relacionados con la Etnología y la Antropología física pasaron a la sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria del Museo de Ciencias Naturales. Pero hubo que esperar hasta 1910 para que se transformara esta sección en el primer Museo de carácter antropológico y etnográfico que creó el Estado —el Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria— convertido años más tarde en el Museo Nacional de Etnología. Hoy forma parte fundamental del actual Museo Nacional de Antropología, siendo esta colección filipina una parte importante de sus fondos principales —al menos por su importancia numérica.

Al año siguiente (1888) se celebraría en Barcelona la Primera Exposición Universal de España, que junto con la de Barcelona (1929) y la Iberoamericana de Sevilla del mismo año, son todas las celebradas en España hasta la de 1992. España había estado presente en todas las anteriores, y desde el punto de vista que nos interesa destacar aquí, podemos señalar que en la de Londres (1851) estuvo representada por una corrida de toros en la sección de maquetas etnográficas, y en la Exposición de París de 1878 estuvo en la llamada «calle de las Naciones», en la que los diferentes países participantes mostraban sus pabellones reproduciendo modelos de su arquitectura tradicional, con «una reconstrucción poco afortunada, de los patios de la Alhambra» (Calvo, 1992:34). Tampoco podemos dejar de mencionar que el Dr. González Velasco, fundador en 1875 del Museo Antropológico, expone algunas de sus colecciones —que son premiadas— en las Exposiciones Universales de París, de 1867 y 1878; que el Museo de Ciencias Naturales de Madrid envía también algunos especímenes de antropología física a esas mismas exposiciones; y que al Museo Arqueológico Nacional le premian también las colecciones presentadas en la de Viena (1873) y París (1878).

La Exposición de Barcelona de 1888 surge en principio por la iniciativa privada, la del publicista

gallego Eugenio R. Casanova, que había formado parte de todas las delegaciones españolas asistentes a las exposiciones anteriores, y que va a proponer al Ayuntamiento la organización de una exposición de estas características; para ello le pide la concesión de un determinado número de metros cuadrados con el fin de instalar edificios provenientes de otras exposiciones extranjeras, y construir también nuevos pabellones. A causa de diferentes problemas financieros y burocráticos su proyecto no puede salir adelante, y será el Ayuntamiento con la feliz iniciativa de su alcalde Francisco de Paula Rius i Taulet y el apoyo de Madrid, quien se haga cargo del proyecto. A partir de ese momento fue necesario modificar algunos aspectos y trabajar muy deprisa, pues se acercaba la fecha propuesta para la inauguración; ésta tuvo que retrasarse algunos meses, debido principalmente a que no llegaba el dinero ofrecido por el Gobierno central. Finalmente pudo inaugurarse en el mes de mayo con la presencia de la Reina Regente Doña María Cristina, el rey Alfonso XIII —niño de dos años—, las Infantas y una importante representación de las casas reinantes europeas. De nuevo fue Práxedes Mateo Sagasta, el jefe de gobierno que un año antes había inaugurado la Exposición colonial sobre Filipinas, quien se encargó también en esta ocasión de pronunciar las palabras oficiales de inauguración.

Se pensó en Barcelona como la sede idónea por estar considerada la capital industrial y la que estaba mejor comunicada con el extranjero; y fue una gran oportunidad para reforzar su presencia dentro de España y fomentar su crecimiento, ya que se llevó a cabo una importante remodelación urbanística, que se había empezado años antes con el plan Cerdá. En definitiva, va a dar su paso desde la etapa tradicional a la modernidad y a dejar, como dice Josep Plá, «de ser provinciana». De hecho esta Exposición supuso también un reforzamiento de la identidad catalana. Como en todas las exposiciones de este carácter se pretendía exhibir el progreso y las innovaciones tecnológicas, aunque no fueron muchas las que se presentaron en ella. En cambio, las empresas catalanas si pudieron

mostrar de alguna manera sus adaptación a dichas innovaciones, y con ello se ofreció una imagen más variada y rica de Cataluña.

A España por aquellas fechas no le quedaban ya muchas colonias, por lo que la Exposición no pudo volver a mostrar un aspecto de exaltación colonial e imperialista, como lo tenían las de los países vecinos; sólo un año más tarde, en la de París, las crónicas oficiales lo destacaban: «desde el punto de vista político, los resultados de esta experiencia son excelentes. Nuestros indígenas se llevan la impresión de que Francia es un país rico y potente, al que reconocen la superioridad y al que cada vez menos, se atreverán a negar la autoridad moral» (Calvo, 1992:62). Aunque sí estuvieron representadas las antiguas colonias americanas, y hubo también alguna presencia de Cuba y Filipinas.

Asimismo, a diferencia de las Exposiciones universales precedentes –en las que los objetos se exponían siguiendo un criterio tipológico y evolutivo, ya que frecuentemente se pretendía mostrar la evolución de una determinada herramienta, técnica o actividad– en Barcelona éstos se exhibieron siguiendo más bien un criterio de exposición nacional, debido principalmente a la cantidad de pabellones temáticos existentes, –se quedaron algunos pabellones sin contenido por estar ya los objetos situados en otros– y también por la idea de universalizar la exposición a causa de la irregular y no muy numerosa representación extranjera. Aunque esto es lo que pretendía la Exposición, ésta tuvo mucho más un «espíritu universalista, que su propio contenido» (1988).

En cuanto a la presencia de reconstrucción etnográfica o la exhibición de tipos humanos podemos decir que no hubo ninguna, y la única referencia a los segundos la encontramos en la existencia de artesanos trabajando a la vista del público, los cuales estaban situados en el porticado semicircular existente en la llamada «Galería del Trabajo».

En Barcelona, al igual que en las anteriores Exposiciones, se prepararon exhibiciones con objetos arqueológicos y artísticos –pero no etnográficos–, no

sólo del propio país sino también de fuera, pues, como afirma Stoklund (1994:39) en toda exposición universal había «una oportunidad para exponer algunos de los tesoros arqueológicos y así subrayar lo profundo de las raíces históricas de su cultura nacional»; y así el palacio de Bellas Artes se organizó como museo y en él se expusieron objetos de arte antiguo y moderno, entre los que destacan los pertenecientes al medievo catalán, y los procedentes de las colecciones reales o importantes pinturas del Museo del Prado. Asimismo Francia y otros países exhiben colecciones de pintura, y fue «en conjunto un magnífico museo temporal ofrecido al público catalán, no muy avezado aún en la contemplación de grandes obras de arte» (1988:352). Y a causa del éxito de esta exhibición especial se vio que era menester impulsar los museos en Barcelona: y con este fin se creó una Comisión Técnica de Museos, Bibliotecas y Exposiciones, de la que surgió la Galería Pública de Arte Contemporáneo, y se iniciaron los Museos de Antigüedades y de Reproducciones Artísticas y se vio la necesidad de crear uno de Artes Decorativas donde se conservaran las artes aplicadas, las cuales había tenido una importante presencia en la Exposición. Sucedió lo mismo con el Museo Victoria y Alberto de Londres, que tiene su origen en la Exposición de 1851. Asimismo, una de las construcciones realizadas para la Exposición, el Café Restaurante, ha servido de sede para un museo, albergando en la actualidad el Museo de Zoología. En definitiva, el mundo de los museos también en esta Exposición se vio reforzado, aunque no fueran los de carácter etnográfico.

Como en todas las Exposiciones universales precedentes y posteriores se celebró un importante número de reuniones y congresos, generalmente con un mayor carácter nacional que internacional. Estos fueron el Congreso Pedagógico, en el que se destacó la necesidad de hablar catalán por parte de los maestros; el jurídico, el de economía, el de los arquitectos, médico-farmacéutico, y el de los ingenieros, en el que hubo una mayor presencia extranjera —prácticamente francesa—. Pero, en cambio, no se celebró ninguno rela-

cionado con la antropología o el folklore, como sí habían tenido lugar en las anteriores Exposiciones universales y que posteriormente también siguieron celebrándose en las siguientes. Una razón de esta ausencia podemos encontrarla en que por aquellos años estaba surgiendo tímidamente la institucionalización de esta disciplina en nuestro país. En 1883 se había creado la sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria del Museo de Ciencias Naturales y su Laboratorio de Antropología –fundado a imagen y semejanza del existente en el Museo de Historia Natural de París–; dos años antes, en 1881, Antonio Machado había publicado las bases del Folklore español; en la propia Cataluña unos años antes el movimiento de la Renaixença, con Milá i Fontanals a la cabeza, había comenzado a recoger la literatura popular; y Joaquín Costa dirigiría, desde 1881, números colectivos etnográficos en la *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*. Pero no podemos olvidarnos que desde 1865 había funcionado en Madrid la primera Sociedad Antropológica Española, aunque por aquel entonces había ya desaparecido, y que en 1875 el Dr. Velasco inaugura su Museo Antropológico.

Aunque no voy a abordar aquí la Exposición de 1929 en Barcelona, pues se queda alejada del tiempo que nos hemos propuesto tratar, sí voy a hacer una referencia al papel que se intentó que jugase la etnografía en ella –aunque no tuviera un buen resultado final. Lo que hay conocemos como Pueblo Español en la Montaña de Montjuich se creó con la idea de mostrar la diversidad geográfica y arquitectónica de España, pues en él están representados muchos modelos de nuestra arquitectura tradicional. En el año 1917 el Comité organizador de la Exposición Universal futura va a encargar al Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña, que se había fundado dos años antes, “la creación de una instalación de etnografía de Cataluña, con lo que se pretendía llamar la atención de los poderes públicos... e interesarles en el estudio de la cultura material” (Prats, 1982:68). Pero no se llevó a cabo dicho proyecto.

Tampoco España quedó fuera de la moda de las exhibiciones especiales de seres humanos, y años

después de la Exposición de Filipinas, en 1897, se celebró en los jardines de Recreo del Buen Retiro una *Exposición sobre los Ashanti*, en la que se exhibieron unos cincuenta nativos de ambos sexos. Ahora bien, no hay que confundir estos jardines con el Parque del mismo nombre, aunque éstos estaban también situados en los jardines del Palacio del Buen Retiro, los cuales se arrendaban generalmente por empresarios como centros de recreo y diversión, y hoy ya no existen. Los Ashanti vienen a Madrid traídos por el conservador del Museo de Historia Natural de Burdeos –Sr. Cavanne–, y contratados por un empresario español –José Jiménez Laynez–, que tenía alquilados los mencionados jardines. Aquí se estudiaron desde el punto de vista antropométrico por los profesores Antón, Zuazo y Blanco (del Laboratorio de Antropología del Museo de Ciencias Naturales), describiendo también Manuel Antón (1897) un parto que presencié y las costumbres que había en torno a él:

“Después del parto entraron todos los individuos del pueblo en la habitación donde estaba la parida, la dieron la mano, entonando al mismo tiempo una especie de oración, y después cada uno daba la mano a todos los presentes, como práctica necesaria para el porvenir del recién nacido”.

Además de los nativos, se exhibieron algunos de sus producciones artesanales, como calabazas pirografiadas y joyas; también se mostraba una escuela de tipo europeo, en la que se enseñaba a los jóvenes en su propia lengua por un maestro nativo. Llamaría mucho la atención a los científicos españoles de entonces que los alumnos que estudiaban en ella no recibieran castigos corporales, tan frecuentes todavía por otra parte en la escuela española de la época. Asimismo se tomaron un número importante de fotografías que se conservan en los archivos del Museo Nacional de Antropología (antiguo Museo Nacional de Etnología). Posteriormente esta exposición iría también a Barcelona y Valencia.



Exposición de Ashanti
celebrada en el
Parque del Buen Retiro,
1897.
(Archivo del Museo
Nacional de Antropología).

En 1900 tiene lugar también en los mismos Jardines de Recreo del Buen Retiro otra *Exposición sobre Esquimales de la Península del Labrador*², que estaban de gira por varias ciudades europeas y que fueron traídos por el mismo empresario que trajo a los Ashanti. A Madrid vinieron unas treinta personas y se exhibieron en una aldea esquimal, que se montó ex-profeso para esta ocasión, y en la que se reconstruyeron los diferentes tipos de viviendas que tenían. También se exponían sus usos, costumbres, juegos, artesanías, curtido de pieles, trineos con sus perros, etc. Durante el tiempo que estuvieron en nuestra ciudad se celebrarían una boda y una carrera de “kayaks” —que son sus canoas tradicionales—. Asimismo se produjo un nacimiento, como había sucedido entre los Ashanti.

² Esta exposición, así como las fotografías que se tomaron en ella, ha sido estudiada por Ana Verde (1993 y 1994).

A continuación vamos a abordar el tema de las Colecciones y Museos etnográficos existentes en nuestro país en aquel momento. En el siglo XIX había pocas colecciones etnográficas, y entre ellas destacaremos la del Museo Arqueológico Nacional; estaba compuesta principalmente por los objetos del antiguo Gabinete de Historia Natural, y en su mayor parte formará más tarde el actual Museo de América; otros objetos pasaron, en menor medida, al Museo de Artes Decorativas y al Museo de Antropología. También la colección etnográfica del Museo de Ciencias Naturales estaba formada por objetos del Gabinete de Historia Natural, procedentes de diversas expediciones y viajes posteriores realizados por españoles en el siglo XIX, como la llamada Expedición del Pacífico que recorrió América entre 1862 y 1865. De ella la mayor parte pasó luego al Museo de Antropología en 1910.

Y, por último, mencionaré la colección etnográfica que creó el Dr. Velasco para fundar con ella –y con las de anatomía, antropología física e historia natural– su Museo³ en 1875, el Museo Antropológico, primer museo de este carácter que se crea en nuestro país, para lo cual viaja frecuentemente por Europa y estudia en cada ciudad los museos y colecciones anatómicas más reputadas de la época; en estos viajes también va adquiriendo los objetos que irán formando su colección etnográfica. Tuvo este Museo gran impacto social, pues en la prensa se publicaban continuamente noticias sobre sus actividades, e incluso se comentaban las adquisiciones que hacía, principalmente las que se referían a su sección de Etnografía. Por ejemplo en el periódico *La Iberia* (1879 y 1881) se comenta:

“La sección etnográfica del Museo Antropológico del Dr. Velasco se ha enriquecido notablemente con objetos de las Hurdes y la Venus hotentota joven..., [y también] con objetos de Puerto Rico y Joló, consistentes en ídolos, hachas, lanzas, etc.”

Las colecciones etnográficas estaban formadas por objetos muy diversos, de lo que daremos ahora algún ejemplo: cerámica de Alcora, de Puente del Arzobispo, de Marruecos y de China; armas también de dife-

³ Para una mayor información sobre este Museo y sobre el antiguo Museo Nacional de Etnología, véase Romero de Tejada (1992).

retres tipos y lugares; variados adornos, sombreros, instrumentos musicales e incluso láminas a colores hechas de papel de arroz (en las que se muestran diversos aspectos de la vida cotidiana y la agricultura en China).

El Dr. Velasco muere muy pronto, en 1882, y el Estado decide precisamente en octubre de 1887 comprar a su viuda el edificio con todas sus colecciones. Esta compra se materializa físicamente en esta fecha, pero antes de su muerte se habían hecho ya tratos para efectuarla: noticia que también se recoge en la prensa del momento. Posteriormente las variadas colecciones originales se repartirán entre diferentes instituciones, reservando las de Antropología física, Etnografía e Historia natural a la Sección correspondiente de Antropología, Etnografía y Prehistoria del Museo de Ciencias Naturales que también se queda con el edificio. Como ya hemos visto, en 1910 se va a convertir tal sección en el Museo Nacional de Etnología que tendrá su sede en el edificio del Museo Velasco (actual sede de Alfonso XII del Museo Nacional de Antropología).

Por lo que se refiere a los museos etnográficos en nuestro país podemos afirmar que no van a tener el mismo desarrollo que tuvieron en Europa. Ya hemos hecho referencia a la creación privada del Museo del Dr. Velasco en 1875, y posteriormente en 1910 a la del primer museo dependiente del Estado de estas características; pero estos Museos del siglo XIX van a estar dedicados solamente al estudio de los "otros", es decir, al patrimonio de diferentes pueblos "primitivos" del mundo, principalmente los que habían estado relacionados con nuestras antiguas colonias. En cambio, los museos etnográficos dedicados a nuestro "propio" patrimonio tendrán que esperar hasta ya entrado el siglo XX, para que hagan su aparición tímidamente unos pocos.

En 1881 Antonio Machado y Álvarez ya había publicado las bases de una sociedad científica llamada *Folklore Español*, creada para la recopilación y el estudio del saber y de las tradiciones populares, dentro de un movimiento ideológico nacionalista inspirado pro-

piamente en el romanticismo alemán (Grimm, Goethe, etc.). A partir de la publicación de estas bases pudieron surgir una serie de "sociedades de folklore" regionales, de carácter privado y relativamente autónomo, que querían poner de manifiesto las particularidades y singularidades propias de su región. Pues ya la sociedad matriz andaluza estaba pensada "para promover la autonomía regional y desenvolver el conocimiento de las riquezas y de las tradiciones y dialectos que sólo sobre el terreno pueden recogerse" (Guichot, 1922:163). En este período se quiso tener ya en cuenta las diferencias culturales existentes entre las regiones del Estado español, pues, como señala de nuevo Guichot (1922:204).

"Teniendo presente el hecho total y complejo de las diferencias lingüísticas, étnicas, psicológicas, de las regiones peninsulares e insulares españolas, teóricamente entendíamos... que el medio más adecuado para la recolección de tan diversos materiales y de estudios de índoles distintas, era la organización del mayor número posible de sociedades en regiones y localidades, a fin de cada una entendiera de su pueblo y su lugar propios"

Debido también principalmente a esta corriente ideológica nacionalista dominante a fines del siglo pasado en toda Europa, va a ser precisamente en el País Vasco y en Cataluña donde estos estudios van a tener un mayor desarrollo. Pero todas estas sociedades no tenían como objetivo prioritario estudiar la cultura material, ni recoger colecciones de objetos para formar museos, a diferencia de lo que estaba sucediendo en Europa, pues en esta segunda mitad del siglo el interés mayoritario estaba en estudiar estos temas de cultura material, debido principalmente a las exposiciones universales, ya que ellas utilizaban estos elementos en sus exhibiciones. En cambio, en la primera mitad del siglo el interés europeo se había centrado en investigar la tradición oral, las creencias, las costumbres, etc. (Stokolund, 1994), que eran los temas preferidos de las sociedades españolas de final de siglo.

Aunque luego decayó el dinamismo a nivel de sociedades, no por ello se olvidó totalmente. Es importante hacer referencia también a la labor continua realizada por la Institución Libre de Enseñanza en el estudio y consagración de las tradiciones y costumbres populares, ya que en sus planes de enseñanza media se incluían las excursiones a los pueblos vecinos, por medio de las cuales los estudiantes tenían que recoger estos materiales con la ayuda de cuestionarios. Hay que tener en cuenta que sus miembros querían "recuperar" desde el principio la personalidad histórica nacional, ya que estaban asimismo formados por el espíritu idealista y romántico alemán, transmitido por la escuela krausista.

En el País Vasco se logrará pronto constituir unas pocas colecciones etnográficas importantes, que posteriormente formarán parte de museos de carácter mixto, es decir, con colecciones arqueológicas, históricas y etnográficas. Todo ello con un importante discurso común subyacente sobre la identidad cultural y que se van a exhibir como una prueba de sus propias peculiaridades nacionales. En Cataluña⁴ estos temas se canalizaron principalmente a través de las diversas sociedades de excursionistas que se crean en los años 70, pero que se fusionan en 1890 en el *Centro Excursionista de Cataluña* y puede decirse que ellas contribuyeron a la consolidación del movimiento general de la *Renaixença*. Estas sociedades comienzan a estudiar aspectos muchos más variados de la cultura popular, y no sólo de la literatura popular como hacía el movimiento folklorista antes mencionado; sino que empiezan a reunir colecciones de objetos, aunque propiamente el primer museo etnográfico catalán no se crea hasta 1919 y es el Museo de Ripoll. Años antes, en 1915, se creaba el *Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña*⁵ que tenía entre sus objetivos la fundación de un Museo Etnográfico de Cataluña; para ello elaboró un proyecto con los temas y objetos a exponer, cuya base serían los materiales que podrían exhibirse en la Exposición Universal de 1929. Proyecto que no se llevaría a cabo como tal, hasta que en los años 40 de este siglo se funda el Museo Etnológico con dos

⁴ El origen y desarrollo de los estudios de Folklore en Cataluña está recogido en un libro publicado por Llorenç Prats, Dolores Llopert y Joan Prat (1982). Es la versión ampliada de un trabajo de Joan Prat publicado en 1980.

⁵ Trabajos muy completos sobre esta institución son los de Luis Calvo (1990 y 1991).

secciones, una exótica y otra hispánica, y que va a instalarse en las construcciones del Pueblo Español, de Montjuich. Posteriormente, en el año 1982, la sección hispánica se convierte en Museo de Artes e Industrias Populares.

Habría que esperar hasta el año 1934 para ver, al menos, sobre el papel la fundación de un museo en Madrid dedicado a recoger nuestro patrimonio etnográfico hispánico, el Museo del Pueblo Español: tiene su antecedente en el Museo del Traje Regional e Histórico, el Museo del Encaje y la colección de Arte Popular de la Escuela de Estudios Superiores de Magisterio. Este museo se había pedido reiteradamente desde muchos años atrás, no sólo por nuestros investigadores, como es el caso de Antonio Machado en 1885 y de Luis de Hoyos en 1914; sino también por investigadores extranjeros. Eugene Frankowski ya proponía en el año 1920 la creación de un museo etnográfico en el que debía recogerse la cultura material de los pueblos de España, y unido a éste un centro de investigación etnográfica. Proponía también que el museo y el centro estuvieran en estrecha relación con los museos etnográficos regionales, que asimismo debían crearse. Desgraciadamente este Museo del Pueblo Español aprobado oficialmente en 1934 sólo ha estado abierto al público unos meses en el año 1973, porque el resto de su vida ha permanecido siempre cerrado. En mayo de 1993 se fusionará también oficialmente con el antiguo Museo Nacional de Etnología para crear el actual Museo Nacional de Antropología.

CONCLUSIONES

Como conclusión diremos que España sí se incorporó a la moda europea del siglo XIX de las exposiciones temporales, que en Europa frecuentemente van a formar luego el núcleo de diversos museos etnográficos; pero que en nuestro país esto no va a ser igual, ya que éstos —exceptuando los dos museos creados a finales de siglo, procediendo uno de ellos de una

exposición— no han tenido hasta muy recientemente una mayor presencia en el mundo de los museos. Y esta mayor presencia se debe fundamentalmente a que entre las diferentes nacionalidades que componen el Estado, existe recientemente un deseo de recuperar su propio patrimonio, de buscar sus raíces, su identidad cultural; y como consecuencia de todo ello es como se ha producido luego la recogida y estudio de todo tipo de artes, costumbres y tradiciones. Pero esta nueva corriente de recuperación del patrimonio cultural, como una forma de afianzar la propia identidad, está surgiendo hasta en los municipios más pequeños; y así, se están creando pequeños museos de carácter local organizados por los propios vecinos. En los artículos que se publican a continuación se puede ver más extensamente el desarrollo que han tenido estos museos en las diferentes Comunidades Autónomas.

Al contrario que los museos etnográficos, los Museos de Bellas Artes han sido siempre “privilegiados” en España, pues ya a finales del siglo XVIII hubo varios intentos de desamortizar todos los bienes y propiedades de las órdenes religiosas y de los conventos —incluidas sus colecciones artísticas—, con la idea de obtener beneficios para el sostenimiento del Estado. Pero este proyecto desamortizador no se plasmará tampoco de una forma definitiva hasta ya entrado el siglo XIX: cuando en uno de los períodos de gobierno liberal, entre 1835 y 1837, se promulgan una serie de disposiciones relativas a ello. Es así como nacionalizan los bienes del clero y de la Iglesia, debiendo pasar sus obras de arte a los museos que se crean en algunas provincias con este fin.

En su inicio serán exclusivamente Museos de Bellas Artes, en los que se conservan principalmente obras de pintura y escultura. Sólo años más tarde, en 1844, se van a crear las “Comisiones Provinciales de Monumentos” con la finalidad expresa de custodiar y acrecentar dichas las colecciones de Bellas Artes, producto de la desamortización; pero también con la recomendación general de ir formando además colecciones arqueológicas. Y es curiosamente en estas Comisiones Provinciales de Monumentos donde tie-

nen su origen un buen número de museos españoles actuales.

También merece la pena señalar que los Museos de Bellas Artes, no sólo en nuestro país sino también en Europa, han obscurecido a los museos de carácter científico –como son, entre otros, los etnográficos–. Un rey ilustrado, como Carlos III creó ya en el siglo XVIII el primer museo científico de carácter público –el Gabinete de Historia Natural (1776)– para alojar las colecciones científicas y artísticas reunidas por las diferentes expediciones y colecciones patrocinadas por la Corona, que tenía también importantes colecciones etnográficas; y precisamente construye para ello el magnífico edificio, sede hoy del Museo del Prado, para albergar dichas colecciones. Pero un sucesor suyo como Fernando VII –nada benefactor de las ciencias, por cierto– sería quien lo habría posteriormente de destinar para Museo de Arte. Creemos que en el futuro se querrá imitar más bien las buenas intenciones ilustradas de nuestro bien amado rey madrileño, dotando de un edificio adecuado las colecciones científicas, reunidas con tanto esfuerzo por nuestros antecesores. Hubo un tiempo en que la ciencia se consideraba tan prestigiosa como el arte.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- ANTON, Manuel (1887): "Etudio general de la Exposición". En *El Globo. Diario ilustrado*, pp. 19-23.
- (1887a): "Antropología. La raza negrita". En *El Globo...*, pp. 83-89.
- (1887b): "Antropología. La raza malaya". En *El Globo...*, pp. 91-103.
- (1887c): "Antropología. La raza micronesia". En *El Globo...*, pp. 105-111.
- (1897): "Noticias sobre los Ashanti". En *Anales de la Sociedad Española de Historia Natural*, pp. 214-216.
- AURA Y BORONAT, Antonio (1887): "Industria". En *El Globo...*, pp. 173-179.
- BENEDICT, Burton (1981): "World's Fairs and Anthropology". En *Council for Museum Anthropology Newsletter*, vol. 5:2, pp. 2-3.
- CALVO Y CALVO, Luis (1990): *Càtalog de material etnogràfics de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya*. Barcelona: C.S.I.C.
- (1991): *El "Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya" y la Antropología catalana*. Barcelona: C.S.I.C.
- CALVO TEIXEIRA, Luis (1992): *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*. Barcelona: Editorial Labor.
- CASTELAR, Emilio (1887): "Prólogo". En *El Globo...*, pp. 5-15.
- COLLET, Isabelle (1987): "Les premiers musées d'ethnographie régionale en France". En *Muséologie et Ethnologie*, pp. 68-93. París: Editions de la Réunions des Musées nationaux.
- CORBET, Raymond (1993): "Ethnographic Showcases, 1870-1930". En *Cultural Anthropology*, vol. 8:3, pp. 338-369.
- DIAS, Nelia (1991): *Le Musée d'ethnographie du Trocadero (1878-1908)*. París: Editions C.N.R.S.
- FRANKOWSKI, Eugene (1920): "Las necesidades más urgentes de las ciencias antropológicas en España". En *Boletín de la Real Sociedad de Historia Natural*, vol. XX, pp. 117-122.
- GRAY, Ramón y LÓPEZ, Marina (Coords.) (1988): *Exposición Universal de Barcelona. Libro del centenario 1888-1988*. Barcelona: L'Avenc.

- GUERRA, Manuel M. (1887): "Comercio". En *El Globo...*, pp. 181-188.
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro (1922): *Noticia histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*. Sevilla: Hijos de Guillermo Álvarez Impresores.
- HINSLEY, Curtis M. (1991): "The world as marketplace: Commodification of the exotic at World's Columbian Exposition, Chicago, 1893". En KARP y LAVINE, *Exhibiting Cultures...*, pp. 344-365.
- HOLMES, W. H. (1907): "Twenty-fifth annual report of the Bureau of American Ethnology 1903-4". *Bureau of American Ethnology*, pp. IX-XXIX. Washington.
- KARP, Ivan y LAVINE, Steven D. (Eds.) (1991): *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1991): "Objects of Ethnography". En KARP y LAVINE, *Exhibiting Cultures...*, pp. 386-443.
- MAISONNAVE, D. E. (1887): "Estado social y político del Archipiélago". En *El Globo...*, pp. 199-216.
- MASON, Otis T. (1890): "Anthropology in Paris during the Exposition of 1889". *American Anthropologist*, vol. III, p. 27-36.
- MAZAS, Joaquín (1887): «Religión y costumbres». En *El Globo...*, pp. 131-136.
- POWELL, J. W. (1896): "Fourteenth annual report of the Bureau of Ethnology". En *Bureau of Ethnology*, part. I, pp. XXVII-LXI, Washington.
- PRAT, Joan (1980): "Els estudis etnogràfics i etnològics a Catalunya". En *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, n.º 1, pp. 30-63.
- PRATS, Llorenç, LLOPART, Dolors y PRAT, Joan (1982): *La Cultura popular a Catalunya*. Barcelona: Serveis de Cultura Popular.
- ROMERO DE TEJADA, Pilar (1992): *Un templo a la ciencia. La historia del Museo Nacional de Etnología*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- STOKLUND, B. (1994): "The role of the International Exhibitions in the construction of national cultures in the 19th century". En *Ethnologia Europaea*, vol. 24:1, pp. 35-44.

VV.AA. (1887): *Exposición de Filipinas. Colección de artículos*, publicados en *El Globo. Diario ilustrado*. Madrid.

VERDE CASANOVA, Ana (1993): "Fotografías y discurso antropológico: Inuit en Madrid, 1900". En *Anales del Museo de América*, vol. 1, pp. 85-98.

— (1994): "Una página en la historia de los Inuit de Labrador. 'Esquimales del Polo al Retiro'". En *Revista española de Antropología Americana*, vol. 24, pp. 209-229.

VICENTI, Alfredo (1887): "Guerra, Marina y sus anexos". En *El Globo...*, pp. 153-162.

AC TUALIDAD

DE LOS MUSEOS ETNOGRÁFICOS EN ANDALUCÍA

M. del Carmen Medina San Román

Fundación Machado

El interés por la creación de Museos Etnográficos nace en Andalucía a finales del siglo XIX. El 3 de Noviembre de 1881, Antonio Machado y Alvarez, "Demófilo", crea en Sevilla la "Sociedad El Folklore Español", que en el punto octavo de sus Bases dice textualmente: "Siendo el objeto de esta Sociedad la reconstitución científica de la historia, idioma y cultura nacionales, cada región promoverá crear, dentro del límite de sus fuerzas, Bibliotecas, Conservatorios de Música Popular y Museos Etnográficos...".

Aparece así el primer concepto de cuáles han de ser las funciones de este tipo de Museos: la reconstitución científica de la cultura popular. Es un momento de gran importancia en los estudios denominados "folklóricos" en Andalucía, entendiendo por folklore lo que el ya aludido Demófilo describe en la "Memoria

de la Sociedad", leída el 30 de abril de 1882 en su Junta General: "El folklore comprende no solo todo lo que el pueblo SABE sino todo lo que el pueblo SIEN-TE". Puede decirse que en esta definición aparecen los dos elementos que conforman lo que hoy denominamos con el término "bienes etnológicos", o bien "bienes pertenecientes al Patrimonio etnológico".

A pesar de la rápida difusión alcanzada por la Sociedad creada por Demòfilo, una serie de vicisitudes culturales, políticas y económicas va haciendo desaparecer paulatinamente al grupo de intelectuales andaluces que habían dado forma al proyecto. Los estudios de cultura popular como elemento imprescindible para el conocimiento del ser de un pueblo van perdiendo intensidad. Es el tiempo en que en Europa van naciendo los conceptos de "etnografía", "etnología" y "antropología", pero aún aplicados exclusivamente al estudio de las "otras" culturas, es decir, sociedades exóticas o en trance de desaparición, pertenecientes a lugares lejanos geográficamente hablando y recién conquistados para los estados europeos bajo el signo de colonias. Así, los Museos Etnológicos nacen como receptáculo de los hallazgos de los investigadores de esas otras civilizaciones, ya sean desaparecidas o contemporáneas, situadas fuera de los límites del continente europeo. Aparece así durante la primera mitad del siglo XX, en Andalucía como en el resto de España, la dicotomía folklore-etnología, enfrentando el concepto de "otras culturas" al de "nuestra cultura". A esta situación se agregará la utilización del término Antropología que, si en un principio estuvo diferenciado, luego vendrá a sustituir al de Etnología. Esta dicotomía aún no está del todo resuelta en nuestros días en la mente de la mayor parte de nuestra población, aunque a niveles académicos haya desaparecido, con la creación de una única disciplina denominada Antropología Cultural y Social, incluida en los planes de estudio de las universidades andaluzas. Asimismo, como ya avisaba A. Carretero en 1994, aún no se ha conseguido descartar el fraccionamiento de la realidad cultural que supone la aplicación de conceptos como "tradición" y "popular" que han ser-

vido hasta este momento de base para la creación de Museos Etnográficos, teniendo en cuenta que se trata de dos conceptos perpetuamente maltratados, en tanto en cuanto "popular" hace continua referencia en la memoria colectiva a "no cultivado" y "tradicional" alude a lo carente de base científica.

En el terreno de los museos, el enfrentamiento conceptual sigue en pie en muchos casos. La realidad existente, en la que muchos Museos etnológicos no existen como tales, sino formando parte de un Museo Arqueológico, no ayuda en absoluto a la clarificación de términos, y la excesiva especialización de algunas áreas tampoco colabora a la generalización de los nuevos conceptos interdisciplinares que aúnan, por ejemplo, los terrenos de la Arqueología, la Historia y la Antropología.

Por otra parte, aún no queda del todo claro de qué estamos hablando al hablar de Museos Etnológicos; el estudio de la cultura popular no está aún tan extendida como para que la mayoría de nuestra población distinga la diferencia entre un trabajo de "cultura material" y otro de "valores y creencias." Quizás sea éste el motivo por el cual aún se asocia por algunos la existencia de los Museos Etnológicos exclusivamente con exposiciones de colecciones de materiales pertenecientes a épocas pasadas, superadas por la industrialización y los actuales modos de vida, y de ahí que, en algunos casos, desde instancias académicas, se infravalore el esfuerzo realizado por algunas localidades para preservar lo que consideran esencial para la transmisión de su cultura.

A partir del nuevo concepto de Antropología Cultural y Social, el Museo Etnológico aparece como elemento indispensable, depositario de los llamados "bienes etnológicos andaluces" o "bienes del patrimonio etnológico andaluz", en sus dos dimensiones:

- A) De una parte el patrimonio material, formado por los elementos de cultura material, bienes muebles e inmuebles protegidos y conservados para su estudio y difusión en los Museos Etnográficos, bien a niveles locales, comarcales, provinciales o autonómicos,

B) De otra, el patrimonio inmaterial, integrado por lo que Demófilo calificaba de "Folklore", es decir, "los saberes y sentires del pueblo como tal". Este aspecto del patrimonio etnográfico solo será posible conservarlo, mantenerlo y transmitirlo en los museos a través de equipos de investigadores que hagan posible la reconstrucción de la cultura en un momento determinado o en el devenir de su historia.

La materialización del concepto "Museo Etnográfico" como tal, es muy tardía en la Comunidad Autónoma Andaluza. Sus comienzos corren paralelos a los del reto de Europa, cuando en el Siglo de la Luzes, instituciones como las Sociedades Económicas de Amigos del País y algunas instituciones eclesiásticas, descubren el valor pedagógico de sus colecciones y deciden exponerlas al público. El siglo XIX trae consigo la toma de conciencia de los nacionalismos, y es a finales de este siglo cuando aparecen en Andalucía los primeros vestigios de concienciación intelectual de la importancia del entonces llamado "folklore", como hemos visto en otro lugar de estas notas. Sin embargo, el Museo Etnográfico no existía como tal en Andalucía, tal vez porque la cultura popular como valor aún era desconocida para el común de la población.

En la década de los años setenta de nuestro siglo comienzan a aparecer en Andalucía museos que representan una inquietud cultural por acercar la cultura del pueblo al mismo pueblo: es el caso del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, inaugurado en Marzo de 1972 en el Pabellón Mudéjar construido para la Exposición de 1929, con el fin de "recoger y exponer el patrimonio etnográfico de Sevilla y su comarca", y ampliado en 1981, tanto en sus instalaciones como en el marco geográfico que representa.

A partir de 1980 se producen dos fenómenos que van a cambiar sustancialmente el concepto y la vida del Museo Etnográfico en Andalucía, uno de ellos de carácter conceptual y otro de carácter político.

En el terreno conceptual, y siguiendo las corrientes innovadoras que surgen en todas las ciencias en

contra del positivismo imperante, aparece un nuevo concepto de Museología. Siguiendo las teorías del profesor Muñiz, el concepto de Museos adquiere unas notas diferenciadas:

- El Museo ha de estar al servicio de la sociedad y, por tanto, ha de adaptarse a las nuevas demandas de la misma.
- Su principal función ha de ser *didáctica*. Un Museo Etnográfico ha de enseñar a su pueblo valiéndose de lo que ha sido y de lo que es.
- La información que ha de dar no puede limitarse al objeto que muestra, sino al contexto de ese objeto.
- Un museo etnográfico no tiene sólo problemas científicos y culturales, sino administrativos, económicos, etc.
- El tamaño de un museo o su localización geográfica no condicionan su importancia.
- La museología ha de considerarse como ciencia, no como una mera técnica de ordenación estética. Por tanto se han de exigir unos conocimientos científicos en los componentes del equipo humano del Museo, no puede dejarse todo en manos de la "buena voluntad".

En el terreno de lo político, comienzan a reflejarse en la praxis las teorías que han dado lugar al cambio que vive España en esta década. El 30 de Diciembre de 1981 Su Majestad el Rey Don Juan Carlos sanciona la Ley Orgánica 6/1981 de Estatuto de Autonomía de Andalucía, que en su título I, "Competencias de la Comunidad Autónoma", artículo 13, punto 28, declara que "la Comunidad Autónoma de Andalucía tiene competencia exclusiva sobre las siguientes materias: archivos, museos, bibliotecas y demás colecciones de naturaleza análoga que no sean de titularidad estatal". Posteriormente, el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal, aprobado por Real Decreto 620/1987, de 10 de Abril, establece en su capítulo I, artículo 5, punto 2 que "la administración del Estado puede establecer convenios con las Comunidades Autónomas para la gestión de Museos de titularidad estatal". Actualmente, como veremos más adelante,

existen cinco Museos Etnográficos andaluces de titularidad estatal y gestionados por la Junta de Andalucía.

Siguiendo esta línea marcada por el Estatuto de Autonomía, el Parlamento de Andalucía aprueba y el Presidente de la Junta Don Rafael Escuredo promulga la Ley de Museos, con fecha 9 de Enero de 1984. Aparece en ella la figura legal del Sistema Andaluz de Museos, en el cual se integran, tanto los de titularidad pública como privada, estos últimos a través de Convenios con la Consejería de Cultura. Se trata de una ley que entiende el Museo como " institución en la que se recoge y conserva con fines de investigación, educación, disfrute y promoción científica, un amplio conjunto de la actividad del hombre y su entorno natural, que son fundamento indispensable para el conocimiento de la historia, la ciencia, LA ANTROPOLOGÍA y el arte". Habla ya esta ley del término "bienes culturales", que años más tarde se desarrollará como veremos más adelante en una nueva ley de Patrimonio Histórico, que abarcará naturalmente el concepto de Patrimonio Etnográfico. El Museo se considera pues, en esta ley, no mero depositario de materiales, sino núcleo de proyección cultural y social, dentro de la línea conceptual a la que más arriba aludíamos.

El 3 de Julio de 1991, Don Manuel Chaves, como Presidente de la Junta de Andalucía, promulga la Ley de Patrimonio Histórico, en la que aparece por vez primera la figura del "Lugar de interés etnográfico", en su título IV, artículo 26 punto 6, que son definidos como "aquellos parajes naturales, construcciones o instalaciones vinculados a formas de vida, cultura y actividades tradicionales del pueblo andaluz que merezcan ser presevados por su valor etnológico". Es de resaltar el avance que la creación de esta figura legal significa en el terreno conceptual de "bien cultural"; se vincula el hecho concreto a un contexto, descartando la idea de abstracción de lo singular fuera de un conjunto que le dé sentido y se amplía el concepto de Museo, considerando unos bienes hasta el momento no demasiado apreciados en los ámbitos culturales,

capaces de transmitir el sentido de la cultura a las futuras generaciones, y, por tanto "museables".

A. Carretero, en el V Congreso de Antropología celebrado en Granada en 1990, hablaba de la necesaria imbricación entre los hechos aislados que componen el material etnográfico y las investigaciones comparativas que transforman los contenidos de los museos, haciéndolos formar parte de un todo cuyo resultado será la cultura de una zona determinada: esto es precisamente lo que quiere destacar la Ley de Museos andaluces en su artículo 61: "Forman parte del Patrimonio Etnográfico andaluz los lugares, bienes y actividades que alberguen o constituyan formas relevantes de expresión de la cultura y modos de vida del pueblo andaluz", así como en su artículo 63 "Asimismo serán especialmente protegidos aquellos conocimientos y actividades que están en peligro de desaparición, auspiciando su estudio y difusión como parte integrante de la identidad andaluza".

La sociedad andaluza, representada por su Parlamento, encomienda pues a los Museos Etnográficos la custodia y la difusión del conocimiento del Patrimonio Etnográfico como clave para el conocimiento de su propia identidad; pero, como recuerda el profesor Rodríguez Becerra, "esta misión no podrá realizarse con garantías mínimas si no va acompañada de investigación antropológica que han de realizar los propios Museos, las Universidades y los Institutos de Investigación" (1992:174).

Uno de los problemas lo sigue planteando el uso del término "Etnográfico" o "Etnológico", que produce un rechazo en algunos antropólogos en tanto en cuanto les remite al antiguo concepto de individualidades de los objetos, frente a la nueva concepción del objeto formando parte de un contexto determinado. Quizás el problema real lo constituyan los Museos que han ido naciendo como respuesta más bien de una moda exhibicionista de algunos aspectos de la cultura, presentados como tiempos estáticos, que no pueden tener carácter pedagógico porque están fuera del contexto conocido para el público que los estudia. La explosión de la búsqueda de la propia identidad de

cada comarca, e incluso de cada localidad ha hecho aparecer al menos proyectos de Museos que están sobrados de buena voluntad, pero faltos de base científica y de personal cualificado. Sin ánimo de dogmatizar, quizás el futuro de estos Museos en Andalucía pase por conseguir una serie de objetivos previos que garantizaran de alguna manera el respeto al Patrimonio Etnográfico en toda su dimensión:

- En primer lugar habrá que tener en cuenta la formación de personal especializado, conocedor de la teoría antropológica. Será necesario esquivar, por un lado, un exceso de burocracia que paralice el sistema, y por otro, un intrusismo bien intencionado que diera al traste con una cimentación científica del tema. El contacto con los centros investigadores tendrá que ser más fluido, de modo que los estudiantes de Antropología Cultural tengan en los Museos un campo de trabajo que amplíe sus conocimientos teóricos.
- Cada Museo, por pequeño que fuese, habría de contar con un Gabinete Pedagógico o similar, que pusiese al visitante en contacto con el contexto de los bienes etnográficos que el mismo Museo contiene. El contacto con las Escuelas y Centros de Enseñanza de la localidad sería imprescindible, de manera que profesores y alumnos colaboraran en el mejor conocimiento de sus realidades a través del Museo. En este sentido, es de destacar la labor desarrollada por el Colegio Público Nuestra Señora de La Fuensanta de Pizarra (Málaga), que ha elaborado unos cuadernos de trabajo para el conocimiento de su Museo Municipal, algunos de cuyos contenidos son de material etnográfico.
- Al ser el Museo Etnológico un ente vivo, debería estar en continuo movimiento; el trabajo de campo debería formar parte importante en su proyecto, como medio de nutrirlo continuamente de nuevos horizontes, así como del material necesario para su crecimiento.

Desde estas páginas abogamos en primer lugar por una unificación de nomenclatura. Si los Museos dedi-

cados a la cultura popular deben mostrar ésta dentro de su contexto, quizás debería dejar de hablarse de "Museos Etnográficos" o de "Museos de Artes y Costumbres Populares". Cualquier Museo que estuviese empeñado en mostrar esa Cultura Popular en toda su extensión, o, al menos, en dar una visión contextual de dicha cultura, debería llamarse "Museo Antropológico", independiente de su tamaño o de su localización; ahora bien, deberían cumplir una serie de requisitos que ya aparecen en la Ley de Museos. De lo contrario, estaríamos hablando de "Colecciones", más o menos particulares, muy laudables por otra parte en su ansia de mostrar una serie de objetos pertenecientes a otros momentos históricos vividos por los habitantes de la zona geográfica correspondiente. En este sentido, los Museos Nacionales de Etnología y del Pueblo Español radicados en Madrid, han marcado el camino a seguir, al fundirse en el Museo Nacional de Antropología.

El acercamiento real a los Museos de Andalucía nos muestra que aun estamos lejos de conseguir que todos ellos cumplan la misión para la que han sido constituidos. En primer lugar existe la casi imposibilidad de establecer una tipología. Si tenemos en cuenta su temática, existen:

- Museos de Artes y Costumbres Populares: dedicados íntegramente a temas etnográficos. Contienen elementos de cultura material, organizados bien separadamente o bien dentro de un contexto de hogar, de oficios, etc. Suelen ser grandes Museos, con equipo investigador propio, de titularidad estatal y personal especializado.
- Museos históricos o arqueológicos con algunas salas dedicadas a Etnografía: son los más frecuentes, tanto a niveles provinciales como comarcales o locales. Suelen exponer objetos propios de la zona donde están situados. Su tamaño es muy variable, y su funcionamiento depende de su titularidad.
- Museos monográficos: muestran generalmente el tipo de actividad preferente en su zona. Así, existen en Andalucía Museos del vino, de la mar,

de la piel, del capo, etc. Dentro de este tipo pueden enmarcarse los Museos Taurinos, en cuanto representan una actividad determinada, aunque no pueda considerarse estrictamente etnográfica.

Si partimos de las diferentes ubicaciones arquitectónicas, existen Museos Etnográficos andaluces ubicados en:

- Edificios catalogados: se trata de edificios que en sí mismo tienen un valor etnográfico o histórico, que aprovechan sus instalaciones para el desarrollo de un Museo de este tipo.
- Edificios industriales: lugares de uso industrial que habilitan alguna zona para mostrar esas mismas labores realizadas en tiempos de la preindustrialización. Es el caso de las bodegas, las fábricas de mantecados, etc.
- Lugares municipales: recintos del ayuntamiento de la localidad destinados a temas culturales, que aprovechan alguna de sus zonas para mayor conocimiento de su cultura. Son en general pertenecientes a pequeñas localidades que dedican a este fin parte de la Casa de la Cultura, de la Biblioteca Municipal, la sacristía de una iglesia, etc.

Si tenemos en cuenta su situación administrativa, el Departamento de Museos de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía nos ha facilitado el siguiente listado:

- Museos estatales de contenido etnográfico gestionado por la Junta de Andalucía:
 - Museo de Cádiz.
 - Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba.
 - Museo Arqueológico y Etnológico de Granada.
 - Museo de A. y C. Populares del Alto Guadalquivir. Cazorla (Jaén).
 - Museo de A. y C. Populares de Sevilla.
- Museos Locales de Andalucía de contenido etnográfico:
 - Provincia de Almería:
 - Vélez Rubio.

- Provincia de Córdoba:
 - Baena.
 - Torrecampo.
- Provincia de Granada:
 - Capileira.
- Provincia de Huelva:
 - Almonte.
 - Aroche.
- Provincia de Jaén:
 - Alcalá la Real.
 - Baeza.
 - Jaén: Museo de A. y C. Populares.
- Provincia de Málaga:
 - Málaga: Museo A. y T. Populares.
- Provincia de Sevilla:
 - Salteras.
 - Estepa.

– Museos de los que la Consejería tiene conocimiento de tener realizado un proyecto, pero no tiene constancia de que han llegado a inaugurarse:

- Albox (Almería). Museo de Artes Populares.
- Arboleas (Almería). Museo de Agricultura.
- Roquetas de Mar (Almería). Museo Etnológico del campo y el mar.
- Bornos (Cádiz). Museo de A. y C. Populares.
- Ubrique (Cádiz). Museo de la piel.
- La Rambla (Córdoba). Museo de cerámica de Alfonso Ariza.
- Guadix (Granada). Cueva Museo.
- Montefrío (Granada). Museo Arqueológico y Etnográfico.
- Riogordo (Málaga). Museo Rural de Artes y Costumbres.
- Torrijos (Málaga). Museo Etnológico.

Tenemos conocimiento de la existencia, en algunos casos en proyecto más o menos avanzado y en otros abiertos actualmente, de una serie de Museos etnográficos locales, que no aparecen reseñados en el listado proporcionado por la Junta de Andalucía y que enumeramos a continuación:

- Provincia de Jaén:
 - Linares.

- Quesada. Casa de la Cultura.
 - Porcuna. Ayuntamiento.
 - Martos. Casa de la Cultura.
- Provincia de Córdoba: es de destacar la existencia en esta provincia de una Asociación Provincial de Museos Locales de la provincia de Córdoba, con sede en la localidad de Santaella.
- Almedinilla.
 - Cabra.
 - Montoro.
 - Santaella: fundado en 1988 con patrocinio del Ayuntamiento. Sala 1 dedicada a etnología, especialmente industrial y doméstica.
 - Fuente Tójar.
 - Cañete de las Torres.
 - Doña Mencía.
 - Puente Genil.
 - Priego: hasta el momento ha realizado varias exposiciones en esta línea y posee gran cantidad de material almacenado. Su Museo Histórico tiene gran actividad y existe el proyecto de creación de un Museo Etnológico. La revista "Antiquitas", publicada por dicho Museo, dedica generalmente algunas páginas a artículos etnográficos.
- Provincia de Sevilla:
- Los Palacios. Cortijo de Juan Gómez. Monográfico Taurino.
 - Utrera. Museo Quinteriano.
 - Palma del Río.
 - Coria del Río.
- Provincia de Huelva:
- Punta Umbría: proyecto de Museo del Mar.
 - Rociana: proyecto de Museo Etnográfico de la Comarca del Condado.
 - Riotinto:
 - Museo ferroviario.
 - Museo Minero.
 - Cortegana: organizado por los Amigos del Castillo. Mezcla de objetos de etnografía local y otros fuera de contexto.
- Provincia de Cádiz:

- Algeciras: Museo Municipal.
- Jerez: Bodega Museo.
- San Roque: Museo histórico del Campo de Gibraltar.
- La Línea: Museo histórico del Ayuntamiento.
- Benaocaz: Museo histórico de la Sierra.
- Puerto de Santa María: sección etnográfica en el Museo Municipal, elementos vitivinícolas.
- Provincia de Málaga:
 - Ronda: museo taurino. Monográfico.
 - Coin: Museo proyectado por los centros de enseñanza.
- Provincia de Granada:
 - Granada: Museo Casa de los Tiros, ambientaciones, sala de los gitanos.
 - Purullena: Museo de las cuevas.

El enorme potencial etnográfico de Andalucía que pusieron de manifiesto ya los viajeros ingleses y franceses desde siglos anteriores, unido al, a veces, desmedido afán de particularismo de algunas localidades concretas imbuidas de una falsa búsqueda de identidad, en un intento de diferenciación con la localidad vecina, dificulta aún más el desarrollo del tema de los Museos Antropológicos en nuestra Comunidad Autónoma. Quizás la respuesta para el futuro esté en la conjunción de una serie de valores que den como resultado la existencia de una red de este tipo de Museos al servicio de todo aquel que quiera ahondar en el conocimiento de la realidad andaluza: equipos formados por especialistas en temas antropológicos, conocedores de la realidad geográfica concreta, junto a hombres y mujeres quizás no muy preparados culturalmente pero con un enorme deseo de colaborar en el conocimiento de su cultura y sus costumbres, que pueden aportar los datos que el equipo científico elabora para dar lugar a explicaciones claras y concisas de la realidad pasada y presente, y, unido a ello, una buena dosis de humildad para aceptar que ninguno de ellos, por separado, ni segregando "su" localidad del entorno en el que está imbricada, pueden presentarse el contexto cultural que ha de ser fin prioritario de todo Museo Antropológico.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE BAZTÁN, A.: "La Antropología Cultural en España. Un siglo de Antropología". En *Antropología Cultural en España*. Barcelona, 1986.
- ARANDILLO NAVAJO, M.: "Informe sobre los museos españoles". En *boletín del Colegio de Licenciados*. Madrid, 1977.
- CARRETERO PÉREZ, A.: "Patrimonio de sociedades tradicionales ¿artes y costumbres populares?". En *Resúmenes del V Congreso Nacional de Antropología*. Granada, 1990.
- "El Museo Nacional de Antropología". En *Anales del Museo Nacional de Antropología*. Número 1. Madrid, 1994.
- ESTEVA FABREGAT, C.: "El etnólogo como conservador del Museo". En *Pyrrinae*. Vol. V. Barcelona, 1969.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A.: *El Folklore andaluz*. Edición conmemorativa del centenario. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1981.
- MUÑIZ JAÉN, I.: "Los ecomuseos con alternativa museológica. La respuesta social del investigador". En *Antiquitas*. Número 3. Museo Histórico Municipal de Priego.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S.: "El patrimonio etnográfico andaluz. Métodos y problemas". En *Antropología cultural de Andalucía*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla, 1984.
- "El papel de los museos en la conservación y divulgación del patrimonio etnográfico". En *El Folklore andaluz. Segunda época*. Número 8. Fundación Machado. Sevilla, 1992.
- ROMERO DE TEJADA, P.: "La Antropología y los museos". En *Primera reunión de antropólogos españoles*. Sevilla, 1975.

MUSEOS ETNOGRÁFICOS

EN ARAGÓN

Lucía Pérez García-Oliver

Investigadora

RESUMEN

La creciente despoblación de numerosos municipios aragoneses y el abandono de las formas de vida tradicionales, han hecho crecer el interés de instituciones, asociaciones culturales, municipios y particulares hacia la conservación y conocimiento de la cultura material que caracterizaba los distintos paisajes de esta Comunidad Autónoma.

La provincia de Huesca fue la primera en sensibilizarse del peligro que entrañaba el éxodo rural y la homogenización tecnológica. Sus museos y exposiciones permanentes tratan, sobre todo, de captar globalmente el modo de vida en los diversos valles y comarcas oscenses. Desde hace algunos años, el Gobierno Aragonés impulsa la creación de muestras permanen-

tes monográficas para establecer una red territorial y, en esa línea, las provincias de Teruel y Zaragoza promueven la creación de museos locales temáticos, que completan el carácter generalista de las Secciones Etnológicas existentes en los respectivos Museos provinciales de sus capitales.

The reduction of the rural population in great Aragón villages and the leave of the traditional way of life have developed the conscious and the interest of the institutions, cultural associations, villages and particular people towards the conservation and knowledge of the material cultural which has characterized the different countries of this Aragon Community.

The province of Huesca was the first one acquiring the sensibilization of the danger that suppose the rural exode and tecnologic homogeneization their Museums and permanent exhibitions try to reflect the way of life of the different valleis and countries of Huesca. Since some years, the Aragonese Goverment has impulsed the creation of permanent monographic exhibitions with the finality to built a territorial net , and, in this line, the provinces of Teruel and Zaragoza promoting the creation thematic of local Museums, which are completing a general view of the Ethnologic Sections, which exist in respectives Provincials Museums of their cities.

* * *

Como el resto de las Comunidades Autónomas españolas, Aragón posee un rico y variado patrimonio etnográfico, aunque el número de museos dedicados a la conservación y estudio del modo de vida popular sea escaso y, la práctica totalidad de los aragoneses, respondan más al concepto de "exposición permanente" que al de museo propiamente dicho.

El proyecto de Antonio Beltrán que, en 1956, proponía crear un Museo de Ciencias Naturales y Etnología en Zaragoza fue pionero en Aragón. Años más tarde, en 1970, el Museo de Teruel inició su propia sección etnológica y, a partir de 1975 han ido sur-

giendo iniciativas de grupos culturales, asociaciones locales o particulares cuyos esfuerzos han culminado en muestras estables unos y se han visto frenados, otros, por las dificultades que entraña la puesta a punto y mantenimiento de un museo. Para paliar algunos de esos problemas y atender iniciativas tales, el Plan de Museos de Aragón formuló el concepto de "exposiciones permanentes" tendente a favorecer la conservación de instalaciones que reúnen aspectos interesantes del Patrimonio Cultural pero "*carecen de las condiciones necesarias de los museos propiamente dichos: exhibición, investigación o personal, por citar sólo algunos de ellos*"¹.

Es la provincia de Huesca la que cuenta con mayor número y antigüedad de iniciativas al respecto, mientras la preocupación hacia este capítulo del Patrimonio Cultural es más reciente en las provincias de Zaragoza y Teruel. Dependencias municipales o edificios propiedad del Ayuntamiento, que no siempre fueron contruidos para su actual función, son con frecuencia sede de estas exposiciones permanentes cuyo material es, casi siempre, producto de aportaciones vecinales o de particulares ligados a la localidad, muy pocas veces, resultado de compra intencionada o de procedencia externa. En estos casos, las colecciones adquieren un significado especial para el vecindario pues se sienten parte activa del espacio museístico. Asimismo, la curiosidad o afición de algunos particulares ha dado lugar a colecciones de mayor o menor coherencia que, en estos momentos, pueden alcanzar ese carácter de exposición permanente, en tales casos, privada, del que venimos hablando.

Los Museos Etnográficos aragoneses o las Secciones de Etnología existentes en algunos generales, o bien intentan resumir y mostrar globalmente la cultura material del entorno geográfico más próximo o bien contemplan monográficamente un aspecto o actividad propia de la zona. Hasta el momento, los primeros han sido el centro de atención municipal y particular buscando, sobre todo, reproducir más o menos fielmente la "casa tradicional". Sin embargo, los monográficos van ganando terreno actualmente

¹ W. RINCÓN GARCÍA, coord. *Museos de Aragón*. Madrid: Ed. Everest, 1995, p. 10.

pues, no sólo permiten la creación de una red de pequeños museos locales que favorezca el traslado de visitantes a diversas localidades de una comarca, sino también ofrecen una mayor especialización sobre aspectos concretos de la cultura material, costumbres o actividades específicas de una zona.

MUSEOS Y EXPOSICIONES PERMANENTES DE CARÁCTER ETNOGRÁFICO EN ARAGÓN

Desde esa doble tipología, en la provincia de Huesca, la vía más frecuente en las colecciones y museos etnográficos es la que intenta dar una visión global de la vida local o comarcal. Dentro de ella, el trabajo museístico más completo de carácter comarcal es el emprendido por la Asociación *Amigos del Serrablo*, para crear el *Museo Etnológico de Artes del Serrablo en Sabiñánigo*. Inaugurado en 1979 tras la restauración del edificio "Casa Batán", alberga el material etnológico y la obra de Angel Orensanz, conservando dicha Asociación su propiedad mientras el Ayuntamiento de Sabiñánigo se encarga del mantenimiento.

Las dos primeras plantas de la casa, sirven para mostrar, de forma completa y ordenada, cerca de 1.500 piezas que reflejan la vida cotidiana y el hábitat de la población pirenaica. El patio o corral por el que se accede a la casa, expone en sus dependencias los útiles de apicultura además de una sala dedicada a los oficios de herrería, carpintería, caza y pesca. En la misma planta se encuentra el "masador" de pan y el horno donde se conservan medidas y objetos propios para este trabajo. Otra sala muestra el utillaje de bodega y el necesario o empleado para el transporte de productos y personas. Contigua la estancia de aperos agrícolas muestra, al final, un telar con todas las piezas.

La primera planta recrea la vivienda. Una sala con alcoba reproduce el dormitorio con sus complementos aprovechándola también para exhibir la indumentaria tradicional en el valle. Encontramos, además, el espacio del mundo y artesanía pastoril, la sala destinada a la artesanía textil de lana, cáñamo y lino, el espa-

cio dedicado al mundo de la infancia: desde juguetes a andadores, cunas y sillas infantiles, instrumentos de sonido etc. y la cocina completa, de chimenea tronco-cónica con “espantabrujas” en el exterior, tiene anexa la alacena para vajillería formando un pequeño hábitculo donde se encuentra la “fregadera”.

De menor dimensión y alcance es el *Museo Etnológico de San Juan de Plan*; situado en la Casa de la antigua Abadía, su exterior muestra los rasgos arquitectónicos propios de la vivienda pirenaica. Una particularidad de este Museo es la contribución, para su puesta en marcha allá por el año 1983, de investigadores holandeses, Diputación Provincial y miembros de la Asociación Amigos del Serrablo en colabo-

San Juan de Plan
(Huesca).
Mujer chistarina.



ración con el Grupo cultural de la localidad impulsado por Josefina Loste. Sus cerca de 400 objetos se encuentran, al igual que los de Lanaja, Hecho y Bielsa, catalogados en fichas que, el Instituto Aragonés de Antropología, realizó en 1985. Esa participación plural ha dejado huella por ejemplo, en la fabricación artesanal de los maniquís que adquieren un carácter ingenuo acorde con el entorno local. La actividad del Grupo cultural y la existencia del Museo ha servido también para incentivar actividades turísticas y empresariales como la Cooperativa textil que en la actualidad trabaja en este pueblo.

Por lo que se refiere al museo, el edificio de tres plantas, plantea la reproducción de una casa chistavina y reúne aperos de labranza, espacios de almacenamiento alimenticio, la cocina-hogar con todos sus elementos mobiliarios y vajillería, el comedor o sala con un armario donde se exhiben piezas cerámicas y objetos de artesanía de madera de boj, una muestra indumentaria propia de la zona junto a los trajes usados por algunas muchachas –"madamas"– los días de carnaval y otra habitación con objetos del ajuar infantil (juguetes y muebles especialmente fabricados para los niños, como el andador, la caixeta etc.). Aparecen también las actividades derivadas de la ganadería y el campo –este último en función del primero que es el principal medio de vida–, por tanto, destaca su relevancia el mundo pastoril: aparecen los enseres y disposición de una cabaña: cama, indumentaria, útiles para su permanencia en la montaña y para la fabricación de queso y mantequilla. El desván abuhardillado se reserva a las tareas femeninas con el cáñamo desde el agramado de la planta al blanqueado de la tela en la "colada" de ceniza y agua hirviendo, principios activos de la lejía casera.

Un tercer Museo tendente a reflejar de manera más o menos global la vida de su comarca es el *Etnológico de Bielsa*. En el Valle que lleva su nombre, el Ayuntamiento ha impulsado la labor de sus vecinos, especialmente de José M. Escalona fundador y conservador-director hasta hoy, para crear este museo en el propio edificio de la Casa Consistorial y avanzar en



Bielsa (Huesca).
Madama de Carnaval.

el conocimiento y la conservación de la cultura popular de la zona. Desde 1982, sus esfuerzos se concentran en el trabajo de campo sobre la historia reciente

Bielsa (Huesca).
Amontato de Carnaval.
Jaime Soria (autor).

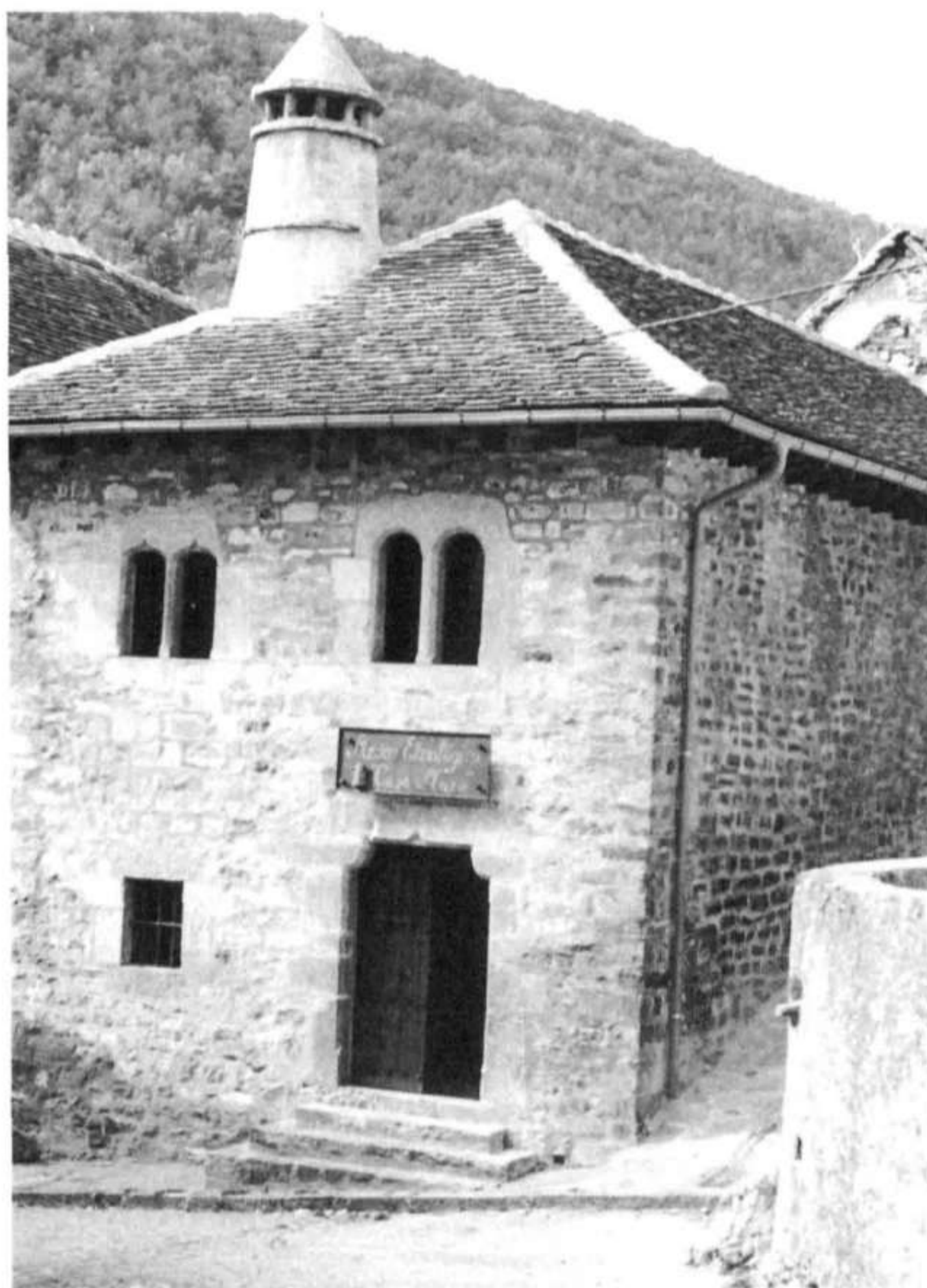


de los pueblos del valle y, paralelamente, en la reconstrucción de espacios y ambientes de la vida local.

Aparece en una de sus salas la cocina belsetana donde la vida familiar transcurría. Prueba de ello es el maniquí femenino que se encuentra en disposición de hilar la lana poniendo de relieve la actividad fundamental de la zona. Por lo que se refiere a oficios y acti-

vidades del Valle están representadas la artesanía de piel vacuna curtida y sin curtir, las tareas de campo, sobre todo el almacenamiento de hierba para el ganado, la artesanía del hierro para utillaje doméstico, aperos de trabajo agrícola, construcción y ganaderos y, cómo no, el oficio de pastor. La alimentación tiene otra sala especialmente dedicada a la matanza del cerdo y, las fiestas, centran su atención en los Carnavales con la presentación de cuatro maniquís que reproducen personajes tradicionales de Bielsa: las "trangas".

A partir de 1989 y 90, la documentación fotográfica y bibliográfica de la zona centra la atención de los trabajos con el fin de acercarse al máximo conocimiento del pasado reciente del valle, tan castigado en la última guerra civil.



Echo (Huesca).
La Casa-Museo.

En *Hecho*, la ubicación del *Museo Etnológico* es la "Casa Mazo", ejemplo de vivienda chesa de dos plantas en la primera de las cuales estaba la bodega y, el distribuidor, con alguna dependencia para animales domésticos y aperos, daba acceso al piso superior dedicado a vivienda familiar: cocina, dependencias domésticas de trabajo y alcobas. Aunque reúne una buena colección de aperos de trabajo ganadero y agrícola, merece destacarse sobre todo, el conjunto de fotografías de Ricardo Compairé (1884-1965) que muestran aspectos del valle cheso y de la vida de sus habitantes en el primer tercio de siglo, completándose en buena parte, la ausencia de objetos con imágenes gráficas.

Junto a estas colecciones estables en las que se esperan pocas variaciones cuantitativas, existen otras todavía en vías de estructuración y organización de sus fondos. Es el caso del *Museo Etnológico de Fonz* que está situado en la casa Gómez de Alba de la plaza Mayor. El nacimiento del proyecto museístico se debe al esfuerzo del grupo cultural *Venitone* para concienciar a los vecinos de la necesidad de conservar las peculiaridades y cultura material propia, recabando objetos relacionados con ella. La labor realizada desde el año 1986, ha dado resultados muy positivos cuantitativa y socialmente y, el espacio de la casa Gómez de Alba, se ha quedado pequeño para exponer las más de 500 piezas distribuidas, con una primera clasificación "de urgencia", en objetos propios del trabajo de cultivos mediterráneos: cereal, vid y olivo; utensilios de ajuar doméstico relacionados con la cocina y la alimentación; bodega, métodos de calefacción, fabricación y manipulación de textiles y otros varios objetos que muestran la diversidad de actividades y la huella que dejaron en el pueblo ciertos cambios tecnológicos o nuevos alimentos llegados a él en el último siglo.

Parecidas circunstancias rodean la *colección etnológica permanente de Lanaja* localidad monegrina donde, desde 1980, la Asociación *Despertad* apoyada por el párroco local, ha ido reuniendo en los bajos de la Casa de Cultura, más de 300 piezas representativas de la pasada vida del pueblo. La obtención de este

Lanaja (Huesca).
Tumbilla.

material procede del vecindario al sustituir su mobiliario e instrumentos de trabajo por otros más modernos y técnicamente más avanzados. No es de extrañar por tanto, que en Lanaja como en otros lugares donde la agricultura es el medio fundamental de vida, los aperos de labranza hoy en desuso, sean el conjunto mayoritario de objetos y, las vajillas e instrumentos de cocina, constituyan otro de los puntos fuertes en las colecciones. En Lanaja se reproduce un dormitorio familiar y uno, mucho más humilde y común, donde los muebles se reducen a una cama de madera y paja en la que, según informaciones de las persona de edad, *“las sábanas y mantas, se echaban sobre un mon-*

Lanaja (Huesca).
Hogar.

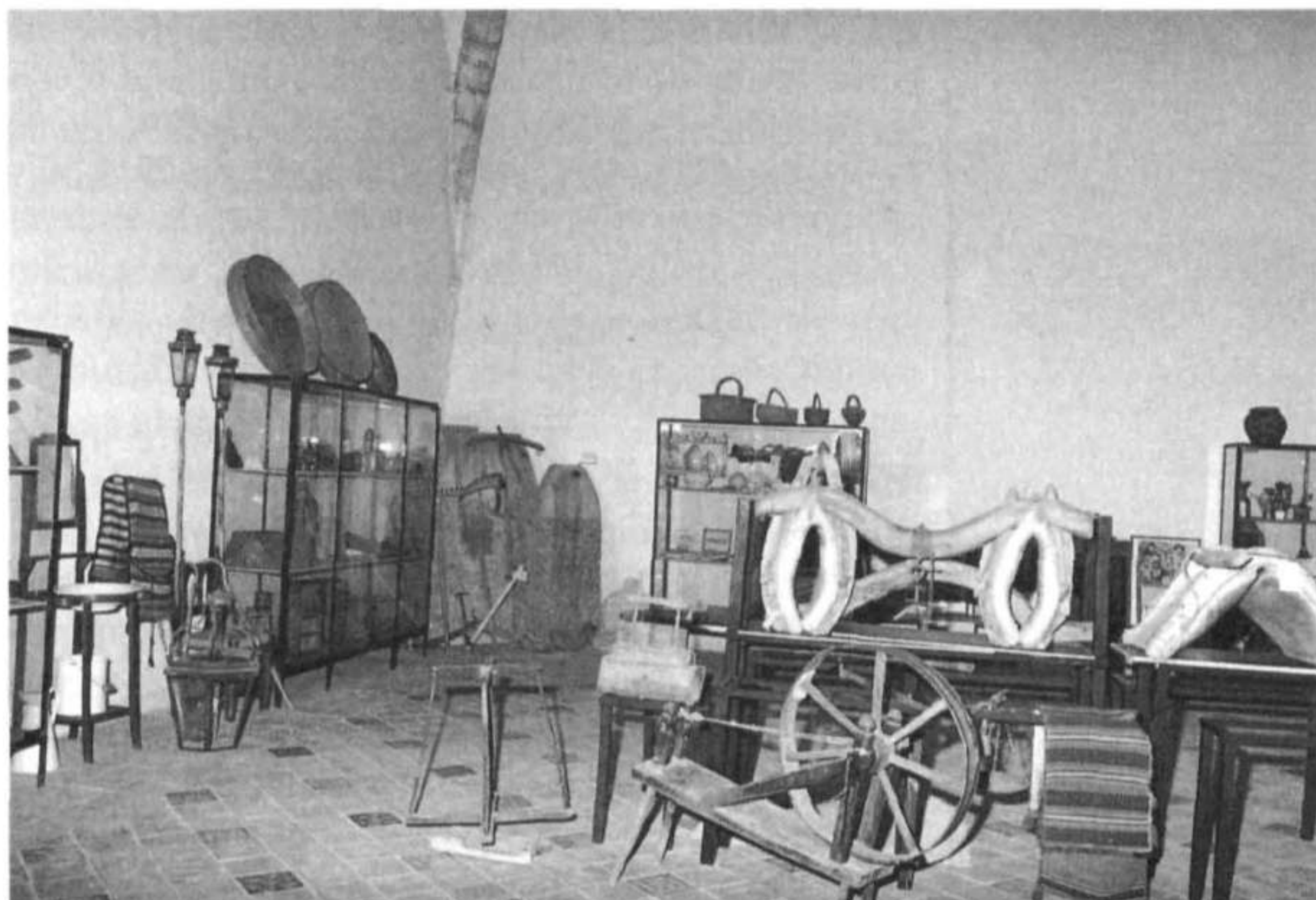
tón de paja porque, la lana, era para venderla quienes tuvieran ovejas"².

En las provincias de Teruel y Zaragoza son menos abundantes los Museos etnográficos generales, enfocándose en esa línea principalmente la Sección dedicada a Etnografía del museo provincial turolense. Por lo que se refiere a *Teruel*, la *Sección de Etnografía del Museo Provincial* ubicada en las plantas baja y primera del edificio, procura una interesante visión de los modos de vida y cultura material de la provincia, distribuidos temáticamente en Salas que tratan del ciclo vital humano con piezas del Bajo Aragón y Sierra de Albarracín sobre todo. A lo largo de cuatro Salas contiguas se muestra una muy completa serie de utillaje agrícola y ganadera en sus diversos procesos de producción y manipulación artesana: siembra, siega, recolección, elaboración del pan y bollería, queso, tejidos, curtidos de piel, apicultura, carpintería etc., mientras, en la VI Sala, se reproduce una herrería, oficio en el que la provincia de Teruel cuenta con una larga tradición y muestrario de piezas tanto inmobiliario como de ajuar doméstico y trabajo agropecuario.

La exposición de enseres y trabajos en cestería y fibras naturales como el cáñamo, esparto y paja de cereal, ocupa el espacio de paso entre ambas plantas pues, en la superior, hay una nutrida y completa muestra de cerámica popular, organizada según la técnica de fabricación en: Cerámica por urdido, Cantarería a torno, Ollería y Cerámica vidriada. La Sala V de esta planta reproduce una farmacia del siglo XVIII y la VI un conjunto dedicado a la religiosidad popular: amuletos, relicarios, exvotos, escapularios, etc.

Ya en la provincia, una segunda colección de carácter generalista tiene su sede en algunas dependencias del Castillo de *Mora de Rubielos*. Las 1.100 piezas aparecen agrupadas de una parte por oficios ya desaparecidos o en claro desuso en la comarca, de otra, por aspectos relativos a la casa familiar, a los ciclos vitales del ser humano y a elementos festivos diversos. Con ellos, se abre la posibilidad de mostrar en las antiguas caballerizas, aperos de las faenas agrícolas, ganadería, cultura de los montes y la leña, apicultura y trata-

² Información recibida de las personas con edad superior a los 65 años en Lanaja (Huesca), año 1984.



Museo etnológico
Castillo de Mora Rubiales.
Antonio López Silves;
Mora de Rubiales (Teruel).

miento de productos animales y fibras vegetales hasta su conversión en textil mientras, en la planta noble, encontramos elementos de la vivienda familiar y útiles empleados para transformar materias primas del entorno en alimentos humanos: matanza, queso, miel, transporte de agua o fabricación del pan y pastas, otras faenas caseras como la colada, encajería, iluminación y calefacción, ajuares etc., y luminarias o faroles de procesión en el área festiva.

Finalmente, la propuesta museográfica de *Manzanera*, se plantea desde la relación del ser humano con su entorno natural abriendo la posibilidad de un enfoque monográfico complementado con otros aspectos generales de la vida comunitaria. En la primera planta del Centro cultural del municipio se ubica la colección de objetos etnográficos, estructurados de acuerdo a dos temas principales:

– El hombre y sus actividades, que contempla muestras de cerámica turolense, la cocina y un dormitorio de principios de siglo en el Bajo Aragón, útiles de carpintería y otros relativos a las faenas del campo especialmente del cereal, enlazando, en el proceso de la siembra al horneado del pan, con el segundo tema

que se refiere a la Naturaleza, es decir al Territorio como fuente de recursos, donde se exhibe una muestra de fósiles y un amplio reportaje fotográfico de las especies vegetales de la comarca y paisajes del entorno.

MUSEOS MONOGRÁFICOS

En *Ansó (Hu)* se inauguró en 1974 un pequeño *Museo* local que se encuentra en la sacristía de la iglesia parroquial ya que, fue el párroco Dámaso Lapetra, quien puso en marcha la iniciativa museística. Consta de dos salas, una de carácter religioso y otra propiamente etnográfica. Esta última, aunque contempla otros aspectos de la cultura material de la zona, tales como instrumentos de ganadería e industria artesanal familiar (elaboración de queso y mantequilla, trabajo con la lana, lino y cáñamo) y aperos de labranza, se dedica fundamentalmente a la *indumentaria ansotana* y el ajuar doméstico complementario (sillas de novia, llaves, cerámica etc.).

Los trajes de Ansó, sobre todo el femenino, son de gran espectacularidad. La situación geográfica del Valle, la dureza del clima de la zona y el origen medieval de la indumentaria han favorecido la pervivencia a través de los años, de buena parte de prendas y complementos (orfebrería y adornos). El museo expone un total de dieciseis trajes "*algunos procedentes del siglo XVI realizados en lana o lino y teñidos con procedimientos artesanales*"³. Como ocurre en general, las diferencias del vestir entre la población ansotana se debían al mayor o menor poder adquisitivo de cada cual. No obstante, el conjunto de trajes señala también la diversidad indumentaria con la que se marcaban diferentes e importantes momentos de la vida social e individual: fiestas, cargos en cofradías, bautizo, primera comunión, boda, lutos, trabajo o paseo.

También en la provincia de Huesca, en la localidad de Bandaliés, se halla el *Museo de Cerámica del Altoaragón*. Su objetivo inicial era reunir piezas cerámicas de los alfares de Bandaliés cuya larga tradición corría peligro de desaparición en 1981. La casa de la antigua

³ *Op.cit.*, p. 42.

Abadía fue la sede de esa naciente colección a iniciativa del Instituto de Estudios Altoaragoneses recogiendo, en depósito, material procedente de alfares locales y de particulares. Pero la finalidad de ese proyecto era también el estudio, conservación y divulgación de este oficio y sus peculiaridades zonales.

Años después, se añadió una colección de tejas producidas en diversos puntos de la geografía altoaragonesa al material, ya existente de la tejería de Bandaliés. Sucesivos aportes plantearon al centro la necesidad de una remodelación sin desviarse de sus objetivos globales, pasando a convertirse, en 1989, en un museo cuya cobertura geográfica contempla todo el Alto Aragón y que cuenta con las siguientes secciones: Tejería, Alfarería de agua (cantarería, tinajería, ajuar de cocina), Torno, decoración y cochuras, Alfarería de fuego (cazuelas, ollas, pucheros etc.), Ajuar de mesa (vajillas y barreños), Auxiliares de cocina y medidas de vino y Piezas de Bandaliés.

El museo realiza además, en sus dependencias, Exposiciones temporales, Cursos de cerámica, tareas de investigación arqueológica sobre cerámica y trabajos de diseño cerámico gracias a la documentación obtenida por la investigación científica y de campo. Con él se ha creado un motivo de visita para los interesados en esta artesanía que muestra la doble vertiente dinamizadora de un Centro Cultural en el entorno local.

Si nos trasladamos a la provincia de Teruel, el *Museo del Azafrán en Monreal del Campo* es, sin duda, una de las muestras monográficas mejor documentadas, con una filosofía inicial de participación colectiva e integración de los habitantes en el proyecto. Situado actualmente en la segunda planta de la Casa de Cultura, reúne alrededor de 150 piezas que siguen el proceso completo del azafrán, completándolo una serie de fotografías, gráficos y mapas del cultivo que ilustran aspectos sobre el producto base del museo, por lo demás, único dedicado a él.

Las piezas proceden de las familias locales y la información se elaboró sobre las consultas a sus productores y beneficiarios directos. Julio Alvar, funda-

dor del proyecto en 1983 y director del mismo, trató con mimo su realización al punto de manipular los maniquís neutralizando su procedencia comercial mediante el tratamiento de sus partes visibles con periódicos. Pensado para formar parte de una red de pequeños museos locales de la zona dedicados a productos representativos de la misma y con un espectro funcional de usos múltiples, se ha actualizado su catalogación recientemente por el Servicio de Museos de la Comunidad Autónoma.

En la misma comarca del Jiloca turolense, el pequeño pueblo de *San Martín del Río* lindante con la provincia de Zaragoza, cuenta ya con un "museo" del *Vino*. Jesús Marco, propietario de la colección, se propuso hacer del espacio que años atrás fue fábrica de licores, la sede de esta exposición permanente en torno a uno de los cultivos principales de la zona: la uva y la elaboración del vino. La interesante colección tiene como punto de partida el conjunto de enseres de la familia Marco Lucía completándose con donaciones de otras personas de la localidad o de pueblos cercanos. Una sola planta sirve para mostrar los útiles empleados en la recolección de uva y proceso de elaboración vinícola dispuestos en bloques funcionales y tipológicos.

Su carácter privado y reciente inauguración (Julio 1995), permiten suponer un proceso de perfeccionamiento paulatino en la línea expositiva acorde con los objetivos didácticos y turísticos del propietario, cuyo planteamiento va más allá del hecho museográfico. El entorno que rodea a la incipiente exposición monográfica será, andando el tiempo, un espacio-taller dedicado a la fabricación de vinos artesanales, quizá también de licores convirtiendo, el hecho museográfico, en elemento dinamizador y complementario de turismo rural y cultural para impulsar otros recursos económicos de la comarca que enlaza con la política reticular prevista en el Plan de Museos de Aragón.

Asimismo, la Sección V del *Museo de Calaceite (Te)*, fundamentalmente dedicado a la obra del pintor Joan Cabré, reproduce un Corral bajoaragonés situado en el sótano de la vivienda que alberga el conjunto

museístico. Allí se recogen los utensilios relacionados con las faenas agrícolas y una serie de fotografías sobre dichos trabajos, cedidas por la Asociación Amigos de Calaceite, que completan ausencias de material.

A medio camino entre ambas tipologías se encuentra la *Sección de Etnología del Museo Provincial de Zaragoza*. La reproducción arquitectónica de dos muestras de arquitectura popular en el Parque "Primo de Rivera" de la capital zaragozana, ofrecen un espacio apropiado para albergar sus colecciones etnográficas que, si bien, recogen aspectos regionales, se centran más en la indumentaria aragonesa por un lado y en la cerámica por otro.

La conocida como "casa pirenaica" "*aprovecha elementos arquitectónicos habituales en los valles pirenaicos, especialmente el valle de Ansó, Benasque y Sierra de Guara*"⁴. La primera de sus cuatro plantas que originariamente se destinaba a cuadras y depósito de aperos, queda aquí para exponer la colección indumentaria de las provincias de Teruel y Zaragoza. Siete vitrinas muestran, en lo fundamental, los fondos adquiridos a la familia Cativiela y ampliados en sucesivos años con diversas adquisiciones para completar el panorama indumentario aragonés. El planteamiento expositivo se fija por un lado en la localización de las prendas alternando vestidos de ambos sexos, y, por otro, en la tipología de las mismas.

Por lo que al varón se refiere, nos encontramos con un traje de Alcañiz (Te) y varios chalecos de Bujaraloz y la Almolda (Vitrina I), el del hombre del Valle del Ebro (Vitrina II), el traje de romero –aunque éste procedente de Santa Orosia de Yebra de Basa (Hu)– y un traje masculino de Tauste (Z) (Vitrina III) o el traje de Borja (Z), más rústico que el de Tauste (Vitrina V).

En cuanto a la mujer, los ejemplares son más numerosos. En la Vitrina II se guardan el traje habitual de las féminas en el Valle del Ebro; la rica indumentaria de la mujer fragatina, que contrasta en colorido y calidades textiles con el resto de la geografía aragonesa, junto a otro vestido de Bujaraloz y un conjunto de pendientes de tres cuerpos habituales en Aragón, están en la Vitrina IV. Las Vitrinas V y VI exhi-

⁴ *Op. cit.*, p. 153.

ben dos vestidos de mujer más corrientes en Zaragoza, un traje de labradora rica zaragozana y otro de huertana de la capital. Finalmente la séptima Vitrina está enteramente dedicada al mantón o "pañuelo" de Manila y a un traje de campesina. La colección indumentaria continúa en la tercera planta del edificio, esta vez enteramente compuesta por trajes del Alto Aragón, en particular de Hecho y Ansó con bellos y llamativos ejemplares entre los que destacan los de una pareja de novios ansotanos.

En la planta intermedia, encontramos el espacio dedicado a vivienda con tres vitrinas de utillaje y ajuar doméstico en torno a la cocina con el fogaril y, la Sala, se completa con dos dormitorios en los que apreciamos el mobiliario popular y habitual en la mayoría de las viviendas rurales.

Por lo que se refiere a la alfarería y cerámica popular, la planta segunda de la casa de Albarracín a corta distancia del anterior edificio, reúne una completa muestra en formas y técnicas de este oficio artesanal que, en Aragón, alcanzó hasta un centenar de centros activos a principios de este mismo siglo.

El proyecto de creación de un *Museo Etnológico* en *Belchite (Z)* fue aceptado por el Gobierno Aragonés para frenar la desaparición de la cultura material que en esta comarca converge: cerealística, olivarera, vitivinícola, de regadío y fibras textiles esteparias: esparto, caña o mimbre, además de su tradición ganadera y su arquitectura en tapial.

El proyecto se propone seguir, por lo que al aspecto expositivo se refiere, una vía histórico-didáctica en los procesos de las diversas actividades que se dan cita en el Museo. Un segundo objetivo es la realización de talleres donde los escolares llegaran a conocer, por sí mismos, las fases de elaboración del pan, aceite, vino, hilado, tejido y materiales constructivos.

Dada la amplitud del espacio con que cuenta el grupo Cultural de la localidad al que se debe esta iniciativa, constaría de nueve salas, cada una de ellas dedicada a un tema. Entre 1993 y 1995 se ha previsto la preparación de tres de ellas: siega, artesanías vegetales y trilla, para poder abrirlo al público.

El recinto del *Monasterio de Veruela* en la comarca zaragozana de Borja –Tarazona– alberga, desde hace pocos meses, un pequeño *Museo de la vid y el vino*. En él, se intenta dar al visitante una visión didáctica del entorno ecológico de la vid y la cultura material a la que da lugar este cultivo en la comarca del Moncayo. El módulo de la Escuela-taller de Veruela se ha encargado de la restauración y montaje del conjunto expositivo utilizando vitrinas, paneles ilustrativos, dibujos y fotografías que completan la información sobre las funciones de los objetos expuestos y el proceso de elaboración vinícola.

La comarca pretende crear una red de pequeños museos monográficos repartidos por distintos municipios de la zona, complemento y ampliación del también naciente Museo Municipal de Tarazona que recogería la historia y particularidades del conjunto geográfico.

Además...

Recientemente ha iniciado su andadura la *exposición permanente de Laspuña (Hu)* en torno a las *Navatas*⁵, actividad relacionada con la tala de árboles y desplazamiento por el río hasta los centros de comercialización mediterráneos. Nuestras informaciones se reducen a un principio de ubicación y almacenamiento del material que requieren ambos procesos –tala y fabricación de esas balsas madereras para su traslado fluvial– en un edificio propiedad del municipio pues, hoy, todavía puede contarse con informantes directos de ese trabajo que, las modificaciones en los cauces y los modernos medios de transporte han dejado obsoletas.

Un segundo proyecto, todavía en ciernes, es el *Museo de Juegos Tradicionales* en el oscense pueblo de *Campo*, igualmente ubicado en dependencias de propiedad municipal y que se dedicaría a la exposición, conservación y recuperación de los objetos y formas de diversión lúdica procedentes del mundo rural aragonés.

Esa misma línea monográfico-temática persigue la Sección de Etnología del *Museo Masino en el Mas de las Matas (Te)*. Este Museo forma parte del proyecto cultural que impulsa el Grupo de Estudios locales

⁵ Equivalente a las *almadías* navarras. La antigua actividad laboral, ha quedado hoy reducida a la convocatoria de carácter deportivo que anualmente tiene lugar en el mes de julio desde Laspuña a Aínsa.

que, en materia etnográfica, ha reunido hasta el momento una interesante colección fotográfica sobre el pasado reciente del municipio y se plantea la reconstrucción del molino harinero del pueblo, futura sede de un museo monográfico relacionado con el trigo como base alimentaria ampliable, en sucesivas fases, al tema del agua y el riego, elementos fundamentales para la vida humana.

MUSEOS ETNOGRÁFICOS

EN ASTURIAS

Juaco López Álvarez

Museo Etnográfico
del Pueblo de Asturias

Los museos etnográficos no han tenido mucha suerte en Asturias, como sucede con la mayoría de los museos de esta clase que existen en España.

El interés por el estudio del folklore fue muy temprano en Asturias. En las últimas décadas del siglo pasado esta ciencia tuvo unos rigurosos cultivadores, entre los que destacaremos a Braulio Vigón (1849-1914), Fermín Canella (1849-1924) y Bernardo Acevedo Huelves (1849-1920), todos miembros de "La Quintana", grupo de estudiosos regionalistas muy activo entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Algunas de estas personas sintieron la necesidad de crear un museo en el que se recogieran las herramientas y utensilios antiguos que comenzaban a relegarse en aquellas fechas, pero su principal dedicación estu-

vo centrada en la formación de un museo arqueológico y en la recopilación de creencias y manifestaciones literarias populares. Solamente Julio Somoza (1848-1940), uno de los miembros más significativos de aquel grupo, se quejará en 1911 de que no exista en la provincia, "ni tan siquiera en embrión", un museo en el que se conserven aperos de labranza, trajes del país, instrumentos musicales, artes de pesca, etc. Sin embargo, todavía deberán pasar muchos años hasta que la sociedad asturiana comience a demandar un museo de estas características.

La siguiente generación de folcloristas y etnógrafos asturianos, integrada por Aurelio de Llano (1868-1936), Juan Uría (1891-1979), Eduardo Martínez Torner (1888-1955) o Fausto Vigil (1873-1956), no tuvo mucho interés por el estudio de la "cultura material" y tampoco mostró públicamente la necesidad de contar con un museo de etnografía. Algunos de ellos estuvieron muy influenciados por Ramón Menéndez Pidal, hecho que inclinó sus aficiones a la recogida y al estudio de las tradiciones orales, canciones, música, etc. Los dos primeros promovieron, junto con el conde de la Vega del Sella y el marqués de la Rodrigo, la creación en 1920 del Centro de Estudios Asturianos, al que se vincularon la mayor parte de los estudiosos de la época. El marqués de la Rodrigo († 1943), mecenas del centro mencionado, será el único que se dedique a coleccionar objetos etnográficos, normalmente decorados con motivos populares, como cuernas para ordeñar, lizos para confeccionar cintas, badias, etc. Colaboró en la Exposición del Traje Regional, celebrada en Madrid en 1925, buscando y aportando "los objetos y prendas" que se expusieron en la sección dedicada a Asturias, que estaba representada por un patio y una cocina creados por el pintor Luis Menéndez Pidal con la ayuda de José Ramón Zaragoza. En 1951, los herederos del marqués de la Rodrigo donaron parte de su colección a la Comisión Provincial de Monumentos, pasando a engrosar los fondos del Museo Arqueológico de Asturias.

En los años cincuenta el Instituto de Estudios Asturianos y la Diputación Provincial crean el Museo

Etnográfico Provincial, cuya sede iba a estar en Oviedo. En 1954 es nombrado director José Fernández Buelta (1894-1992), periodista y arqueólogo aficionado, que dos años más tarde presenta un plan de organización y funcionamiento del museo Fernández Buelta, preocupado por la gran cantidad de materiales de valor etnográfico que se estaban "escapando de la provincia", dedicará la mayor parte de su trabajo y del presupuesto asignado por la Diputación a adquirir objetos para el museo. Con este fin solicita la colaboración de diversas personas para que busquen y adquieran piezas por toda Asturias. Uno de sus colaboradores en Cangas del Narcea le escribe en 1957: "Mesas antiguas había muchísimas, pero los anticuarios las llevan todas a Madrid. Uno solo que viene mucho por nuestra casa sé que llevó 700, en grande y pequeño".

Sin embargo, el esfuerzo de Fernández Buelta no sirvió para mucho. El museo nunca tuvo unos locales propios y en los años sesenta su instalación fue postergada por la Diputación Provincial. La mayoría de los objetos adquiridos en esos años fueron llevados al Museo Arqueológico de Asturias, donde se exhiben actualmente; unos pocos quedaron en la sede del Instituto de Estudios Asturianos y fueron depositados en 1993 en el Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias, y otros desaparecieron.

En la actualidad, el panorama de los museos etnográficos asturianos no es, como decíamos al comienzo, muy halagüeño. Solamente hay dos museos de esta clase que tengan unas instalaciones fijas, un personal estable y un presupuesto anual: uno es de ámbito regional, el Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias, y otro comarcal, el Museo Etnográfico de Grandas de Salime. El resto de los museos etnográficos que existen en Asturias carece de alguna de esas condiciones mínimas y son, sobre todo, museos locales o monográficos que llevan una vida paupérrima. De todos modos, lo que más abunda son iniciativas para crear museos de este tipo, que parten de ayuntamientos, juntas vecinales y asociaciones culturales preocupados con la desaparición de su patrimonio rural. Sin embargo, pocas iniciativas llegan a cuajar y la mayoría

fenecen el mismo día que se presentan en los periódicos regionales, pues sus promotores no encuentran los apoyos técnicos o políticos adecuados.

En la mayor parte de los casos la voluntad política ha puesto en marcha alguno de estos proyectos, que no han resultado bien al no encomendarse a los técnicos apropiados. Ejemplos de esto que decimos son el Museo Etnográfico de Grado y el Museo de la Sidra. El primero está situado en la villa de su nombre y fue creado en 1984 por el Ayuntamiento. Carece de una plantilla de personal estable y funciona desde su fundación con becarios escasamente cualificados. Su colección se ha abierto y cerrado al público un sin fin de veces. El segundo museo está en Nava y fue también una propuesta de la corporación municipal, que encargó con gran celeridad un proyecto arquitectónico, careciendo previamente de un programa museológico básico. Hoy se está terminando la construcción del edificio y a la par unos becarios están adquiriendo los objetos que deben llenar sus salas.

Sin embargo, no siempre se hacen las cosas del mismo modo. Así, en Candás, el ayuntamiento de Carreño, ayudado por un técnico cualificado, tiene redactado un proyecto para crear el Museo de Artes e Industrias de la Pesca y ha recopilado unos fondos muy apreciables. Lamentablemente el edificio del museo todavía no existe, pero en los últimos seis años se han realizado varias exposiciones temporales en las que se ha manifestado claramente la labor seria de sus promotores. Las muestras han estado dedicadas a las artes de pesca tradicionales, la carpintería de ribera, las cofradías de marineros, la litografía y la industria de salazones, etc., y todas se han acompañado de un catálogo. También en esta línea, pero más modestamente, se está creando el denominado Ecomuseo de Somiedo, localizado en el Parque Natural de Somiedo y patrocinado por el Ayuntamiento.

Recientemente se ha inaugurado dos museos monográficos promovidos por la iniciativa privada. El primero es el Museo Etnográfico de la Lechería Asturiana, en La Foz (Morcín); fue fundado en 1993 por una asociación cultural apoyada por el Ayuntamiento

de Morcín. Tiene una colección muy rica de utensilios destinados a la fabricación de manteca y queso, abarcando tanto objetos de uso doméstico como máquinas pertenecientes a las primeras industrias asturianas dedicadas a este ramo. El segundo es el Museo Basilio Sobrecueva, en Múñigu (Cangas de Onís), donde se expone una colección muy apreciable de cerámica tradicional asturiana y relojes fabricados en Corao (Cangas de Onís) desde 1860. El museo cuenta con dos salas amplias, un almacén, despacho y biblioteca, así como una tienda y cafetería. Tanto la iniciativa de su construcción como el capital invertido pertenecen en su totalidad a Máximino Blanco del Dago.

EL MUSEO ETNOGRÁFICO DEL PUEBLO DE ASTURIAS

Fue fundado en 1968 por la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón y el Ayuntamiento de Gijón con la idea de "crear un pueblo asturiano, con todos los elementos típicos que lo componen, situándolo al lado del recinto de la Feria de Muestras de Asturias". El Ayuntamiento destinó para su instalación un terreno de casi tres hectáreas de superficie, al que se trasladaron al poco tiempo varios hórreos y paneras y tres edificios antiguos, y se construyeron de nueva planta una casa y tres tendejones. Debajo de estos se albergaron un lagar de sidra y una reproducción a escala reducida de un mazo hidráulico para estirar el hierro. Asimismo, se plantaron muchos árboles, en su mayoría especies de jardinería urbana y alóctonas (chopos, plátanos, sauces blancos).

El Museo tuvo en sus primeros años mucha actividad y difusión, gracias al entusiasmo de sus promotores y al dinero aportado por las instituciones comprometidas. Coincidiendo con la Feria de Muestras se organizaban concursos provinciales de bolos y nacionales de gaita, y se traían artesanos a trabajar al recinto del museo. Sin embargo, debido a la falta de unos criterios museológicos y científicos mínimos, lo que se consiguió en esos años no fue fundar un museo etno-

gráfico, sino crear un área de recreo y descanso para los visitantes de la feria mencionada, que se celebra todos los meses de agosto desde 1965 y atrae a cientos de miles de visitantes.

En 1973 el museo pasa a depender por completo del Ayuntamiento de Gijón y a fines de esa década sus actividades decaen considerablemente. Los edificios y las colecciones de objetos reunidas en esos años comienzan a deteriorarse y perderse, y el recinto se emplea mayoritariamente como escenario de fiestas y reuniones políticas organizadas por partidos, sindicatos, asociaciones de vecinos, etc. Estos usos cesarán a partir de 1985, cuando el museo pasa a depender de la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón.

En 1991 se convoca por primera vez una plaza de conservador para el museo, que se cubre a comienzos de 1992. A partir de este momento comienza una etapa nueva en la que se pretende reactivar el museo y convertirlo en un centro de ámbito regional, con el fin de recopilar, difundir y exponer los testimonios materiales y gráficos de la sociedad tradicional asturiana, mostrando sus características y peculiaridades, así como su evolución en el tiempo. El centro tendrá dos cometidos principales, por un lado, ser un museo que cumpla las funciones mínimas de una institución de esta clase (conservación, investigación, exposición, educación y entretenimiento), y, por otro, ser un centro de documentación de etnografía asturiana, que reúna toda la información posible y forme una biblioteca especializada, un archivo de la tradición oral, un archivo de imágenes y una fonoteca.

El museo tiene un presupuesto anual y una plantilla de personal pequeños. Esta se reduce a dos técnicos (uno de los cuales está dedicado exclusivamente a la música tradicional), una auxiliar administrativa y cuatro ordenanzas. Muchas de las tareas administrativas, técnicas y de mantenimiento del museo se llevan directamente desde las instituciones de las cuales depende el centro, la Fundación Municipal y el Ayuntamiento de Gijón, y otras se adjudican a empresas privadas (refuerzo de la vigilancia, montaje de exposi-

ciones). La autonomía de la dirección del museo es muy limitada y ello, sin duda, repercute desfavorablemente en su gestión.

El museo etnográfico está formado por dos espacios muy diferentes: un espacio arquitectónico cerrado y un espacio al aire libre en el que están algunas de las construcciones levantadas en los primeros años del museo. El primer espacio es el edificio del "Pabellón de Asturias" de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, proyectado por los arquitectos Ramón Muñoz y Antonio Sanmartín y trasladado a Gijón en 1994. Tiene 2.167 metros cuadrados de superficie útil, repartidos en cuatro plantas. En las plantas baja y primera hay una tienda y un restaurante, junto a otras dependencias del museo, que ocupan 376 metros cuadrados. En el resto del espacio se instalarán en los primeros años el centro de documentación y las salas de la exposición permanente en las que se mostrará la vida cotidiana de los asturianos en los últimos siglos. En esta exposición se documentaran los tres niveles en los que se desarrolla, según la antropología, la cultura de todas las comunidades humanas: el nivel tecnocómico, la vida social y el mundo de las ideas.

El espacio exterior será un complemento de la exposición permanente y en él se mostraran en vivo algunos edificios representativos de la arquitectura popular asturiana y las máquinas e ingenios de mayor tamaño (carros del país, lagares de sidra, molinos de mano e hidráulicos, etc.). En la actualidad, en este espacio ajardinado hay las siguientes construcciones: tres hórreos y dos paneras del siglo XIX, procedentes de Veriña, una parroquia próxima a la ciudad de Gijón, que están totalmente descontextualizados de su función original; una "casa mariñana" construida en los años setenta, que no responde en absoluto al tipo real de esta clase de viviendas; una bolera para la modalidad de cuatreada que tampoco responde a ningún modelo de la arquitectura asturiana, pero que fue bien aceptada por los aficionados a este deporte. Por último, también hay en el recinto del museo dos casonas trasladadas en aquellos años. Una es la casa de los Valdés, que data del siglo XVII y procede de Candás,

y se utiliza desde hace tres años como sala de exposiciones temporales, y la otra es la casa de los González de la Vega, edificio construido en 1759 en Serín (concejo de Gijón), cuya superficie útil es de 679 metros cuadrados. En su interior se expone permanentemente una colección de gaitas procedentes de África, Asia y, principalmente, Europa, perteneciente al Museo de la Gaita, que en un futuro próximo se renovará y ampliará a toda la gama de instrumentos musicales asturianos. Además, en este mismo edificio se hallan las dependencias administrativas del museo, las salas de reserva, un taller de restauración y una sala de exposiciones temporales.

En estos momentos, una de las principales tareas del museo es la de incrementar la colección de objetos y documentos, así como la de crear una biblioteca especializada. En los últimos años las adquisiciones han aumentado considerablemente, abriéndose a campos en los que el museo no había entrado nunca, como la fotografía antigua, los carteles y etiquetas litográficos, los grabados y la documentación escrita perteneciente a particulares y empresas. La colección de fotografía es una de las más relevantes del museo, formada por positivos que van desde 1858 a la actualidad y archivos de negativos, sobre todo en placa de cristal, de varios fotógrafos asturianos que trabajaron en la primera mitad del siglo XX.

Con el objeto de dar a conocer esta labor del museo se han organizado diversas exposiciones temporales, que han servido también para completar las colecciones coherentemente. En 1993 se presentó la exposición "El llinu y la llana: la industria textil en la sociedad tradicional asturiana", realizada con la colaboración del Museo Etnográfico de Grandas de Salime; al año siguiente se abrió "La formación del Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias: últimas adquisiciones", y este año todavía puede verse la muestra "Ferrerías, mazos y fraguas: el fierru na vida tradicional". Por lo que respecta a las exposiciones fotográficas, resaltar las muestras realizadas con la obra de Modesto Montoto (Infiesto, 1875-Oviedo, 1950) y Baltasar Cue Fernández (Llanes, 1856-1918). El pri-

mero es un fotógrafo costumbrista que trabajó como corresponsal gráfico de la revista *Asturias*, editada en La Habana entre 1914 y 1921. Con su archivo se han efectuado las exposiciones "Modesto Montoto: una visión fotográfica de Asturias, 1900-1925" y "Villas y espacio rural en Asturias, 1900-1925". De Baltasar Cue fue la muestra "Tipos populares de Llanes, 1885-1900", realizada a partir de una serie de fotografías de estudio de músicos ambulantes, vagabundos, pobres, personas célebres, etc., que constituye un repertorio excepcional en la historia de la fotografía española del siglo XIX. Por último, el museo está llevando a cabo una serie de exposiciones bajo el título genérico de "Asturianos en América, 1840-1940", en la que se muestra la vida de los emigrantes a través de las fotografías que mandaban a sus familiares y amigos en Asturias. Hasta la fecha se han realizado las dedicadas a "la vida laboral" y "la vida social".

EL MUSEO ETNOGRÁFICO DE GRANDAS DE SALIME

Es el principal museo de esta clase en Asturias. Se inauguró el 4 de junio de 1984 y es el fruto de un *ferreiro* obstinado y tenaz, don José Naveiras Escanlar, preocupado con la desaparición del patrimonio etnográfico de varios concejos del occidente asturiano. Aquí, como en otros muchos lugares, este proceso fue bastante traumático, pues ese patrimonio no desapareció solamente por un cambio cultural, sino también por la desaparición de la propia población que lo sustentaba, que abandono el campo masivamente para dirigirse a las ciudades industriales.

El museo nace, según su fundador, "ante la necesidad de conservar dentro de las costumbres populares aquellos medios de producción y útiles que caracterizaron el medio de vida de los agricultores y artesanos". Para ello recrea el ambiente de una vivienda rural, conserva aperos y utensilios, y mantiene vivos diversos oficios artesanos "sin caer en folklorismos ni artificialidad". Este último aspecto es uno de los más atractivos del museo. Gracias a su labor se han recuperado y ense-

ñado diversos oficios antiguos, como la tornería, con la que se fabrican en un torno de vara y media vuelta la vajilla y toda clase de recipientes de madera; la tejeduría realizada en el telar de bajo lizo, la cestería, etc. El museo, además, siembra todos los años lino, realiza la matanza, fabrica vino y orujo, amasa y cuece pan, etc.

El gran mérito del Museo Etnográfico de Grandas de Salime no reside solamente en el trabajo de los artesanos, sino también en haber ayudado a dignificar en su propio ambiente social una cultura rural despreciada durante muchos años y haber dinamizado, en la medida de sus posibilidades, la economía y la vida de una villa y un concejo que sufren una crisis importante. Nadie puede dudar que los 14.000 visitantes que ha recibido el museo en este último año no han favorecido el desarrollo turístico de un concejo que no sobrepasa los 1.400 habitantes.

La primera instalación del museo estuvo en los bajos de la Casa Consistorial de Grandas de Salime. El éxito de esta exposición, realizada con la colaboración del Ayuntamiento, empujó a las autoridades regionales a participar en esta empresa cultural, después de unos años de incompreensión. Al fin, en 1987, se constituye un Consorcio para la Gestión del Museo Etnográfico de Grandas de Salime, integrado por el Ayuntamiento, varias consejerías del Principado de Asturias, la Caja de Asturias, la Universidad de Oviedo y la Asociación de Amigos del Museo. Sin embargo, a pesar de estar tantos organismos implicados, la colaboración se limita casi exclusivamente a las dos primeras instituciones.

En 1987 el Ayuntamiento adquiere la antigua casa rectoral de Grandas de Salime, gracias a una permuta con el obispado de Oviedo, con la finalidad de destinarla a museo etnográfico. Tras una larga restauración se abre la sede actual del museo en el mes de marzo de 1989.

En la actualidad, las instalaciones de este museo están formadas por el edificio mencionado, que tiene una superficie útil de 650 metros cuadrados, y un terreno colindante de 2.200 metros cuadrados en el que se levantan varias construcciones auxiliares.

La casa rectoral es una construcción de comienzos del siglo XIX, en donde se exponen los objetos de dos modos diferentes: uno, recreando en algunas piezas el ambiente de una casa de comienzos de nuestro siglo, como sucede con la cocina, la sala, el cuarto, la bodega y los talleres de carpintero y herrero, y otro, exponiendo objetos y herramientas de distintas actividades siguiendo un criterio tipológico. De este modo, se exponen materiales destinados a la industria textil, la caza y la pesca, los pesos y medidas, la fabricación de manteca, la apicultura, etc. Por último, hay una colección de calzado de madera, depositada por Alfonso Fernández Canteli, dedicada especialmente a las *madreñas*, *galochas* y *zocos* asturianos, pero en la que también pueden verse modelos europeos que permiten a los visitantes conocer la extensión de este calzado y comparar los tipos que existen en nuestro continente.

Fuera de la casa está el corral donde hay un hórreo cubierto de paja de centeno, una panera de fines del siglo XIX con techumbre de pizarra, un *abeirugo* o tendejón, un *cabanón* o cobertizo y un corredor. Debajo de estos techos hay arados, gradas, carros del país, tornos de madera, bancos de madreño, máquinas agrícolas industriales, etc.

Un poco más lejos de la casa se ha construido en 1994 un molino harinero hidráulico. El cubo fue trasladado desde Villaperi (concejo de Oviedo) y reedificado gracias a la Confederación Hidrográfica del Norte. En el interior del molino funcionan tres muelas antiguas, traídas de diferentes lugares y que muestran unas variantes significativas. Adosado a este edificio se está construyendo en la actualidad "la casa del molinero", en la que se alojarán una sala polivalente, un archivo-biblioteca, un taller de restauración y un almacén.

La plantilla de personal del museo es verdaderamente pequeña, se reduce a dos personas: su director, José Naveiras, y un técnico auxiliar que trabaja media jornada en el museo y la otra media en la biblioteca municipal.

Por último, entre las labores de difusión llevadas a cabo por el museo están una serie de publicaciones

especializadas y la realización de varias exposiciones temporales fuera del propio museo. Hasta la fecha este centro ha editado dos guías del visitante, dos estudios de etnografía asturiana y una recopilación de la obra museológica de don Julio Caro Baroja¹. Asimismo, ha montado con sus colecciones diversas muestras en varios lugares de Asturias, entre las que destacaremos dos celebradas en Oviedo: "El Museo Etnográfico de Grandas de Salime en Oviedo", organizada por la Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo en abril de 1989 (que en septiembre de ese mismo año se trasladó a Clermont-Ferrand, Francia) y "Arte popular: las colchas astur-galaicas", expuesta en el Museo de Bellas Artes de Asturias en 1992.

¹ Las publicaciones del Museo Etnográfico de Grandas de Salime son las siguientes: A. GRAÑA y J. NAVEIRAS, *Guía del visitante*, 1984, 43 pp.; A. GRAÑA, *La tornería en el occidente asturiano*, 1985, 58 pp.; J. LÓPEZ, *La fiesta patronal en Bimeda (Cangas del Narcea): danza de palos y teatro popular*, 1985, 57 pp.; J. CARO BAROJA, *Museos imaginados*, 1986, 108 pp.; J. NAVEIRAS, J. LÓPEZ y A. GRAÑA, *Guía del visitante*, 1991, 90 pp.

MU SEOS ETNO GRÁFICOS

Y MUSEOGRAFÍA
EN CANTABRIA

Eloy Gómez Pellón

Universidad de Cantabria

INTRODUCCIÓN

El patrimonio etnográfico, como conjunto de bienes, de actividades y de conocimientos, capaz de expresar la especificidad cultural de un pueblo, presenta como característica fundamental su sensibilidad al cambio social y económico, lo cual le hace extremadamente vulnerable. Mientras que en el ámbito material de los bienes inmuebles y muebles se experimenta una permanente pérdida de funcionalidad de los elementos, dada simplemente por el cese en el uso, en el ámbito inmaterial las normas, los valores y las creencias se acomodan progresivamente a las concepciones ideológicas imperantes. La rápida transforma-

ción de las sociedades contemporáneas ha acelerado el proceso de erosión y desaparición de este patrimonio.

Resulta evidente que, si bien el patrimonio histórico, en general, se halla expuesto a riesgos análogos, derivados de su desprotección efectiva, en el etnográfico éstos se particularizan. Al constante desplazamiento de los bienes materiales que integran este último por la pérdida de significación, se une la paulatina extinción del patrimonio etnográfico de carácter inmaterial, el cual dada su condición latente arrastra consigo un considerable volumen de información, cegando en ocasiones la vía de una ulterior documentación. Precisamente, la presencia de esta información latente hace al patrimonio etnográfico más frágil, si cabe, confiriéndole una singular personalidad en el contexto del patrimonio histórico.

A lo dicho hasta aquí hay que añadir la acusada amplitud del patrimonio etnográfico, en tanto que exponente de la cultura en el sentido más antropológico del término, esto es, el que hace referencia a los modos de vida de las sociedades y a sus sistemas ideológicos, pasados o presentes. La protección y la transmisión a las generaciones venideras de tal patrimonio implica una permanente labor de investigación y de estudio, en beneficio de su conocimiento. La escasa atención que en el pasado ha merecido el patrimonio etnográfico, así como la difusa aplicación de las normas tendentes a su salvaguarda, han supuesto un serio quebranto para este patrimonio que hoy se presenta gravemente amenazado.

EL PATRIMONIO ETNOGRÁFICO Y LOS MUSEOS

Resulta ilustrativo el hecho de que el patrimonio etnográfico no haya contado con un apartado expreso en los textos normativos antes de la entrada en vigor de la *Ley del Patrimonio Histórico* de 1985. En los textos normativos previos a la promulgación de esta ley la referencia al mismo es a menudo imprecisa, mediante alusiones vagas, en las que prima una idea pintoresquista de los componentes de este patrimo-

nio. En este sentido, todavía en nuestros días el patrimonio etnográfico está dominado por una concepción un tanto romántica, en la que se advierte una desmesurada pasión por el objeto (E. Gómez Pellón, 1993: 119-139), lo cual no es extraño si se advierte que el diseño ideológico del concepto se hizo a partir de lo que en otro tiempo se llamó el "tesoro artístico" o el "tesoro histórico", prestando consecuentemente una especial atención al patrimonio artístico y al arqueológico, y en menor medida al natural, y al documental y bibliográfico.

Más allá del amparo jurídico que ha representado para el patrimonio etnográfico la *Ley del Patrimonio Histórico*, y el conjunto de normas complementarias, los esfuerzos administrativos en favor del conocimiento, la protección y la difusión del patrimonio etnográfico, no han pasado hasta el presente de ser sumamente discretos en los diferentes ámbitos territoriales, si bien se observan marcadas diferencias zonales, de acuerdo con la consideración que ha alcanzado este patrimonio en las distintas Comunidades Autónomas del Estado (F. Llop y F. Plata, 1993: 39-74). Se trata, en general, de un patrimonio que abarcando lugares, bienes y actividades que hacen referencia a la cultura y a los modos de vida de los diversos grupos sociales, se halla aún lejos de su identificación. El inventario de este patrimonio y su necesaria clasificación y catalogación se halla, en el mejor de los casos, en fase inicial, y por supuesto muy lejos de alcanzar el nivel que garantice su conocimiento.

Una muestra más de la especificidad del patrimonio etnográfico lo deparan los museos, como instituciones permanentes dedicadas a la conservación, investigación y difusión de esta parte del patrimonio histórico. Por su propia naturaleza, en cuanto trata de mostrar la cultura de una sociedad, engloba tanto los objetos como los símbolos, con un afán totalizador. El museo etnográfico debe ser capaz de reflejar la experiencia que emana de las realizaciones humanas en toda su integridad, con criterios museológicos contrastadamente científicos, a fin de lograr una completa visión de la vida social (J. Pitt-Rivers, 1980: 6-10),

centrándose más que en las piezas, más que en los objetos, en los significados que comportan. El valor de los objetos etnográficos no es intrínseco, sino que viene dado por su capacidad para comunicar, para representar realidades que traspasen sus bordes físicos, gracias a su cualidad para situar al espectador ante una cadena de referentes.

El museo etnográfico, al igual que otros museos (A. Malraux, 1970 y A. León, 1978), debe satisfacer una serie de funciones, que se resumen en la conservadora, en la exhibidora, en la educativa y en la investigadora. Ciertamente, el particularismo representado por el patrimonio etnográfico, en cuanto comprensivo de objetos y de símbolos, no puede por menos que reflejarse en la práctica museográfica, dando lugar a diversas dificultades expresivas, que no siendo absolutamente exclusivas de los museos etnográficos, en éstos adquieren un singular protagonismo.

En las últimas décadas se ha incrementado notablemente el interés por todo lo referente al patrimonio etnográfico y a la museología etnográfica. Este patrimonio, como exponente que es de los modos de vida, y en suma de la personalidad de los pueblos, resulta altamente ilustrativo de la denominada identidad cultural, lo cual explica el relevante papel que ha adquirido su divulgación. No en vano, este patrimonio ha sido denominado 'de referencia' o 'colectivamente identificador' (I. Moreno, 1991). Acaso como consecuencia de todo ello, la sociedad ha demandado un mayor conocimiento de la materia etnográfica, lo cual ha tenido su repercusión en el incremento de la actividad museográfica, e incluso en el surgimiento espontáneo del coleccionismo etnográfico. Lamentablemente, todo ello no se ha correspondido con el estudio metódico del patrimonio etnográfico a partir de la experiencia museográfica.

El nacimiento de los museos etnográficos se remonta al siglo pasado, y corrió parejo del desarrollo del conocimiento de culturas ajenas, exóticas, distintas de la occidental. Los primeros museos etnográficos fueron constituidos con los materiales reunidos por viajeros, exploradores y aventureros, con un afán mar-

cadamente etnocéntrico. Se trataba de colecciones de objetos dispuestos para ser contemplados y admirados, más por su originalidad y por su singularidad que por lo que realmente significaban. Los modernos museos etnográficos, herederos de los decimonónicos, han heredado esta pasión por el objeto, y hoy se nos presentan con cierta frecuencia envueltos por una atmósfera bucólica, repletos de objetos muertos o moribundos, intentando transportar al espectador a un mundo recreado en la nostalgia del pasado a partir de la museolatría al uso.

Por contra, los museos etnográficos, como todos los museos, han de cumplir una primordial función social, que es la de comunicar. Los museos etnográficos han de tratar de mostrar el patrimonio de los pueblos, y han de ser capaces de transmitir a los visitantes la experiencia histórica y los elementos definitorios de las culturas que representan esos contenidos. Tales representaciones tienen como finalidad esencial poner los contenidos de los museos al servicio de la sociedad para que ésta los conozca, lo cual convierte al museo en un centro privilegiado de aprendizaje, aunque también en un lugar de disfrute. El museo moderno, en general, y el etnográfico en particular, deber tratar de subvenir a estas dos necesidades, de conocimiento y de esparcimiento, que demanda la sociedad de nuestro tiempo (M. Iniesta, 1994).

Estas necesidades, sin embargo, y por lo general, se ven satisfechas en muy corta medida. Las expectativas que levantan los museos etnográficos en la sociedad actual, en cuanto expresivos de la identidad cultural, resultan escasamente asumidas por las instituciones públicas, que son suplidas en alguna porción por iniciativas privadas de muy diversa índole, tratando de cubrir el vacío dejado por aquéllas. Esta situación, lejos de ser excepcional, ha sido general, dando lugar a múltiples desajustes y, sobre todo, a deficiencias de todo género. La situación de los museos etnográficos dependientes de los distintos niveles de la Administración deja al descubierto, fundamentalmente, la discordancia entre unos precarios medios y unas grandes

necesidades, y sobre todo la inexcusable ausencia de una política operativa.

MUSEOS Y COLECCIONES DE MATERIA ETNOGRÁFICA EN CANTABRIA

El caso de la Comunidad Autónoma de Cantabria resulta bien expresivo de esta realidad. Cantabria cuenta con un sólo museo público con titulación etnográfica, al que se añade otro museo público más que incluye entre sus secciones una dedicada íntegramente a la etnografía. A su lado existen diversas colecciones etnográficas, de carácter privado, y de gran interés en ocasiones, cuya dimensión es básicamente local. Sobre estas colecciones, organizada con rudimentarios o discutibles criterios museográficos, y guardadas casi siempre en vetustos edificios rurales, recae frecuentemente el nombre de museos, aunque en sentido estricto no puedan ser considerados como tales, al no obedecer a la filosofía que los inspira como "instituciones permanentes que adquiere, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones". Tampoco lo pueden ser al no depender de un director, conservador o técnico con dedicación exclusiva, tal como preceptúa el régimen legal.

La región no contó hasta los años sesenta del siglo que termina con un museo territorial de etnografía. El llamado Museo Etnográfico de Cantabria, creado en 1966, constituye desde entonces la única institución pública especializada en la materia, dependiente primero de la Diputación Provincial y desde 1982 de la Diputación Regional. La Casa de Velarde —el ilustre militar cántabro que se distinguiera en el levantamiento independentista de 1808— que lo alberga se encuentra en la localidad cántabra de Muriedas, muy cerca de la capital de la región. El Museo fue fundado en consonancia con la inquietud que suscitaba en aquellos momentos el tema, y a impulso de las autoridades provinciales de la época. Dicha casona, ubicada en un vistoso paraje, constituye una mansión sola-

riega del siglo XVII, y es un edificio construido a cuatro aguas, cuya fachada alberga en su mitad inferior un amplio soportal de sillería, conformado a partir de una columna que da apoyo a la viga maestra que corre bajo la primera planta. En el lado Este del soportal se halla un cuarto adelantado. La parte superior de la fachada está conformada por una recia pared de ladrillo que se incrusta en un armazón de madera vista, y está rematada por una breve cornisa que hace de alero.

En su conjunto, el Palacio, orientado al Sur, presenta muchos de los rasgos que definen a las grandes casas rurales de la época, y viene a ser la muestra de la derivación de la casa-torre en el siglo XVII (J. González Echegaray, 1966). De hecho, en la restauración llevada a cabo en el edificio en los años sesenta fue eliminada una torre de modestísimo porte que se hallaba en el lado Este. De igual modo, fueron suprimidas algunas construcciones anexas que conservaba el edificio, a fin de resaltar la personalidad de éste. Este mismo objetivo condujo a prescindir de la buhardilla añadida que integraba la fachada principal del Palacio. Las consiguientes labores de remozado confirieron al edificio el aspecto que denota en la actualidad.



Una portalada montañesa da acceso al paraje que rodea al Palacio, que dentro de su sencillez resulta ilustrativa de uno de los elementos arquitectónicos más peculiares de las casonas del país. Es una portalada de medio punto, flanqueada por dos pilastras, que culmina en un friso, y que a su vez se halla coronado por un frontón partido. Estampado en el friso, se halla el escudo de armas de la familia Velarde. La mansión supone un indudable bien patrimonial que fue declarado monumento histórico-artístico por medio del Real Decreto 912/1982.

Coincidiendo con la restauración del edificio, el paraje que rodea el Palacio fue ensanchado, a través del adelantamiento de la portalada. Se propició así un espacio que permitió al naciente museo superar el enclaustramiento físico que suponía la vieja casa solariega y abrirse al mundo exterior. De esta manera, se conjugaba la idea del museo clásico, encerrado en sus muros y la idea de los museos al aire libre, que tanta notoriedad han alcanzado desde que se crearan los primeros a finales del siglo pasado. Este espacio exterior acoge desde la creación del Museo piezas etnográficas altamente representativas del patrimonio etnográfico de Cantabria.

Entre estas construcciones exteriores se hallan un hórreo y una *socarreña*. El hórreo, que cumplió en el pasado un acusado papel como complemento de la casa aldeana, a modo de granero aéreo, procede de Liébana, uno de los últimos reductos de estas construcciones en Cantabria, y es, como todos los de esta comarca, de tipo asturiano, con tejado a cuatro aguas. En la *socarreña* próxima al hórreo se muestra un mapa de Cantabria, en el que se puede apreciar una distribución comarcal que introduce al visitante en la realidad etnográfica de Cantabria. La *socarreña*, original elemento de la arquitectura popular, es un tendejón con cubierta de teja a una sóla agua, que se levanta al lado de las casas campesinas, al objeto de facilitar la guarda de los aperos y las herramientas. Se encuentra también en el paraje que se halla en torno al palacio-museo un humilladero, originario de Hoz de Santa Lucía, en Mazcuerras, y exponente de un frecuente



tipo de construcción alusivo a la religiosidad popular. En su interior se contiene un retablo perteneciente a un antiguo humilladero de Viérnoles.

En el soportal de la planta baja se exponen dos modelos de carros del país, de los denominados *chillonos*, con todos sus aditamentos. Nada más atravesar el umbral, en el vestíbulo o *estragal*, se pueden observar algunas valiosas piezas, entre las que se halla un modelo de arca exponente de la talla de bisel, en la que los artesanos cántabros alcanzaron una extraordinaria maestría. A un lado del *estragal* se sitúa el *cuarto de afuera*, donde le hallaba en las rancias casonas el despacho del hacendado, y en él se exponen una serie de colecciones referidas al trabajo de la madera, entre las que destacan la relativa a los instrumentos de los aserradores, la de las herramientas y útiles del *albarquero*, junto con una larga tipología de *albarcas*, como típico calzado de madera del país, y distintos objetos relacionados con la cestería tradicional.

Inmediata a esta estancia se encuentra la cocina, con múltiples enseres, tales como un *vasar* de Valderredible, una *mesa tocinera* y algunos rústicos armarios, en los cuales se contienen interesantes muestras de la cerámica extinguida de Galizano, propia del país, y arcaicos molinos de café, entre otros objetos. En la cocina se halla, también, una *mesa perezosa* de las tierras altas de Tudanca, y un interesante modelo de fogón con campana, muy extendido en el pasado por la región, que procede en este caso de Ribamontán al Mar, y a propósito del cual se pueden observar distintos modelos de fuelles, de tambores y de todos los objetos asociados al llar. Poseen gran interés la colección de especieros, la de planchas y la de faroles.

En lo que fue el establo de la casa se ha acondicionado una habitación en la que hay diversas series de objetos relacionados con la lechería, tanto referidos a la elaboración del queso como a la de la mantequilla. Junto a las mantequeras preindustriales, se exponen distintos útiles empleados en el escurrido y el prensado del queso. Igualmente, se muestran las máquinas choriceras, maseras y varias colecciones ilustrativas de



los quehaceres campesinos, de las cuales son bien significativas la de pesas y la de medidas, tanto de áridos como de líquidos. Cencerros de diferentes tipos completan el contenido de la estancia.

Una vistosa escalera, apoyada en un sólido tabique de tablas labradas con azuela, permite el acceso a la planta superior, cuyo suelo de tablas de roble machihembradas constituye un ejemplo más de la vieja artesanía del país. Una nota añadida de esta artesanía de la madera la deparan las puertas de roble y de nogal, finamente talladas, que se distribuyen por el museo. Una rudimentaria rueda de carro del país y una *basna* —o singular elemento de arrastre empleado en los valles altos occidentales hasta mediados del presente siglo— jalonan el comienzo y el final de la escalera. Al culminar la misma se exhiben detallados conjuntos de objetos relacionados con el trabajo y la producción del herrero, entre los que sobresale uno de objetos empleados por los tramperos en las capturas de todo tipo de animales.

Una de las salas de la planta superior del lado Norte se dedica a mostrar al visitante múltiples instrumentos propios de la labranza de la tierra, comen-

zando por los aperos manuales, tales como las arcaicas layas o las azadas, y siguiendo por distintos tipos de arados y de rastros, y por las completas tipologías de las ruedas de carros del país y de yugos. En relación con las labores del trigo se exponen hoces, zoquetas, guadañas, horcas, bieldos, mayales, trillos, trigueros y una enorme variedad de utensilios. El centro de la sala está ocupado por un nuevo modelo de carro *chillón*, que completa la serie de los exhibidos. La sala contigua a ésta se destina a la exposición de todos los elementos relativos al hilado, tanto de la lana como del cáñamo y el lino. Así, se muestran espadillas, cardas, rastrillas, husos y rucas, desmadejadoras, un importante muestrario de carros de hilar, y otras piezas de gran valor etnográfico, a las que se añade una importante serie de rabeles, los originales instrumentos musicales de cuerda del país. No falta una muestra de trajes regionales, que en este caso se denominan montañeses.

En la gran sala del lado del lado Sur se contempla un amplio repertorio de muebles decorados mediante depuradas técnicas de talla y de punteado, el cual se halla compuesto por mesas de salón, armarios, sillas, sillones y otras piezas de excelente factura, entre las que cabe destacar un fino *bargueño* de época. En la artística construcción de todos estos muebles y de las tallas populares de imágenes que se exponen se ven representadas las escuelas más significativas de los tallistas regionales. En esta planta se encuentra, también, una habitación con diversos muebles antiguos y un aguamanil, y en el exterior de la misma un viejo escritorio, así como un sillón de iglesia que, como algunos de estos últimos objetos, fue patrimonio de los Velarde, titulares en otro tiempo de la actual casa-museo.

El Museo Etnográfico de Cantabria posee, asimismo, un gabinete de restauración y una biblioteca, que contribuyen a completar los servicios del mismo. Una dimensión más de este museo la proporciona la proyección didáctica de las publicaciones surgidas en el mismo, que se concreta tanto en la guía elaborada por quien fuera durante años su director, Joaquín

González Echegaray (1966 y 1978), como en diversos folletos y en variado material divulgativo. Dicha dimensión se conjuga con otra de carácter científico, consecuente a los trabajos de investigación nacidos en el propio museo y que han visto la luz en forma de monografías (vid. J. González Echegaray y A. Díaz, 1988) y artículos en las publicaciones especializadas.

Como queda dicho, aparte del Museo Etnográfico de Cantabria, hay en la región un museo, igualmente público, dedicado al mundo marítimo, y denominado Museo Marítimo del Cantábrico, que cuenta con secciones de etnografía marinera. El museo, fundado en 1981, y dependiente en la actualidad de la Diputación Regional, está enclavado a orillas de la bahía de Santander, y está concebido como un gran museo destinado a presentar al visitante los diversos aspectos relativos a la mar, tales como la biología marina, la historia marítima y otros, además de los propios de la etnografía pesquera que vienen a complementar los contenidos del Museo Etnográfico de Cantabria. Esta sección se compone de dos salas, en las que se exponen materiales acerca del hábitat y la vida cotidiana de las comunidades pescadoras, expresada esta última en los quehaceres relacionados con la carpintería de ribera, en la rica tipología de las embarcaciones, en la fabricación de artes, en la realización de instrumentos y trampas de pesca, en la tradicional conservación del pescado y, en general, en todo lo concerniente a las costumbres de las gentes de la mar.

Además, el Museo Marítimo cuenta con una sección especializada en embarcaciones preindustriales del Cantábrico, en la que se muestran chalupas, pinazas, trainera, balleneras, etc., conteniendo gran información acerca de todas ellas. En la sección de historia marítima se presentan numerosos materiales acerca de la navegación, así como documentación sobre las instituciones del mar, vertebradas por un fino derecho consuetudinario. En suma, se trata de un importante museo multidisciplinar, en el que la información natural, la histórica, la arqueológica y la etnográfica se complementan coherentemente, amparándose no

sólo en el rico arsenal material, sino también en el gráfico y en las modernas técnicas audiovisuales.

Posee el Museo Marítimo una biblioteca especializada y una unidad de restauración. De otra parte, sus fondos nutren las exposiciones temporales que se llevan a cabo periódicamente tanto en el propio Museo como en otras instituciones. Al igual que el Museo Etnográfico de Cantabria, el Museo Marítimo cuenta con la edición de guías y de otros folletos divulgativos, que se enriquecen con un copioso material audiovisual. Con todo ello, su director, José Luis Casado Soto, ha tratado de proyectar sobre la sociedad el conocimiento del museo. El estudio de los materiales del mismo ha dado lugar, asimismo, a la publicación de diversos trabajos destinados a la comunidad científica.

Fuera de estas instituciones museísticas de contenido etnográfico, y como se ha puesto de relieve a lo largo de estas líneas, existen otras instituciones, de índole pública o privada, dedicadas a la exhibición del patrimonio etnográfico, si bien, y en puridad, no se trata de auténticos museos. En el ámbito público, este es el caso del llamado Museo de las Comarcas de Cantabria, dedicado durante años, hasta comienzos de la década actual, a las exposiciones temporales —lo cual contradice, por definición, la teoría del museo, ya que en virtud de tal uso, debe calificarse como sala de exposiciones—, en el continente de dos nobles edificios anexos entre sí y ubicados en la villa de Santillana del Mar. Estas edificaciones, de titularidad de la Diputación Regional, están constituidas por las Casa del Aguila y la de la Parra, levantadas en los siglos XV y XVI respectivamente.

El otro caso, en el que no cabe hablar de museos, es el de las colecciones particulares, reunidas por lo general con una concepción territorial que toma como referencia el valle o la comarca, como entidades culturales dotadas de personalidad cultural. Tales colecciones, realizadas por iniciativa de sus promotores, y a partir de criterios diversos, comienzan a cristalizar en Cantabria en los años sesenta y setenta, en un momento de acentuada transformación tecnológica y de marcado cambio social en el medio rural, tra-

tando de responder tanto a una creciente sensibilización por la conservación del patrimonio etnográfico, como a una mayor demanda social de conocimiento del mismo.

Al cabo de varias décadas, y curiosamente, este interés social no ha sido suficiente para atraer la necesaria ayuda de los poderes públicos, expresada por medio de las subvenciones que permitan paliar el esforzado quehacer que comporta para sus titulares poner las mismas a disposición de los visitantes para su uso y disfrute. Es evidente que tales colecciones privadas vienen a complementar, en mayor o menor medida, las funciones encomendadas a los museos públicos, y que estos se ven imposibilitados de afrontar por razones diversas, entre las cuales las económicas resultan primordiales, si bien no los sustituyen por razones obvias. Sin embargo, parece necesario que todos los organismos implicados en la conservación y gestión del patrimonio adquieran una conciencia clara del valor de estas colecciones particulares, que ocasionalmente pueden nutrir las exposiciones temporales de los museos públicos, y a largo plazo los fondos permanentes de éstos.

Entre dichas colecciones privadas destaca la que desde hace algunos años se ha reunido en Vega de Pas, denominada como Museo de las Villas Pasiegas, tratando de recoger las expresiones culturales de la comarca pasiega, gracias al esfuerzo de la Asociación Científico-Cultural de Estudios Pasiegos que le da vida, y cuyos resultados se ofrecen tanto de manera continua como por medio de las sucesivas muestras temporales. El edificio que alberga la colección es una vieja capilla adecuada a los efectos, y consta de dos plantas. Los materiales, dispuestos en varias secciones, ofrecen una visión minuciosa de la cultura tradicional de estos ganaderos de las montañas del río Pas. El hecho de que en una de sus dependencias se custodie el Archivo Municipal y documentación de variada procedencia agranda la importancia de esta institución etnográfica.

En la parte occidental de Cantabria, lindante con la Meseta, existen otras dos colecciones excepcionales.

Una de ellas es la que se conserva en Proaño, en la Merindad de Campoo de Suso, que trata de ser expresiva de todos los valles que integran la Merindad de Campoo. Dicha colección, de titularidad privada, fue reunida por sus promotores a partir de los años setenta, con el respaldo de la Asociación de Amigos del Museo Etnográfico. En consecuencia, el Museo Estudio "El Pajar", que es la denominación que ostenta esta colección, condensa a través de las múltiples piezas reunidas la representación de los modos de vida de esta zona meridional de Cantabria.

La dramática supervivencia de estas colecciones privadas, y la inherente angustia económica que las rodea, resulta por igual notoria en el caso de la reunida a lo largo de varios años en Valderredible, también en el borde meridional del Occidente de la región, gracias al interés de un entusiasta local, y cuya iniciativa fraguaría en la creación del llamado Museo Etnográfico de Valderredible, que hasta 1993 estuvo ubicado en Santa María de Valverde. Sin embargo, el olvido institucional, en general, y la indiferencia municipal, en particular, llevarían a su impulsor a buscar un nuevo emplazamiento para la colección en el municipio burgalés de Villadiego, donde se halla instalada desde dicho año. El rico conjunto de piezas reunidas por este erudito puede considerarse como espléndido, tanto por la variedad como por la diversidad cronológica de los materiales.

También en la parte occidental de Cantabria, y al socaire ya señalado de la personalidad histórica de sus comarcas, ha florecido una colección más en Liébana, en el municipio de Castro Cillorigo, dando lugar al conocido como Museo Etnográfico de la Región Lebaniega, y que comporta un significativo exponente de los modos de vida tradicionales de sus valles. Este conjunto de piezas puede considerarse sumamente meritorio en algunos de sus aspectos, referidos a actividades que habiendo sido primordiales en el pasado, se hallan casi periclitadas en el área. Una casona del siglo XVII, de excelente factura, es el continente de esta colección inspirada hace algunos lustros por iniciativa individual.

Aun cabe hablar de otras colecciones desparramadas por la región, tales como la reunida por un grupo de particulares en los valles meridionales de Anievas e Iguña, y la reunida en Carmona con materiales procedentes del Valle del Nansa. En todos los casos señalados, se trata de colecciones de titularidad privada destinadas al uso y disfrute del público en general, a las que une, por un lado, el interés que suscita su riqueza y, por otro lado, la desprotección efectiva de sus contenidos por parte de la Administración pública, cuyo estímulo, sin embargo, se justificaría sobradamente por el valor cultural de sus contenidos.

SOBRE MUSEOGRAFÍA EN CANTABRIA

Las funciones y los fines que cumplen las instituciones públicas dedicadas a las exposiciones temporales y las colecciones privadas, que se han reseñado, distan de los atribuidos a los museos en sentido estricto, de acuerdo con la normativa que rige estas instituciones, y a la cual se ha aludido también. Por de pronto, los dos únicos museos de contenido etnográfico existentes en Cantabria dependen de la administración de la Comunidad Autónoma, estando tan sólo uno de los mismos consagrado por entero a esta materia. Mientras que el Museo Etnográfico de Cantabria nació con una orientación unidisciplinar y un criterio territorial, el Museo Marítimo del Cantábrico fue creado con una orientación pluridisciplinar y un criterio monográfico. En consecuencia, ambos fueron concebidos con una finalidad bien distinta, y sobre todo emergieron en circunstancias diferentes, tanto cronológicas como políticas y administrativas.

El Museo Marítimo del Cantábrico fue concebido desde su nacimiento como un gran museo, a partir de su caracterización temática, dada por las particularidades del mundo de la mar, y que sólo parcialmente poseería un estigma etnográfico en el contexto de una materia que por cierto estaba ausente en el Museo Etnográfico de Cantabria creado años atrás, por razones tan obvias como que éste estuviera ubicado tierra

adentro. Ciertamente, que en este aspecto el Museo Marítimo complementaba los contenidos del Museo Etnográfico, pero bien entendido que el conjunto de sus fondos presenta una proyección pluridisciplinar, dotada de personalidad propia. El notable crecimiento de los fondos y de las actividades del Museo han puesto de relieve en el correr del tiempo las necesidades de la institución, entre las cuales la del crecimiento espacial se ha hecho prioritaria.

Acerca de las circunstancias que alumbraron el nacimiento del Museo Etnográfico de Cantabria, es preciso señalar que el museo no nació como contenedor "ad hoc" destinado a alojar los materiales etnográficos, como seguramente hubiera sido deseable, sino que su fundación respondía a una decisión administrativa que trataba de conciliar la conveniencia de aprovechar una casona histórica con fines culturales y la demanda social del conocimiento etnográfico. El lugar elegido, la Casa de Velarde, debía armonizar su función de museo etnográfico con el estigma de ser la casa-museo de este ilustre militar cántabro, dando lugar a las obvias dificultades en el orden museográfico (J. González Echegaray, 1966 y J. R. Brotons, 1979).

Con todo, lo que se revelaría como una acertada rehabilitación del edificio —que acabaría convirtiéndose en monumento histórico-artístico en 1982—, iba a permitir la ubicación en 1966 del Museo Etnográfico de Cantabria en este lugar, el cual con un desmedido esfuerzo acabaría por cumplir buena parte de las funciones asignadas a la institución. El Museo de Etnografía de Cantabria llegó a convertirse en una referencia dentro del ámbito provincial, en medio de las dificultades económicas y de la desidia administrativa que rodeaba a los museos etnográficos. La excelente formación etnográfica de su director, Joaquín González Echegaray, y los principios de racionalidad introducidos en la práctica museográfica, permitieron que el museo se convirtiera en un exponente de primera magnitud en la vida cultural de la región, con una notable proyección exterior.

Mas todo ello no dejó de poner desde el principio notables carencias, que se han agrandado con el tiem-

po transcurrido desde entonces. Realmente, el Museo Etnográfico de Cantabria reúne una superficie útil que puede considerarse como reducida, lo cual ha dificultado, cuando no ha impedido, el desarrollo de algunas de las actividades propias de la institución. Al hilo de este hecho, el espacio consagrado a la memoria de Pedro Velarde, aun siendo breve, no puede dejar de constituir una rémora para la expansión del Museo. En suma, algunas de las unidades de la institución, como el taller de restauración o el almacén han sido reducidas con el tiempo a la mínima expresión. El primero, localizado en un exiguo cuarto del lado Norte, ve constreñidos algunos de los trabajos que se llevan a cabo en él, sólo aliviados mediante la utilización del espacio exterior anexo. El almacén, por su parte, ha encontrado su lugar en la planta bajo-cubierta, de escasa altura. Y la biblioteca y el archivo han de compartir su ubicación con la sala de dirección.

A lo largo de la treintena de años de existencia del Museo estas carencias sólo han podido ser suplidas con el esfuerzo y la imaginación de sus responsables —el último de los cuales es José Antonio Jorrín—, contando con un amparo institucional que a duras penas ha asegurado la supervivencia del Museo. Hasta el presente, el Museo Etnográfico de Cantabria, haciendo de la necesidad una virtud, ha logrado mantenerse con una cierta dignidad, no siempre presente en el panorama de la museografía etnográfica, tratando de aproximarse a la sociedad en la medida de sus posibilidades, bien mediante apretados programas de visitas, o bien mediante las actividades que se han incorporando progresivamente a la vida del Museo.

A todo ello hay que unir la inexcusable referencia de que la conservación de los materiales resulta en estos momentos altamente satisfactoria, como consecuencia de un minucioso quehacer restaurador. La racionalidad expositiva permite mostrar a los ojos del observador tan sólo aquellos materiales dotados de significación propia, continuando con un empeño que se advierte desde la misma creación del Museo, y reservando para el almacén una larga nómina de objetos, dispuestos, por ahora sólo en parte, para ser cir-

cunstanacialmente exhibidos. Como muestra de la vida interna del Museo, es necesario señalar el incremento que ha sufrido la relación de adquisiciones, y sobre todo la de donaciones. Son materiales que, como todos los que conforman el Museo, se hallan debidamente registrados y catalogados, lo cual pone al servicio del investigador unos fondos de incalculable valor. Todo ello resulta más meritorio, si cabe, considerando que obedece a un esfuerzo llevado a cabo por un personal que en las mejores épocas del Museo no ha pasado de ser exiguo.

Pero, después de todo, ha de quedar claro que la situación del Museo Etnográfico de Cantabria posee una imposibilidad, dada por definición, para superar lo que se viene calificando en estas líneas como el nivel de dignidad. Un horizonte más satisfactorio sólo puede venir dado por la creación de un contenedor etnográfico "ad hoc", y en consecuencia el actual sólo tiene validez en cuanto paso previo a la creación de otro que reúna los requisitos propios de estas instituciones. Dichos requisitos se cumplen por entero cuando el museo obedece a un diseño expreso, en el que los contenidos no tengan que supeditarse al continente. Sin embargo, es sabido que en la museografía etnográfica existen magníficos ejemplos de adaptaciones modélicas de viejas construcciones a las necesidades de los contenidos. Más aún, las oportunidades que abre la morfología de estos museos (E. Gómez Pellón, 1993: 119-139), patente en soluciones que abarcan desde los museos tradicionales hasta los museos al aire libre, enriquece considerablemente las posibilidades museográficas. Es claro que, en el caso de Cantabria, ese requisito ha de suponer que pueda estar representado el mundo marineró, que tan ajeno resulta a la casona campesina como continente.

En cualquier caso, ese continente ha de contar con suficiente espacio como para albergar las numerosas dependencias que componen un museo, susceptible de condensarse en las que hacer referencia a su función exhibidora y a la conservadora, a su función pedagógica y a su función investigadora, e incluso a otras complementarias derivadas del disfrute que

comporta el museo en una sociedad moderna. La primera de estas funciones implica una disposición espacial que permita albergar las salas de exhibición de los materiales, de la manera más expresiva y comprensiva posible, de forma que en el caso de Cantabria pueda mostrar el profundo significado histórico de la realidad comarcal (A. Moure, 1992: 39-66), traslucido en numerosas particularidades culturales, y que en el museo actual no es posible presentar. Naturalmente, el museo ha de contar con espacios que permitan todo género de exposiciones temporales, a modo de complemento de la exhibición permanente, cuyos materiales procederán tanto de los propios fondos del museo como de instituciones ajenas. Estos espacios suponen en la actualidad una carencia notable.

La conservación en un museo etnográfico exige los almacenes adecuados para la guarda y custodia de unos materiales caracterizados por su diversidad, dispuestos para ser exhibidos cuando las circunstancias lo requieran, y por tanto en las mejores condiciones físicas. Estas condiciones alcanzan su garantía a través del gabinete de restauración de los materiales. Pero esta guarda y custodia determina la presencia de un archivo, en el que consten todas las referencias posibles acerca de la procedencia, la naturaleza y el significado de los materiales, expresadas por medio del registro y de la subsiguiente catalogación. Tratándose de un patrimonio como el etnográfico, no puede faltar un laboratorio de materiales audiovisuales, donde se guarde toda la información posible referida tanto al patrimonio material como al latente, presto para ser mostrado y estudiado.

Unida a las dos funciones enumeradas, la exhibidora y la conservadora, se halla la investigadora. La satisfacción de esta función implica la puesta a disposición del estudioso tanto los materiales que se exhiben y conservan en el museo como la información acerca de los mismos contenida en el archivo. En este contexto, los fondos de la biblioteca contribuyen a acercar al investigador al objeto de sus trabajos, mientras que los gabinetes de estudio, ausentes del Museo Etnográfico de Cantabria, se convierten en el marco

físico de referencia donde estos investigadores llevan a cabo su tarea, cuyos resultados deseablemente quedarán reflejados en las publicaciones monográficas o periódicas del museo. Es de este modo como el investigador pone su arsenal de conocimientos al servicio de la sociedad, devolviendo a la misma el inmenso servicio que le presta el museo.

Por último, y como se ha explicado, el museo ha de cumplir una marcada función pedagógica y didáctica. Tal función la satisface cuando logra que los materiales que se exhiben dejen de ser meros significantes y se conviertan en valiosos portadores de significados, capaces de transmitir el caudal de información que conllevan. El mecanismo que lo hace posible es su facultad para hacerse inteligibles, la cual se logra tanto gracias a los sistemas convencionales de información, dados por la escritura y la imagen estática, como a través de la modernos y vanguardistas medios audiovisuales, a los que no es ajeno el poder de la informática. Mas no son estos los únicos medios de lograr el cumplimiento de la función pedagógica en el museo etnográfico. Las exhibiciones manuales a cargo del personal eventual constituyen un caudal de estímulos que pueden ser ampliados con el concurso del aula didáctica, donde los usuarios, especialmente los escolares, puedan palpar los materiales y ejercitarse con ellos. Asimismo, los ciclos de conferencias, las excursiones, las guías didácticas y los folletos deben contribuir a facilitar el conocimiento del museo y del patrimonio, a la búsqueda del acercamiento del museo a sus visitantes, que es tanto como decir a la sociedad misma.

Esta idea del museo etnográfico, no por imaginada es menos alcanzable. La mejor prueba de la importancia de la imaginación en la museografía la constituye el hecho de que acaso el valor más grande del museo sea su potencialidad para transmitir conocimiento, logrando que los seres humanos alcancen a comprender mejor su propia humanidad. Ello es posible gracias al poder del museo para transportar al usuario a un mundo que, siendo real, sólo puede ser mostrado mediante el ingenio. De ahí que sea la uto-

pía de hoy la que hace posible el museo del mañana. A propósito, más atrás se ha señalado cómo cualquier mejora introducida en el Museo Etnográfico de Cantabria existente actualmente en la región sólo tiene sentido como paso previo hacia el auténtico museo etnográfico del futuro, que antes que nada habrá de ser distinto.

* * *

REFERENCIAS

- BROTOS VITORIA, J. R. (1979): "Aproximación al Museo Etnográfico de Cantabria". *Narria*, 12, 1979.
- GÓMEZ PELLÓN, E. (1993): "El papel de los museos etnográficos", en Prats, L.; Iniesta, M., *El patrimonio etnológico*. Tenerife: VI Congreso de Antropología (119-139).
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (1966): *Casa de Velarde. Museo Etnográfico de Cantabria*. Santander: Exma. Diputación Provincial de Santander, 1978.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, J.; DÍAZ, A. (1988): *Manual de Etnografía cántabra*. Santander: Estudio.
- INIESTA, M. (1994): *Els gabinets del món: antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pagès.
- LEÓN, A. (1978): *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra, 1986.
- LLOP, F.; PLATA, F. (1993): "El patrimonio etnológico desde la Administración autonómica: Andalucía y la Comunitat Valenciana", en Prats, L.; Iniesta, M., *El patrimonio etnológico*. Tenerife: VI Congreso de Antropología (39-74).
- MALRAUX, A. (1970): *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra.
- MORENO, I. (1991): "Patrimonio etnográfico, estudios etnológicos y antropología en Andalucía:", en *Andalucía: problemas y perspectivas*. Sevilla: Junta de Andalucía (39-74).
- MOURE ROMANILLO, A. (1992): "Formas de vida y cultura tradicionales en las comarcas de Cantabria. Reflexiones sobre una política de conservación, difusión y utilización didáctica del patrimonio etnográfico de Cantabria", en Gomarín Guirado, F., *Museos para aprender*. Santander: Universidad de Cantabria (39-66).
- PITT-RIVERS, J. (1980): "Reflexiones sobre el concepto de museo y la interdisciplinarietà". *Museum*, XXXII (6-10).

MU SEOS

ETNOGRÁFICOS
EN CASTILLA Y LEÓN:
ENTRE LA REALIDAD
Y EL DESEO

Joaquín M. Alonso González
Luis A. Grau Lobo

Museo de León

RESUMEN

El panorama de los museos etnográficos en Castilla y León pasa por la indefinición y la precariedad de las propuestas, consideradas "museos" en un sentido relajado del término, que se hallan en una encrucijada entre lo que son y lo que pueden llegar a ser. El desarrollo de la reciente Ley de Museos de la región y una

política más decidida son los mecanismos básicos que pueden materializar unas potencialidades ahora tan sólo hipotéticas.

* * *

Se ha convertido en hábito comenzar cualquier excursión sobre los museos por el enjuiciamiento de la propia definición, entidad e historia de ese concepto. Tanto más deberíamos hacerlo al caso, pues no sólo nos hallamos ante el espécimen más adolescente, incluso precoz, de los museos, sino que además la casuística aconseja entrecomillar tal sustantivo o, al menos, emplearlo en su más generosa acepción. Lejos de los rigores taxonómicos del ICOM, estas "eternas crisálidas" (parafraseando al difunto J. Caro) que son la gran mayoría de los museos etnográficos, están más cerca de la idea de colección y, en ocasiones, apenas llegan a la de "conjunto de objetos en desuso", recordando a veces en su presentación a las "Cámaras de Maravillas", *en una singular parábola histórica*.

Sin embargo, frente al vigoroso espíritu enciclopédico de las Wunderkammer, muchos de nuestros "museos etnográficos" son el reducto fragmentario de la nostalgia, la pesadumbre de un pasado trastocado en Edad de Oro por las saudades bienintencionados de un individuo o de una comunidad. Por ello, sin entrar en definiciones críticas sobre etnología, antropología, folklore, costumbres populares, etc., adoptaremos para adjetivar, la asepsia del término etnográfico, que nos remite a la vocación descriptiva y acumulativa de los ejemplos castellanos y leoneses, a falta de discursos o guiones científicos o específicos en la presentación museográfica, a falta, por fin, de museología.

Seguimos y, para desmenuzar el título, Castilla y León. Última autonomía, por exclusión, ni es Castilla —¿Cantabria, La Rioja, la Castilla del sur?— ni es León, y solo intentos amalgamadores de índole política y reciente hacen de esta tierra la geografía de un experimento. Fértil tierra ésta para el estudio etnográfico: desmesura territorial, raquítica demografía y un desa-

rrollo desigual y focalizado, con agudos contrastes y zonas aún vírgenes para el avisado "turista rural".

Tras estos preámbulos, el censo numeroso y desigual de nuestros museos, que abordaremos en cuanto a tipos según su origen y según la vocación de sus contenidos, las coordenadas para un rápido abocetamiento de los problemas.

Y el primer esbozo es el propio inventario de los centros asumibles o aspirantes al título. No coinciden los listados oficiales y los oficiosos también se hacen resbaladizos¹. Por no hacerlo, entre las colecciones se titubea en incluir o no los que fueron pioneras recopilaciones museísticas de artesanías populares: las secciones de los museos provinciales. La institucionalización de estos centros –auténticos diques de contención del naufragio desamortizador y hogar de una naciente disciplina arqueológica– fue testigo de la gran reordenación de nuestro Patrimonio Histórico, paralela y resultante de nuestra lenta transición a la modernidad.

De aquella, sin embargo, quedó ausente el legado etnográfico, pues aún no se había convertido en tal, la cotidianidad no había alcanzado un valor cultural por medio del referente cronológico. Honrosas excepciones, difíciles de enumerar aquí, y posteriores actuaciones salvaron a los museos abulense, salmantino, segoviano y soriano de caer en el exclusivismo arqueológico y/o artístico de las etiquetas académicas².

Aparte estas secciones, resulta sorprendente comprobar que la nómina de iniciativas de la administración se restringe apenas a una Diputación, la de León, con una precocidad (1918) y una terquedad en su cierre a cal y canto, dignos de significarse ambos, en una provincia, por lo demás, excepcional en este aspecto, quizá en un episodio más de la idiosincrasia de una región asimilada demasiadas veces a la castellanía, por entonces, residente en Madrid³.

Por fin, algunos casos que sólo por citarlos cabrían aquí: museos históricos con fuerte componente antropológico, "museos de los otros" en expresión de este Anuario, los de arte oriental abulense y vallisoletano,

¹ Fernández (1991); Sanz-Pastor (1990) y confección particular, desgranados en el texto.

² Diversas exposiciones temporales y un reciente catálogo sobre sellos del Pan (Museo de Salamanca, 1994) dan fe de la capacidad de los museos provinciales en este ámbito.

³ Alonso y Miguel (1993).

rescaldos exógenos de la actividad misionera y colonial⁴.

Y una pléyade de Ayuntamientos que, casi siempre, siguen de lejos a las voluntades privadas, colectivas o no, otorgando el calificativo de "municipal" a golpe de subvención intermitente y, menos, de asignación presupuestaria.

Estos "florones" de la política cultural local, apenas son un puñado de empeños de particulares variopintos y condenados a su integración, de una u otra forma, en los cauces de la administración para garantizar su permanencia, que no su apertura pública.

No han aparecido como museos insólitos, extraordinarios, sino que son el resultado de un estado de la conciencia promovido por inquietudes personales, de extracción social media y alta, y el apoyo, inducido o no, de la propia sociedad rural, fundamentalmente juvenil, a través de asociaciones que aprovechan espacios infrautilizados (teleclubs, casas del pueblo, etc.) y que, por fin, alcanzan la sanción municipal que no siempre se convierte en permanente. Frente a estas colecciones de añoranzas apiladas en caserones añejos, sólo en casos de excepción existe la seguridad de una tutela económica, la de un particular o la de una entidad financiera⁵, pues si no es así el cierre puede sobrevenir de imprevisto.

Pero independientemente de su génesis, casi siempre producto de un *amateur* en su sentido estricto, la clasificación según su contenido o dedicación nos ayudará a trazar el panorama y, sobre todo, a esbozar defectos y virtudes, a nuestro juicio, de la actual situación.

En la base, en varios sentidos, se sitúan los pequeños "museos" del entorno inmediato, exponentes de una llamada "cultura material" que es más "el material para una cultura". Son los embriones de lo que puede ser, y su dispersión, irregular y concentrada, subraya a dos provincias con más de la mitad de los centros: Soria y León, extremos duros ambos.

De la primera, en un elenco de casi —¿o ya más?— una docena, reseñados jerárquicamente en el libro de Ruiz, su tarea, a la sazón, y nada desdenable, ha sido

⁴ Agustinos-Filipinos de Valladolid y Dominicos de Ávila.

⁵ Colección Fontaneda expuesta básicamente en Ampudia (Palencia) y etnografía en Canduela, parece que ahora amenazadas por la desaparición de su inspirador; fundación de J. Díaz en Urueña (Valladolid) ahora amparada por la Diputación; y colección de Caja España (Zamora).



Fig. 1: Museo parroquial de La Ercina (León).
Foto gentileza de Imagen M.A.S.

la recogida, exposición y valoración de aperos, mobiliario, vestimenta y otros artefactos de raíz popular y reciente amortización, especies en vía de extinción para los que estos centros son improvisados y apretados zoológicos. Al fenómeno soriano añade el caso leonés una vocación comarcalista, aunque a veces sea sólo en el nombre: además de la Diputación, Bembibre (Bierzo Alto), Lorenzana (Valle del Bernesga), Prioro (en proyecto el museo comarcal del pastoreo) o la Ercina, son el exponente de potencialidades aupadas por el entusiasmo⁶.

Otros casos similares en Burgos (Castrojeriz, Los Balbases, Villadiego), Palencia (Valles de Campó en *Canduela*), Salamanca (San Martín del Castañar, Ciudad Rodrigo –carruajes–), Valladolid (Castromonte, Medina de Rioseco –en formación–) o Zamora (Belver de los Montes y Castroverde de Campos –ambas colecciones privadas–) nos manifiestan un fenómeno en expansión cuya conducción a buen fin resulta tanto más necesaria como elocuente ha sido el final de ejemplos más precoces: desaparición del Museo Yebra, en Barrios de Salas, a la muerte de su propietario; deriva del museo “Cardenal Espinosa” de Martín

⁶ Ver en bibliografía “Museos de León” (1993) y Casado (1995).

Muñoz de las Posadas; o peregrinación del Museo del Calzado de Cuenca de Campos a la capital, Palencia.

Subiendo en la escala territorial, y junto al mencionado museo etnográfico leonés de injustificable sepultamiento (nunca se ha expuesto de modo efectivo), o los más o menos nutridos provinciales, la más completa colección meseteña está en poder de Caja España (antigua iniciativa de la caja zamorana), y, al parecer, según acuerdo con el gobierno autonómico, su instalación en la capital del duero es inminente, previa construcción de un edificio que se comenzará en 1997 (noticias de prensa) y habrá de ser el Museo Etnográfico de Castilla y León que anuncia la Ley 10/94 de Museos de Castilla y León, en su artículo 11.

Más sugerentes son aún las colecciones monográficas, en ciertos casos la incubadora donde puede gestarse un plan más ambicioso como el de los museos tecnológicos, cercanos ya a la idea del "ecomuseo". Pues junto al Museo Taurino de Salamanca, del Chocolate de Astorga y del Calzado en Palencia, el Alfar-Museo de Jiménez de Jamuz (León) o la especial dedicación a la música en Urueña, existen futuros halagüeños en esa barrera permeable entre etnología y actualidad, entre el presente y ese pasado fresco que puede irse entre los dedos si no reaccionamos con prontitud y perspectiva. Nos referimos a la arqueología industrial. De las herrerías bercianas a la minería del Valle de Sabero pasando por la maquinaria del ferrocarril siderúrgico o la industria del azúcar y la harina y el transporte fluvial⁷, nuestra región, de nuevo, tiene otra oportunidad para hacer de su historia y patrimonio un motivo de orgullo. Aunque antes haya que reconocerlo como tal.

Con todo, quizá para explicar la difícil situación expuesta podríamos recurrir al tópico del retraso, que afecta a todo el país, en los estudios antropológicos, donde, a excepción de francotiradores, conocidos y reconocidos, apenas desde los 70 se aprecia una implantación universitaria que, pese a ello, registra una cierta hipertrofia en los últimos años a causa de las malformaciones propias del proceso de autoafirmación cultural de las autonomías⁸.

⁷ Como anticipo ya funcionan: la herrería de Compludo (León) y el pequeño museo minero de Sabero. Está en proyecto el Museo del ferrocarril de la Minería Siderúrgica de Ponferrada o el de la industria del azúcar en Benavente, aparte de las rutas y recuperaciones tímidas en el entorno y trazado del Canal de Castilla. Interesante es la experiencia del citado alfar-museo de Jiménez de Jamuz, y alarmante la posible construcción de un Museo de la Ciencia de Castilla y León, en Valladolid, que agotaría las disponibilidades en otro gran proyecto inexplicable.

⁸ Ver bibliografía. Aparte la asignatura y área en la Universidad de Valladolid, y la revista de Folclore de Caja España, la administración autónoma ha impulsado Congresos, jornadas y hasta un premio en ciencias sociales en pos de esa identidad perdida.



Fig. 2: Museo del Chocolate en Astorga (León). Foto gentileza de Imagen M.A.S.

Esa preocupación, sin embargo, no se ha traslucido en solucionar al principal problema del Patrimonio etnográfico castellano y leonés: la falta de una política cultural concreta y el desamparo normativo (al menos hasta 1994), técnico (ni un solo etnólogo en plantilla de la administración), de infraestructura o, claro, presupuestario, desembocan en el anquilosamiento y deterioro de las prometedoras opciones museísticas enumeradas aquí, entre otras.

Las soluciones pasan, a nuestro parecer, por un desarrollo práctico de la reciente Ley de Museos de Castilla y León, pero sobre todo, por la entrada en liza de profesionales de la museología y de la antropología que articulen y den sentido al camino ya recorrido.

El primer paso: el conocimiento y evaluación de los recursos: inventario y catalogación de este legado. para ello, antes que un gran museo autonómico que dé lustre a la tierra sería más necesario un centro investigador ocupado de este proceso y, también, de la estructuración del Patrimonio etnográfico. Su organización podría muy bien contar con ese Museo central, pero incluso podría reconsiderarse la añeja idea de Gratiniano Nieto⁹ o Julio Caro, entre otros, para

⁹ Nieto, 1975.

dotar de tres museos que respondieran a la pluralidad cultural de la región, en León, Castilla norte y Castilla del Sur del Duero (las extremaduras), aunque, si se quiere, como paso previo, los museos provinciales podrían ocuparse de esta tutela en amplias zonas a cuyo abrigo podrían relanzarse y funcionar los museos del siguiente escalón del organigrama. Los centros comarcales, motor y base sobre el terreno de la salvaguarda del Patrimonio etnográfico, armarían este esqueleto. A él habría que añadir, en directa conexión con el centro regional, los museos monográficos, los industriales y, en su caso, los ecomuseos, casos singulares en un auténtico sistema trabado que iría más allá del papel de la Ley¹⁰.

Hay algo en lo que los museos etnográficos van por delante de los demás museos en Castilla y León: la sociedad que los alberga lo siente suyos y los protege, si la administración no ampara este sentimiento, sin desviarlo, la decepción puede acabar con los rescaldos de una oportunidad única.

* * *

¹⁰ El modelo catalán, con variantes, podría servir pese a que allí el sentimiento comarcal es unánime. De cualquier manera, el establecimiento de prioridades no pasa por la inmediata dedicación a los grandes proyectos de la propaganda, sino por las políticas a largo plazo.

BIBLIOGRAFÍA

En lugar de las notas al pie, incluimos aquí una selección de los escasos títulos sobre el particular, que a veces han sido citados en el texto.

CALVO, Luis: "Etnografía y folklore en Castilla", en Aguirre, Ángel (ed.): *La antropología cultural en España*, Barcelona, 1986.

CASADO, Concepción: "El Alfar-Museo de Jiménez de Jamuz", León, Diputación provincial, 1995.

DÍAZ, Luis: "Etnología y folklore en Castilla y León", Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986.

DÍAZ, Luis: "Folklore, etnografía y etnología en Castilla-León", en Aguirre, Ángel (ed.): *Historia de la antropología española*, Barcelona, 1992.

FERNÁNDEZ, Jorge Juan: "Museos de Castilla y León", Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991 (sintetizado en un reciente folleto titulado "Castilla y León. Los Museos", Junta de Castilla y León, sin D.L.).

NIETO, Gratiniano: "Ponencia presentada al Pleno del Patronato José M.^a Cuadrado", Madrid, 31-I-1975.

RUIZ, Juan José: "Etnografía soriana. Museos etnográficos rurales", Soria, Diputación provincial, 1991.

SANZ-PASTOR, Consuelo: "Museos y colecciones de España", Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

VV.AA.: *Museos y colecciones de León*, León, La Crónica 16 de León, 1993. Fascículos: 6, ANDINA, Jovino: Museo municipal "Bierzo Alto" de Bembibre; 10, DELGADO, Isidro y MIGUEL, Fernando: "Museo minero de Sabero"; 12, FANJUL, Blanca: "Museo etnográfico de Lorenzana"; 14, ALONSO, Joaquín M.: "Museos etnográficos de Prioro y La Ercina"; 16, ALONSO, Joaquín M. y MIGUEL, Fernando: "Museo etnográfico de la Diputación de León" y 17, LÓPEZ, José Luis: "Museo del Chocolate en Astorga".



LA SITUACIÓN

DEL PATRIMONIO
ETNOGRÁFICO EN
CASTILLA-LA MANCHA:
“UN BRINDIS AL SOL”

Jesús Carrobles Santos
y Santiago Palomero Plaza

Excma. Diputación de Toledo
y Ministerio de Cultura

“La luna en octubre otras siete cubre”

Informante: Manuel Sella Herraiz
Cuenca

INTRODUCCIÓN

El Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha puede considerarse aún como una asignatura pendiente. El Patrimonio Etnográfico participa, por lo tanto, de esta situación, aunque sus carencias son aún muy superiores como veremos a continuación.

En la actual región castellano-manchega existió una cierta tradición de investigación en los años 20-30 de nuestro siglo, que dio lugar a los primeros estudios de interés folklórico, según la terminología del momento. De estas fechas hay que destacar a autores como Ismael del Pan, que centró sus estudios en la provincia de Toledo.

Tras estos primeros trabajos y después de la Guerra Civil, disminuye el interés por este Patrimonio, del que únicamente destacan algunos estudios aislados centrados fundamentalmente en las manifestaciones festivas o la literatura tradicional. Por su valor científico, destacan las aportaciones de Julio Caro Baroja o José Ramón Fernández.

En épocas ya relativamente recientes, se produjo un incremento en el número de trabajos debido al auge de los estudios locales con el surgimiento de las autonomías. Se trata de obras, generalmente dispersas, caracterizadas en muchos casos por su superficialidad, según puede constatarse del análisis de las distintas Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha, publicadas por la Consejería de Cultura, que sirven claramente de indicio del estado en que se encuentra el Patrimonio Etnográfico en esta región. De este panorama hay que destacar, no obstante, el inicio de estudios globales de interés como los publicados en la Revista Etnográfica Española y algunas monografías aisladas como la de N. Seseña sobre cerámica, o estudios como los de Consolación González Casarrubias.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La *Legislación*. Tras la formulación legal del Patrimonio Etnográfico realizado en la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, se dio en nuestra región la publicación de la Ley 4/1990 del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha.

En este texto legal existen dos artículos, 22 y 23, dedicados a este Patrimonio bajo los epígrafes de Arqueología Industrial y Patrimonio Etnológico, que se reducen en la realidad a algunas declaraciones de

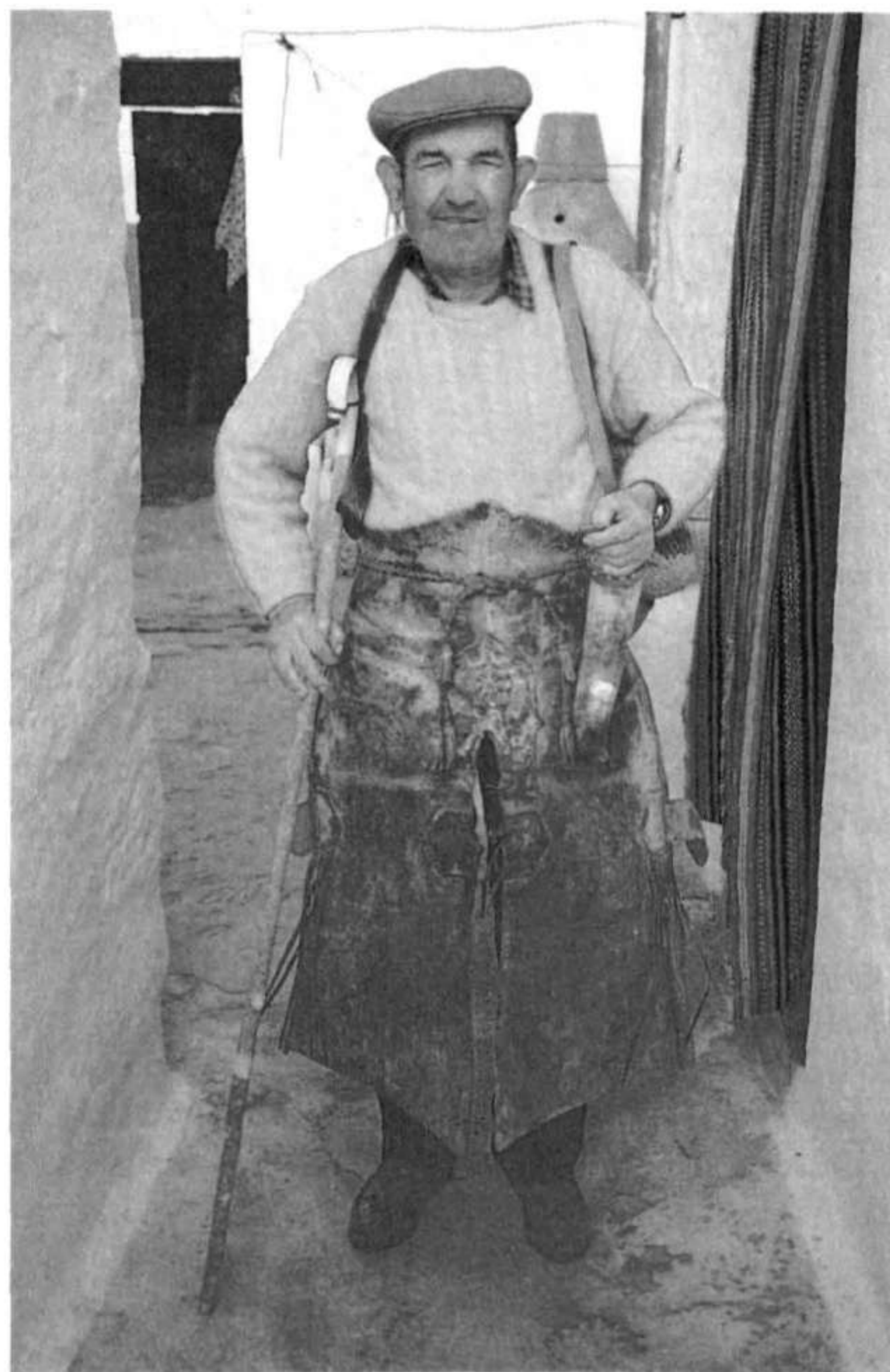


Fig. 1: Pastor con indumentaria y utillaje tradicional de Mejorada (Toledo). Ejemplo de individuo conocedor de técnicas y tradiciones en vías de desaparición.

principios generales, similares a los de la ley estatal, y a la peculiar incoación de B.I.C. de todos aquellos “Molinos de viento, silos, bombos, ventas y arquitectura negra”, eso sí, con antigüedad superior a cien años.

Se trata, en definitiva, de una declaración vacía de contenido, tanto en los principios generales como fundamentales en lo concerniente a las incoaciones como B.I.C. de los inmuebles citados de más de cien años, sin explicar cuál es el criterio para incluir los molinos de viento y no los hidráulicos, por ejemplo, o por qué, se escoge una determinada antigüedad

difícil de demostrar en muchas ocasiones, olvidando lo más importante: la idea y transmisión de una tecnología popular, que en este tipo de inmuebles tienen claramente una antigüedad muy superior a la elegida.

Este "brindis al Sol" se ve agravado aún más por la inexistencia de cualquier medida de protección real o de simple organización, aunque sólo sea para conocer los nuevos B.I.C. mediante su adecuada catalogación, dándose por tanto el caso de que, tras la incoación y la no realización del necesario expediente, nos encontremos de nuevo sin ningún edificio declarado.

Por último, en el texto legal regional, se recogen medidas sancionadoras generales que nunca han sido aplicadas, a pesar de las numerosas pérdidas sufridas en el Patrimonio Etnológico de la Región, especialmente en lo referente a bienes inmuebles.

Museos y Colecciones: Según la definición de Museo recogido en la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, no existe ningún centro destinado a este tipo de patrimonio en Castilla-La Mancha que pueda ser considerado como tal. Existen únicamente en los ditintos museos provinciales las correspondientes secciones de etnología, la mayoría instaladas en almacenes, en el mejor de los casos.

Esta situación existe también en todos aquellos "Museos" locales sobre costumbres o artesanías populares de cada zona, que en realidad son únicamente colecciones reunidas en un gran número de casos sin un criterio científico mínimo que les permita tener un interés más allá de la simple acumulación de objetos.

Sin ser exhaustivos, dado el alto número de colecciones de este tipo dependientes de asociaciones culturales, ayuntamientos o simples aficionados, citaremos las más conocidas:

Albacete:

- Colección Ramírez de Lucas, de arte popular en el mundo. (Excmo. Ayuntamiento de Albacete).



Fig. 2: Colección particular de piezas de madera labradas. Gelipio Sánchez. La Iglesuela (Toledo).

- Museo de Cerámica de Chinchilla. (Asociación "Museo de Cerámica La Peñuela de Chinchilla).
- Museo Etnológico Popular de Fuensanta. (Parroquia y pueblo de Fuensanta).
- Museo del Tambor. Tobarra.

Ciudad Real:

- Los Molinos del Campo de Criptana. (Ayuntamiento).
- Museo del Carro y la Labranza. Tomelloso. (Ayuntamiento).

- Museo de los Molinos. Valdepeñas (Fundación Gregorio Prieto).
- Museo Arqueológico “Fray Juan Cobo”. Sección Etnografía Alcazareña (Ayuntamiento).

Cuenca:

- Museo del Labrador. Las Pedroñeras. (Ayuntamiento).
- Museo Antropológico y Costumbrista de la Manchuela. Centro de Estudios de la Manchuela. Asociación cultural EGLAXTA. Excmo. Ayuntamiento de Iniesta.
- Museo Rural de Valdeparaíso de Abajo. (Parroquia y pueblo).
- Museo Rural de Pozorrubio de Santiago. (Parroquia Iglesia de Santiago Apóstol).
- Museo Etnográfico de El Tobar. (Ayuntamiento).

Guadalajara:

- Sección de Etnología Museo Provincial.

Toledo:

- Museo de Cerámica Ruiz de Luna. Talavera. (Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. Convenio Administración-Estado).
- Casa de Dulcinea. El Toboso. (Convenio Administración-Estado, Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha).
- Museo del Silo. Villacañas (Ayuntamiento).
- Museo de Tradiciones Populares de los Montes de Toledo. Guadamur. (Asociación de los Montes de Toledo).
- Colección Etnográfica Ayuntamiento de Menasalbas.
- Colección de Etnología y Artesanía de la Excma. Diputación Provincial de Toledo.
- Colecciones privadas en Sonseca, Mora, Torrico, Talavera y Ocaña.

Estado de la Cuestión. Dada la ausencia de una política de conservación y estudio del Patrimonio

Etnográfico en cualquiera de sus distintas manifestaciones, se viene produciendo una pérdida sistemática del mismo. Esta situación, grave en el caso de bienes muebles e inmuebles, lo es aún más por lo que se refiere a la pérdida de la tradición viva, es decir, el testimonio de las personas que podemos considerar últimos exponentes del modo de vida tradicional rural

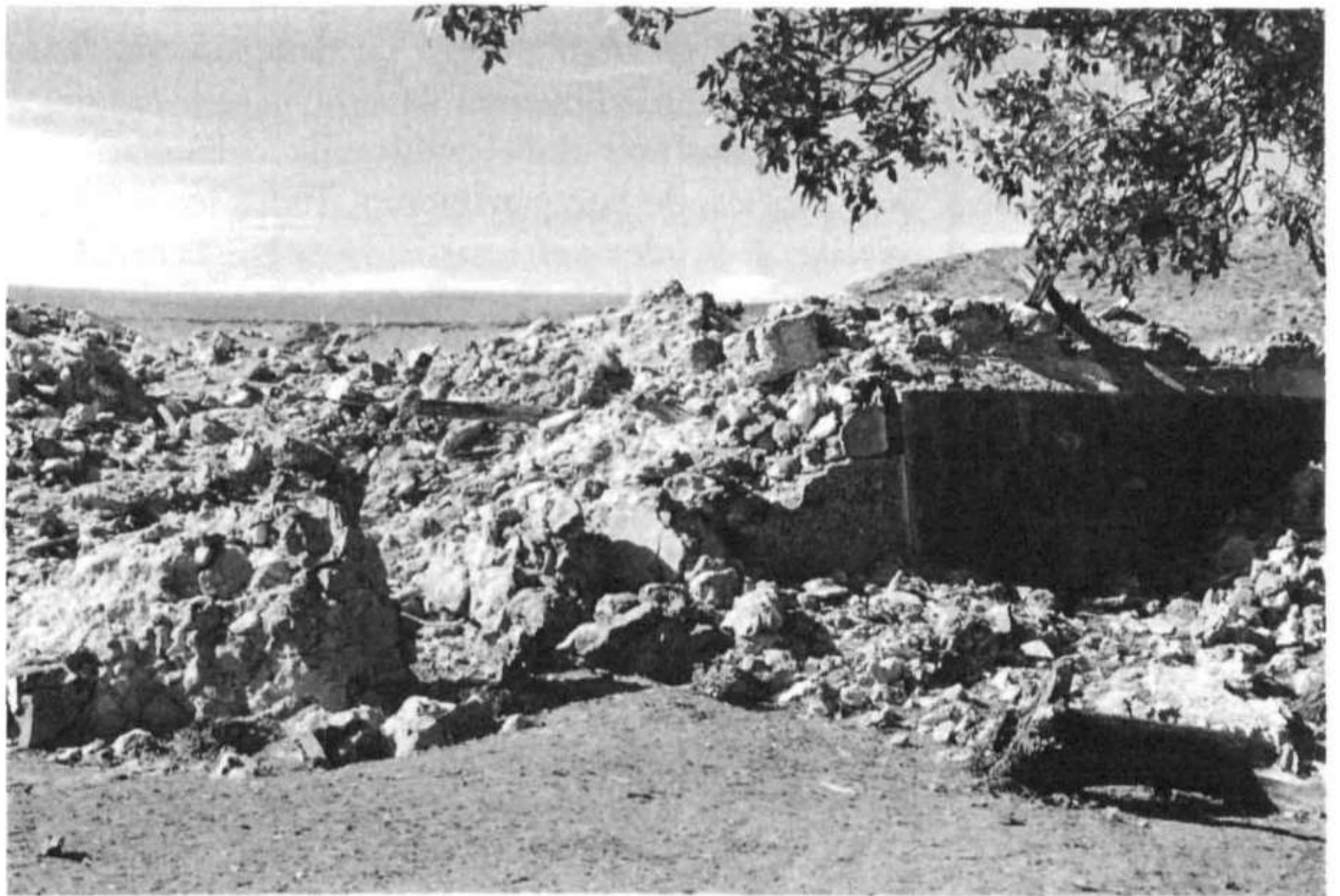


Fig. 3: Restos del Molino de la Hontanilla . Almendros (Cuenca). Molino hidráulico que se conservaba prácticamente íntegro, arrasado en fechas recientes con medios mecánicos.

que ha caracterizado a nuestros pueblos y gentes hasta hace escasos años, en que la industrialización, aunque muy parcial, del mundo rural y los cambios producidos en el modo de vida, vienen haciendo desaparecer, no sólo las manifestaciones materiales, sino lo que es más importante: su tradición viva a través de sus últimos ejecutores o usuarios de elementos o técnicas con orígenes populares y de tradición antigua que, a lo largo de los siglos, han llegado parcialmente hasta nuestros días, sin que se haga ningún esfuerzo por evitar la pérdida de este importante aspecto de nuestra cultura.

CONCLUSIONES

Como principal conclusión, parece evidente la inexistencia de Museos Etnográficos que puedan ser considerados como tales en la actual Región Castellano-Manchega. Únicamente se puede hablar de colecciones que presentan un origen muy diverso y un escaso interés científico.

El Patrimonio Etnológico de Castilla-La Mancha se encuentra en gran peligro de desaparición, tanto física como culturalmente.

No existe una clara política de conservación o investigación de este patrimonio. Todos los esfuerzos oficiales dedicados a este particular se han centrado en la financiación de algunos estudios etnográficos y de la publicación de las Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha, números II, III y IV, ya que las últimas realizadas, las V, no han sido ni siquiera publicadas.

De este panorama negativo, en general, sólo hay que destacar los esfuerzos positivos realizados por algunas de nuestras Administraciones Locales, que con escasos medios, vienen realizando esfuerzos significativos como la creación del Museo del Silo en Villacañas, la instalación de la Colección Ramírez de Lucas por parte del Ayuntamiento de Albacete, la creación de la Colección de Etnología y Artesanía de la Provincia de Toledo y la próxima reapertura del Museo Ruiz de Luna, por parte del Ministerio de Cultura.

Ante una situación tan desalentadora y caótica, sugerimos como única respuesta viable, previa a la realización de cualquier política posterior de conservación, estudio y, en definitiva, de disfrute por los ciudadanos, el iniciar lo antes posible un *Inventario General Urgente* de este tipo de bienes, conocimientos, técnicas, tradiciones, etc., con el fin de conocer y, en definitiva, conservar este patrimonio heredado muy directamente de nuestros antepasados y que debemos transmitir del modo más apropiado posible (Museos, Ecomuseos) a las generaciones futuras.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- SANZ PASTOR, C. (1986): *Museos y Colecciones de España*. Ministerio de Cultura.
- GARCÍA DE DIEGO, P. (1983): *Índices de la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Tomos I-XXXV (1944-1980). Instituto Miguel de Cervantes. C.S.I.C.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. (1985): 'Bibliografía Inicial de Temas Etnológicos de Castilla-La Mancha'. *Segundas Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*. Páginas 389-430.
- VARIOS AUTORES: *Actas de Etnología de Castilla-La Mancha*. II, III y IV Jornadas. Toledo (1985-87-89).
- VARIOS AUTORES: *Revista de Etnografía Española*. 1 al 7. Ministerio de Cultura. Dirección Gral. de Bellas Artes y Archivos.
- GONZÁLEZ HONTORIA, G. (1977): "Museo Rural en Pozorrubio de Santiago". *Revista Narria*, n.º 5.
- OCAÑA RODRÍGUEZ, Estrella (1985): *Museo de Santa Cruz. Salas de Etnología*. Consejería de Educación y Cultura.
- GONZÁLEZ CASARRUBIOS, C. y SÁNCHEZ SANZ, M. (1982): "Dos Museos Etnológicos en la provincia de Albacete". *Revista Narria*, n.º 27.
- HUÉLAMO GABALDÓN, J. M. (1987): "La Ordenación de los Fondos de un Museo de Artes y Costumbres Populares: El Museo de Cuenca". *III Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*.
- ALONSO REVENGA, P. A. (1987): "Una exposición de Artes y Costumbres Populares de los Montes de Toledo en Guadamur". *III Jornadas Etnológicas en Castilla-La Mancha*.
- FLORES, C. (1984): *Los Silos de Villacañas*. M.O.P.U.

AN TROPO LOGÍA,

PATRIMONIO Y
MUSEOS EN CATALUÑA

Montserrat Iniesta

Universitat Rovira i Virgili
Institut Català d'Antropologia

RESUMEN

Este artículo presenta la situación del patrimonio etnológico en Catalunya en relación a la evolución de la disciplina antropológica y de la gestión institucional.

LOS ANTECEDENTES

La evolución del tratamiento del patrimonio etnológico puede seguirse en Catalunya a través de la práctica museográfica relativa a las culturas autóctonas, propiciada por el interés en el estudio del folklore y por la atención prestada a la cultura material. Los criterios de estudio y la visión de la cultura tradicional se enmarcaron en la reivindicación de una identidad catalana hegemónica, desde que a mediados del siglo XIX *La Renaixença* propusiera la recuperación idealizada del esplendor medieval catalán y de la tradición popular, interpretada ésta última como espejo de las esencias y los valores de la nación catalana. Desde la década de 1870, se desarrolló una tendencia de investigación de carácter más cientifista, impulsada por personajes agrupados en torno a un movimiento excursionista, que entendía la cultura popular en términos de *patrimonio*: en tanto que definitoria de la identidad, fue considerada entonces un bien colectivo que debía ser inventariado, conservado y transmitido a las generaciones futuras. Los centros excursionistas comarcales, que fueron surgiendo hasta 1920, canalizaron la formación de colecciones y de museos, cuyo exponente máximo fue el *Museu de Ripoll*, primer museo propiamente etnográfico del país fundado por Tomás Raguer en 1919.

Tras la guerra civil, el panorama de la investigación etnográfica estuvo dominado en Catalunya por la figura de Ramón Violant i Simorra, quien bajo la influencia de la escuela etnolingüística hamburguesa *Wörten und Sachen* (Wilhelm Grese y Fritz Krüger), se adentró en el estudio de la cultura material. Los métodos de investigación de Violant i Simorra afirman la absoluta necesidad de insertar la cultura material en un contexto socioeconómico y etnoespiritual concreto con tal de dotarlos de sentido, así como de hacer intervenir el factor humano en la medida que condiciona y explica la dinámica y la funcionalidad de los objetos. Esta metodología se plasmó también en una museografía innovadora, que inspiró, por ejemplo, el montaje museográfico de la hoy desaparecida Casa Pallare-

sa del Museo de Industrias y Artes Populares de Barcelona, museo del que Violant fue conservador desde su creación en 1940. En este montaje, se pretendió sugerir las formas de vida doméstica de la comarca pirenaica del Pallars mediante maniqués, dioramas y reproducciones de ambientes, explicando las piezas en su contexto cultural (Prats 1988). El proceso que siguió a la desaparición de Violant i Simorra en 1956 fue francamente desolador para la museografía etnográfica. El persistente alejamiento de las instituciones académicas de los museos que nos legó el desarrollo anterior de la disciplina, así como el abandono institucional, sumieron a estos centros en la inactividad.

EL PANORAMA ACTUAL

La panorámica actual de la museología etnológica debe trazarse a partir de tres factores: el deseo de museo experimentado por la sociedad catalana durante la transición; la reacción del mundo académico ante el patrimonio cultural; y las políticas institucionales promulgadas al respecto.

Del deseo a la penuria

Cataluña no quedó al margen del “deseo de museo” que invadió Europa durante la década de los setenta, y que aquí resultó reforzado por el ambiente social que caracterizó el postfranquismo. La recuperación de las instituciones democráticas —especialmente los ayuntamientos— coincidió con la eclosión de un renovado interés por la “cultura popular”. La fiesta y el museo se convirtieron en instrumentos privilegiados, la primera para reconquistar el espacio público confiscado durante la dictadura, el segundo para satisfacer las ansias de autoafirmación identitaria microlocal. El museo aparecía a los ojos de la sociedad civil como institución emblemática y prestigiosa, espacio capacitado como pocos para simbolizar el progreso económico y el ascenso social, la reducción al pasado de un sistema de vida superado, a menudo valorado por su poder

identificador, pero no forzosamente añorado. Un excelente instrumento, en definitiva, para mostrarse traduciendo un sentido de colectividad. La mayoría de las iniciativas museográficas de este tipo dependieron de las administraciones locales y del voluntarismo de las asociaciones o personas dedicadas a su dinamización, hecho que da a entender tanto el enraizamiento de las propuestas y el dinamismo de la sociedad civil catalana en aquellos años, como la precariedad financiera y de gestión que las ha venido caracterizando desde entonces. Estas características también remiten a su falta de vinculación con el mundo académico. Las iniciativas locales aparecieron en su mayoría como una opción de desarrollo y fueron presa fácil de discursos identitarios, tan respetables como culturalmente significativos. A pesar de que la arbitrariedad en la recreación de un pasado idealizado fue el común denominador de muchas de estas experiencias, también es cierto que favorecieron la penetración de ideas emparentadas con la nueva museología, como el interés por el patrimonio integral o la acción social.

La respuesta académica

Los profesionales de la antropología se mantuvieron al margen de este proceso, desde su participación en el Congreso de Cultura Tradicional i Popular (1980), y la museología siguió sin figurar entre los intereses académicos. Sólo algunas iniciativas puntuales del Institut Català d'Antropologia, como la organización de un grupo de trabajo sobre museografía etnográfica en 1985, denotaban un incipiente interés entre las últimas hornadas de antropólogos. Ante esta situación, el *Grup de Treball sobre el Patrimoni Etnològic* formado en el seno del entonces todavía *Estudi General de Lleida* decidió contactar con los promotores de diversas iniciativas de trabajo con el patrimonio para convocar conjuntamente las *I Jornadas sobre el Patrimoni Etnològic a les Terres de Ponent i l'Alt Pirineu*, en abril de 1989, para generar una dinámica de trabajo en común entre las diversas experiencias presentes en el área de influencia del *Estudi General*.

Los debates que ocasionó el encuentro permitieron llegar a cuatro conclusiones muy precisas: a. El interés por el patrimonio etnológico estaba candente en la sociedad civil de aquellas zonas de Catalunya; b. En su inmensa mayoría, los proyectos eran fruto de iniciativas particulares, que no contaban con ninguna asesoría ni científica ni profesional y, en consecuencia, planteaban una problemática común, no sólo en lo tocante a la obtención de recursos, sino también en la propia calidad y efectividad de sus acciones; c. La abundancia y dispersión de iniciativas hacían necesario un esfuerzo de planificación y de coordinación de los diferentes proyectos; y d. Este esfuerzo debía proponerse encaminar toda experiencia de tratamiento del patrimonio etnológico hacia la secuencia metodológica que, originándose necesariamente en la investigación, finaliza también necesariamente en la restitución, pasando por las fases intermedias de la conservación y la difusión. Tras estas primeras jornadas, el equipo convocante extendió la iniciativa al resto del territorio catalán. Con este propósito, se iniciaron una serie de contactos que condujeron a la creación de la *Associació Catalana del Patrimoni Etnològic*, en junio de 1990. Esta asociación, integrada por personas procedentes de diversos campos profesionales –antropólogos, museólogos, animadores culturales, etc.– a las que auna una misma sensibilidad hacia el trabajo con el patrimonio etnológico, se impuso como objetivo inmediato la elaboración de un informe sobre el tratamiento y la gestión del patrimonio etnológico en Catalunya.

El compromiso hasta ahora más sólido de la antropología académica con el patrimonio se ha producido a raíz de la organización, en 1994, de un curso de postgrado sobre “Museología y gestión del patrimonio etnológico y cultural”, convertido en máster a partir del curso 1995-96. Estos cursos, impulsados por el Departamento de Antropología y Historia de América y África (Universidad de Barcelona), han implantado un modelo basado en la interdisciplinariedad, con el propósito de llenar el vacío existente por lo que respecta a la formación museológica.

Los marcos legales e institucionales

El Servei de Museus, creado en el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya en 1980, puso en marcha desde 1982 la primera operación de planificación museística del período democrático: La Xarxa de Museus Comarcals (red de museos comarcales). Esta iniciativa, que se proponía acercar la gestión del patrimonio a las comunidades, dando cabida en los museos a las particularidades locales y posibilitando una coordinación técnica a nivel comarcal, topó con diversas dificultades. El hecho de que se hiciera coincidir el mapa museístico con el de las demarcaciones administrativas acabó haciendo difícilmente justificable desde el punto de vista temático, y difícilmente viable desde el punto de vista económico y de gestión, la ambición de dotar a cada una de las cuarenta y una comarcas catalanas de su respectivo museo. Un cierto efecto repetitivo de los esquemas expositivos, el peligro de solapamiento temático y, sobre todo, la incapacidad de encontrar fórmulas financieras para dotarla, hicieron abandonar el intento de completar la Xarxa, que sería suprimida al entrar en vigor la Llei de Museus, promulgada en 1990.

Esta ley implantó un nuevo modelo de ordenación, de carácter centralizado y disciplinario. Las prioridades planificadoras pasan por la creación de museos nacionales capaces de articular una red específica de enclaves museográficos —secciones— a las que presta ayuda técnica y con las cuales coordina las estrategias de difusión. La definición disciplinaria de los museos nacionales (arte, arqueología, ciencia y técnica, y etnología) no sólo será, a mi entender, un impedimento para superar las limitaciones del criterio territorial utilizado anteriormente, sino que plantea nuevos problemas, principalmente de cara a la gestión de las colecciones pluridisciplinarias de tantos museos locales, que pueden verse forzados a adscribirse a tantos museos nacionales como disciplinas estén representadas en sus colecciones. Quisiera equivocarme al interpretar la sustitución de la Xarxa por el sistema de museos nacionales como una renuncia institucional a

plantear globalmente las necesidades museísticas y a intervenir en la resolución de las deficiencias o los desequilibrios territoriales y/o temáticos.

Además de la Llei de Museus, la década de los noventa ha visto promulgarse la Llei de Foment i Protecció de la Cultura Popular i Tradicional i de l'Asociacionisme Cultural (1992) y la Llei del Patrimoni (1993). La Llei de Foment instituyó el Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana y el Inventari del Patrimoni Etnològic Català, en una iniciativa institucional ambigua. Si por un lado la ley parecía favorecer la inclusión de la investigación en la secuencia de tratamiento del patrimonio, al definir el inventario en torno a programas plurianuales de investigación, por otro lado acentuaba la indefinición administrativa referente a la interpretación antropológica del patrimonio al extirpar el ámbito de la antropología de la Direcció General de Patrimoni, y al ratificar el confusionismo entre asociacionismo e investigación. Que en todos estos instrumentos legales la administración haya empezado a hablar de "patrimonio etnológico" debería interpretarse como una victoria más bien pírrica, si ello supone una mera suplantación terminológica de las antiguas "artes y tradiciones" y si los antropólogos no clarifican el contenido del nuevo término.

ENTRE DOS ESPEJISMOS:
EL MUSEU NACIONAL D'ETNOLOGIA
Y EL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

La aceptación generalizada a nivel institucional del concepto de "patrimonio etnológico" y la incipiente penetración del patrimonio en la formación universitaria son los dos hechos que a mi entender definen las actuales relaciones entre la antropología y el patrimonio cultural. Esta última circunstancia parece empezar a clarificar un cierto reconocimiento académico de este ámbito de investigación, aunque se produzca, paradójicamente, en un momento de estancamiento del proyecto que debería haber tenido un papel cru-

cial en la vertebración definitiva de la antropología en la gestión del patrimonio cultural catalán: el Museu Nacional d'Etnologia.

En un intento de sintetizar las reflexiones de los diversos ámbitos profesionales implicados, el Departament de Cultura convocó, en marzo de 1993, un seminario sobre el futuro Museu Nacional d'Etnologia. Cuatro ejes orientaron el debate: la confluencia del mundo académico y la práctica museológica; el criterio –disciplinario o territorial– que debería determinar la definición del MNE; la estructura que debería adoptar el museo en relación a la rica trama de iniciativas suscitadas entre la sociedad civil; y la definición del papel que debería jugar la identidad en el discurso del museo. Si para algo sirvió el seminario fue para evidenciar la falta de consenso entre el colectivo de los antropólogos profesionales sobre el papel que éstos podían desarrollar en el museo y en la gestión del patrimonio en general. El seminario desembocó, como era de esperar, en una respuesta más que incierta respecto a la articulación entre antropología y patrimonio, y tuvo su coletilla en una desenfocada polémica periodística sobre el papel que el enfoque identitario debía desempeñar en el museo nacional, polémica que algunos medios de comunicación envenenaron sobre el transfondo de las confrontaciones ideológicas y políticas del catalanismo contemporáneo.

Esta polémica ilustró una significativa dificultad de encaje conceptual entre la disciplina y la sociedad: entre la intención de mostrar las dinámicas sociales que han desembocado en las múltiples definiciones identitarias manifestadas en el territorio de Cataluña a través de la historia, y los temores de ciertos sectores alertados por las posibles connotaciones esencialistas de un discurso museológico que pudiera centrarse exclusivamente en la identidad. Dificultad de encaje que impidió apuntar a la clave real del problema, que no es otra que evidenciar quien o qué instancias controlan los discursos sobre la sociedad que se plasmarán en el museo. Tal desconcierto es coherente con la evolución general de las relaciones entre una disciplina cuya institucionalización definitiva en Cataluña se

produjo prioritariamente dentro del ámbito universitario. No es de extrañar, por lo tanto, que profesionales que rara vez habían tenido que plantearse para qué servía un museo o qué función podían ellos desempeñar en él, manifestasen una cierta dificultad en definirse al respecto y pudieran ofrecer una respuesta unánime ante semejantes polémicas.

El propio concepto de patrimonio etnológico ofrece otro ejemplo de este tipo de confrontaciones e incertezas. Acuñado en Francia a finales de los setenta por razones que considero estrictamente coyunturales –institucionalizar el trabajo de los antropólogos en la gestión patrimonial–, el término fue reivindicado también en Cataluña como medio para superar la visión obsoleta de la disciplina imperante en la administración –herencia directa de la etnografía folklorista– y reclamar, de paso, una potencial parcela de profesionalización. Más allá de esta circunstancia, la escisión disciplinaria del patrimonio cultural plantea problemas conceptualmente irresolubles. La única definición que me parecería aceptable sería entender el patrimonio etnológico como el conjunto de formulaciones teóricas, datos e interpretaciones que la antropología ha recogido y elaborado a lo largo de su historia como disciplina, un legado que el colectivo de antropólogos ha heredado para reelaborarlo y enriquecerlo. Pero todo intento de delimitar los “objetos” que componen el patrimonio etnológico fracasará por reduccionistas o por absurdos, en la medida en que la antropología siga reivindicándose como una ciencia holística. Insistir en las escisiones disciplinarias de los patrimonios culturales –no sólo desde la antropología– nos alejaría cada vez más del análisis de un fenómeno cultural mucho más complejo, como es la propia construcción social de los patrimonios culturales, operada mediante la selección y el marcaje de ciertos elementos del entorno físico y cultural.

La antropología tiene en el patrimonio un doble terreno a explorar: por una parte el análisis de los procesos históricos de generación de los patrimonios; por otra, la adecuación de sus métodos de investigación a su tratamiento y gestión. Estas son las dos estrategias

de análisis que han dado lugar, en algunos países, a la identificación de un campo de investigación específico –como es el caso de la *museum anthropology* en los países anglosajones (Australia, Canadá, Estados Unidos y Reino Unido) o la *antropologia museale* italiana– y que en Cataluña empieza tan sólo a despuntar.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- CALVO, Lluís (1994): "La museografía etnològica a Catalunya", *Aixa*, 6: 15-28.
- INIESTA, Montserrat (1994): *Els gabinets del món*, Pagès Editors, Lleida.
- INIESTA, Montserrat y FEIXA, Carles (1991): "El patrimoni etnològic a les comarques de l'Alt Pirineu" (*XXXV Jornades Intercomarcals d'Estudiosos, Tremp*), *Collegats*, 4: 35-50.
- PRAT, Joan (1993): "Antigualles, relíquies i essències: reflexions sobre el concepte de patrimoni cultural", *Revista d'Estnologia de Catalunya*, 3: 122-131.
- PRAT, Joan; PRATS, Llorenç y LLOPART, Dolors (1982): *La cultura popular a Catalunya. Estudiosos i institucions 1853-1981*, Fundació Serveis de Cultura Popular.

EL MUSEU

ETNOLOGIC
DE BARCELONA:

FORMACIÓN, DESARROLLO
Y PREVISIONES DE FUTURO

Carmen Huera Cabeza

Museo Etnológico de Barcelona

FUNDACIÓN Y ANTECEDENTES

El Museo Etnológico fue fundado por el Ayuntamiento de Barcelona en 1948, y fue abierto al público en febrero del siguiente año. Es pues, hasta la fecha, un Museo municipal.

La iniciativa de su creación se debió a Don Tomás Carreras Artau, en aquellas fechas Teniente de Alcalde Delegado de Cultura del Consistorio barcelonés.

Don Tomás Carreras constituye, sin duda, una de las más significativas personalidades de los estudios etnológicos en Cataluña hasta los años cincuenta.

Había obtenido la cátedra de Ética de la Universidad de Barcelona en 1912, y desde ella, y junto con su discípulo y colaborador, José M.^a Batista i Roca, fundó, en 1915, "L'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya", institución que alcanzaría gran prestigio y que en pocos años logró recopilar una ingente cantidad de datos, que posteriormente serían la base de numerosos trabajos de investigación etnológica.

Entre los proyectos gestados en el mencionado Archivo estaba la realización de un "Inventari Etnogràfic de Catalunya" en colaboración con el "Centre excursionista de Catalunya", institución muy arraigada en Barcelona, que agrupaba a los amantes del montañismo y del excursionismo en general; el otro gran proyecto de Don Tomás Carreras fue la posibilidad de crear un Museo de Etnografía de Cataluña. En tal sentido se elevó una primera propuesta a la Mancomunitat de Cataluña en 1917, pero fue rechazada. Años más tarde (1920) se presentó un nuevo proyecto a la Junta de la Exposición Universal, que debía celebrarse en Barcelona; la exposición no pudo realizarse hasta 1929, y para entonces, y por muy diversas circunstancias, el Archivo había dejado de funcionar y Don Tomás y sus discípulos se limitaban a ordenar los cuantiosos fondos documentales recibidos.

Acerca del Museo proyectado solo conocemos las ideas que proponía Josep M.^a Batista i Roca en una conferencia pronunciada en el Centre Excursionista en 1921¹, después de haber permanecido un año en Oxford, estudiando Antropología, y de haber visitado los principales Museos etnológicos de Inglaterra y Francia.

Según él, los Museos de Etnología podían tener diversas finalidades: a) museos que intentan mostrar el origen y evolución de la cultura primitiva; b) museos de tipo geográfico-etnográfico que muestran la cultura material de una unidad étnica; c) museos que reflejan el ambiente en que se desenvuelve un pueblo determinado y desarrolla sus modos de vida. Según Batista i Roca éste último debería ser el modelo a seguir para un futuro Museo de Etnografía de Cataluña.

¹ Véase, L. CALVO: El "Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya" y la Antropología Catalana. Barcelona, C.S.I.C., 1991.

No obstante, el autor se preguntaba si el Museo se había de limitar al ámbito estrictamente catalán, o si debería extenderse a los demás pueblos de España con los que Cataluña tiene lazos culturales de los que difícilmente se puede prescindir para el buen entendimiento de muchas peculiaridades de la cultura catalana. Y profundizando más aún en el tema se planteaba la duda de si el Museo ideal no debería reflejar todo el ámbito cultural del Mediterráneo o, por lo menos, el de su área occidental.

Por otra parte expresaba la necesidad de plantear un estudio total de la cultura humana en su rica y compleja pluralidad.

Los acontecimientos sociales y políticos que afectaron a España entre 1920 y 1939 y que dieron al traste con tantos proyectos destinados a mejorar el país, impidiendo también el desarrollo y buen fin del proyectado Museo.

No obstante, los años de la República, e incluso los de la guerra civil, fueron fecundos para Cataluña en muchos aspectos culturales, y especialmente en el museístico. En 1935 se creaba el Museo de Arqueología de Cataluña, que fue instalado en uno de los pabellones de la Exposición Universal de 1929. En ese Museo se abrió una sección dedicada a la Etnología en la que se reunieron colecciones que habían figurado en el "Palacio de las Misiones" de la mencionada exposición, y también, posteriormente, adquisiciones de material procedente de Guinea Española (ahora Guinea Ecuatorial).

Asimismo, en el "Museo Martorell", hoy Museo de Zoología, existieron en aquella época diversas colecciones de etnología varia, procedentes de la Academia de Ciencias y de donaciones particulares.

Al término de la guerra civil, que tan duramente marcó la suerte del mundo universitario español, cuyos representantes de ideas más liberales y progresistas se vieron obligados a tomar el duro camino del exilio; Don Tomás Carreras Artau, hombre de profundas convicciones religiosas y de ideas conservadoras, que había sido perseguido por las facciones más radicales de la izquierda revolucionaria, pudo regresar

a Barcelona, fue respuesto en su cátedra y prosiguió la tarea de reorganizar los fondos del Archivo de Etnografía y Folklore. Nombrado Teniente de Alcalde delegado de Cultura del consistorio barcelonés, pudo llevar a buen puerto, en 1942, en tiempos más que difíciles para la cultura catalana, y de extremada penuria, su antigua ambición de crear un Museo dedicado a la etnología española en general y especialmente a la catalana, que se denominó *Museo de Artes e Industrias Populares* y fue instalado en el recinto del Pueblo Español, de la Exposición de 1929. En 1948, y a propuesta del director del Museo Martorell (Zoología), a la que también se adhirió el director del Museo Arqueológico, se fundó un Museo dedicado a la "Etnología Exótica" que siguiendo el gusto del nacional-imperialismo de la época, recibió el nombre de *Museo Etnológico y Colonial*² y fue instalado en un pequeño palacete situado en una de las zonas ajardinadas más bellas del Parque de Montjuic.

El patrimonio inicial era bastante limitado: una interesante colección filipina, procedente del Pabellón de Filipinas de la Primera Exposición Universal, celebrada en Barcelona en 1888, y que a su vez provenía del nonato Museo de Ultramar de Madrid, proyectado por el Ministro Víctor Balaguer. Había también una serie de colecciones varias, procedentes de la Academia de Ciencias y de la Junta de Museos de Barcelona, y la ya mencionada compra de una colección de piezas procedentes de Guinea adquiridas por Don Pedro Bosch Gimpera durante la guerra civil.

Por último, en el mismo año 1948 el Ayuntamiento de Barcelona a propuesta del Director del Museo Martorell, Don Francisco Pardillo, y bajo los auspicios de Don Tomás Carreras adquirió una importante colección de piezas precolombinas de Ecuador y Perú y de piezas etnológicas de ambos países. En total el patrimonio del recién nacido Museo ascendía a 2.700 piezas.

Para poner en marcha el nuevo Museo fue nombrado el Sr. August Panyella Gómez, colaborador de Don Tomás Carreras en las tareas del Archivo de Etnografía y Folklore. El Sr. Panyella daría un pode-

² Véase C. HUERA: El "Museu Etnològic de Barcelona". Comunicación al I Congreso Internacional de Antropología y II Congreso de Historia de la Antropología Española, Universidad de Extremadura, Badajoz, noviembre 1994.

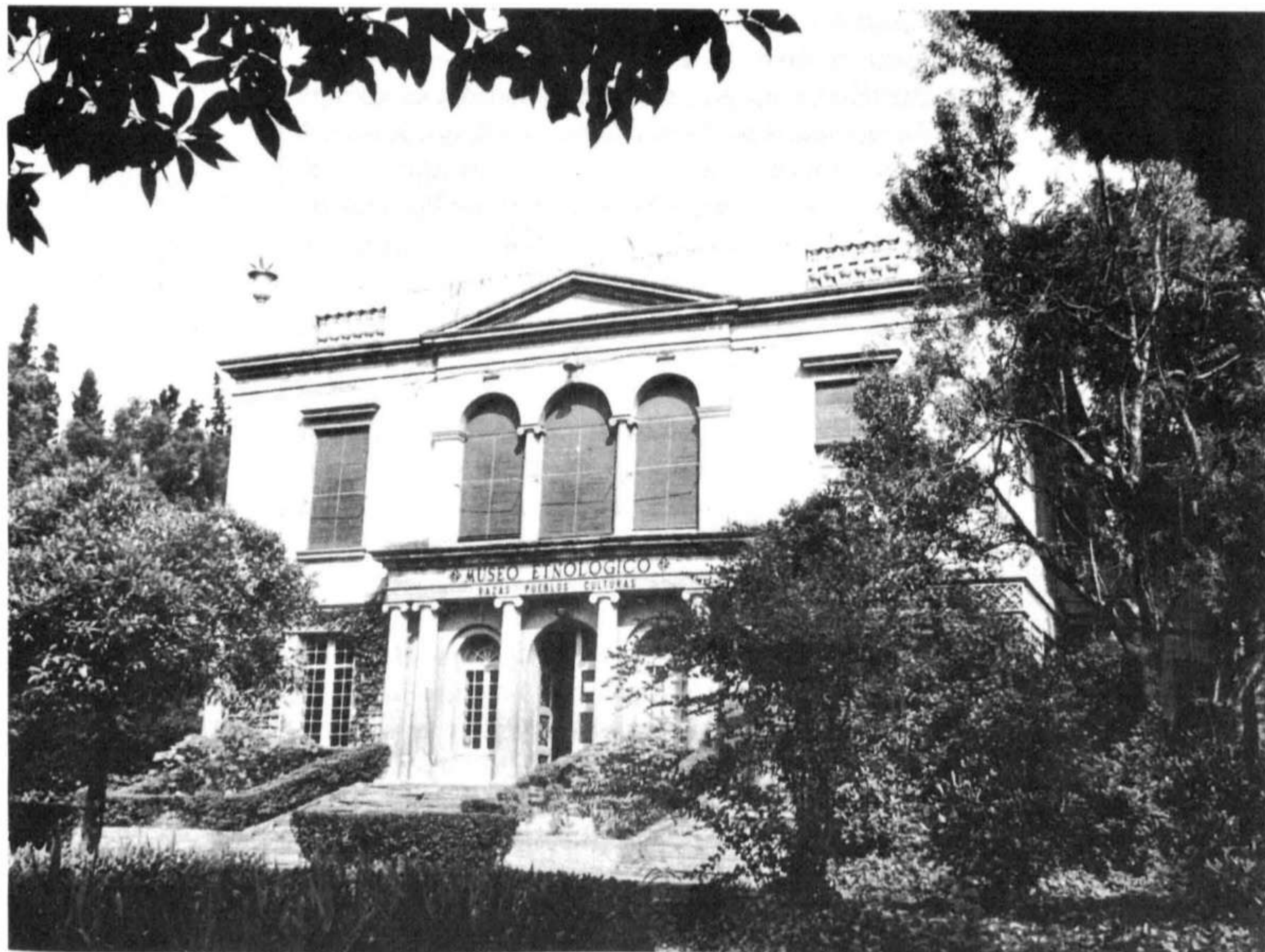


Fig. 1: Fachada del antiguo edificio del Museo Etnológico de Barcelona en 1969.

roso impulso al Museo e incrementaría enormemente sus colecciones.

Segunda etapa del Museo: Desarrollo de la institución e incremento de las colecciones

August Panyella se planteó la necesidad de incrementar el patrimonio del Museo viajando, en la medida de lo posible, a los países de origen. En los años cincuenta la posibilidad de realizar campañas de prospección, estudio y adquisición de piezas en el extranjero eran muy limitadas, por ello, las primeras salidas al exterior quedaron circunscritas al ámbito de las "colonias" españolas, es decir, la zona del Protectorado de Marruecos, Sahara español y Guinea española.

Las campañas de adquisición de piezas, en los años cincuenta a sesenta, fueron dedicadas a esas zonas. El Sr. Panyella contó para ese trabajo con dos excelentes colaboradores, el Sr. Eudald Serra Güell, que le acompañó en los primeros viajes de recolección por el Norte de Marruecos y el Sr. Jordi Sabater Pi, residente en Guinea española, buen conocedor de la lengua y de la etnia fang, que constituyó una ayuda extraordinaria para las campañas de recolección en aquella zona.

Por otra parte, el Sr. Eudald Serra, gran conocedor del Japón, país en el que había residido durante trece años, y al que estaba unido por lazos familiares, realizó dos fecundas campañas de prospección primero y de adquisiciones más tarde, en los años 1957 y 1961 con cargo a presupuestos del Museo Etnológico, aportando una magnífica colección de piezas muy representativas de la cultura tradicional japonesa; la segunda campaña estuvo dedicada casi enteramente a la cerámica, de la que el Museo posee una espléndida colección. Una tercera campaña a Japón, realizada en 1964 por Eudald Serra y, en esta ocasión, con la colaboración de A. Panyella, complementaría las colecciones adquiridas *in situ*, a las que posteriormente se añadirían valiosas donaciones de piezas de arte popular, realizadas por distintas instituciones japonesas, que conocían los excelentes fondos de aquel país reunidos por el Museo Etnológico.

La creciente apertura de España hacia el exterior, el incremento de las posibilidades de viajar a países muy lejanos, permitieron extender el ámbito de las campañas de estudio y adquisiciones del Museo. Panyella y Serra con la ayuda y soporte de un generoso patrocinador, Don Alberto Folch Rusiñol, realizaron una campaña (1963) a los países andinos (Perú y Bolivia) recolectando numerosas piezas de etnología y bastantes de arqueología, y más tarde (1965) otra a Guatemala y América Central, asimismo muy fructíferas.

También se realizaron campañas de estudio y adquisición de piezas por Oriente; así Panyella y Serra viajaron a Nepal (1960), India (1960 y 1967), y Afganistán (1971).

El Museo también se benefició de la colaboración establecida entre Alberto Folch y Eudald Serra, que culminaría con la creación de un Museo particular, la Fundación Folch, que custodia importantes materiales etnológicos y arqueológicos de todos los continentes, excepto Europa. En 1968, A. Folch y E. Serra, que ya habían visitado Nueva Guinea en otras ocasiones, se brindaron a realizar una campaña de adquisiciones en aquel país con cargo a presupuestos del Museo Etnológico. Esta campaña aportó al Museo importantes materiales procedentes de la región del río Sepik y del Golfo de Papua. Además, gracias a los trabajos de prospección realizados en Australia por E. Serra, el Museo pudo adquirir una excelente colección de material etnológico de los aborígenes australianos, en la que destaca una buena serie de pinturas sobre corteza de eucalipto de gran calidad. La adquisición pudo hacerse gracias a presupuestos extraordinarios y a la colaboración de patrocinadores particulares.

Esas adquisiciones y las realizadas por A. Panyella y el fotógrafo del Museo, Sr. J. Elías a México (1971), y, de nuevo a Marruecos (1967 y 1969) completarían esta etapa de formación patrimonial.

Tercera etapa: construcción de un nuevo edificio, para albergar el Museu Etnológico.

El enorme incremento patrimonial que alcanzaba ya la cifra de 20.417 piezas, y obligaba a tener que almacenar las colecciones en depósitos de otros Museos, imponía la necesidad de trasladar los fondos a un edificio de mayor amplitud. Tras largas discusiones acerca de que tipo de edificio sería más conveniente, y desechados los antiguos pabellones de la Exposición universal de 1929, por falta de condiciones, finalmente el Consistorio barcelonés decidió construir un edificio de nueva planta en el mismo lugar en el que se levantaba el pequeño palacete ya mencionado.

El nuevo edificio se construyó (en 1973) según los modelos museográficos vigentes entonces: una estructura modular, con pocas aberturas al exterior, y patios de luz interiores. Cabe decir, que, en general, es bas-

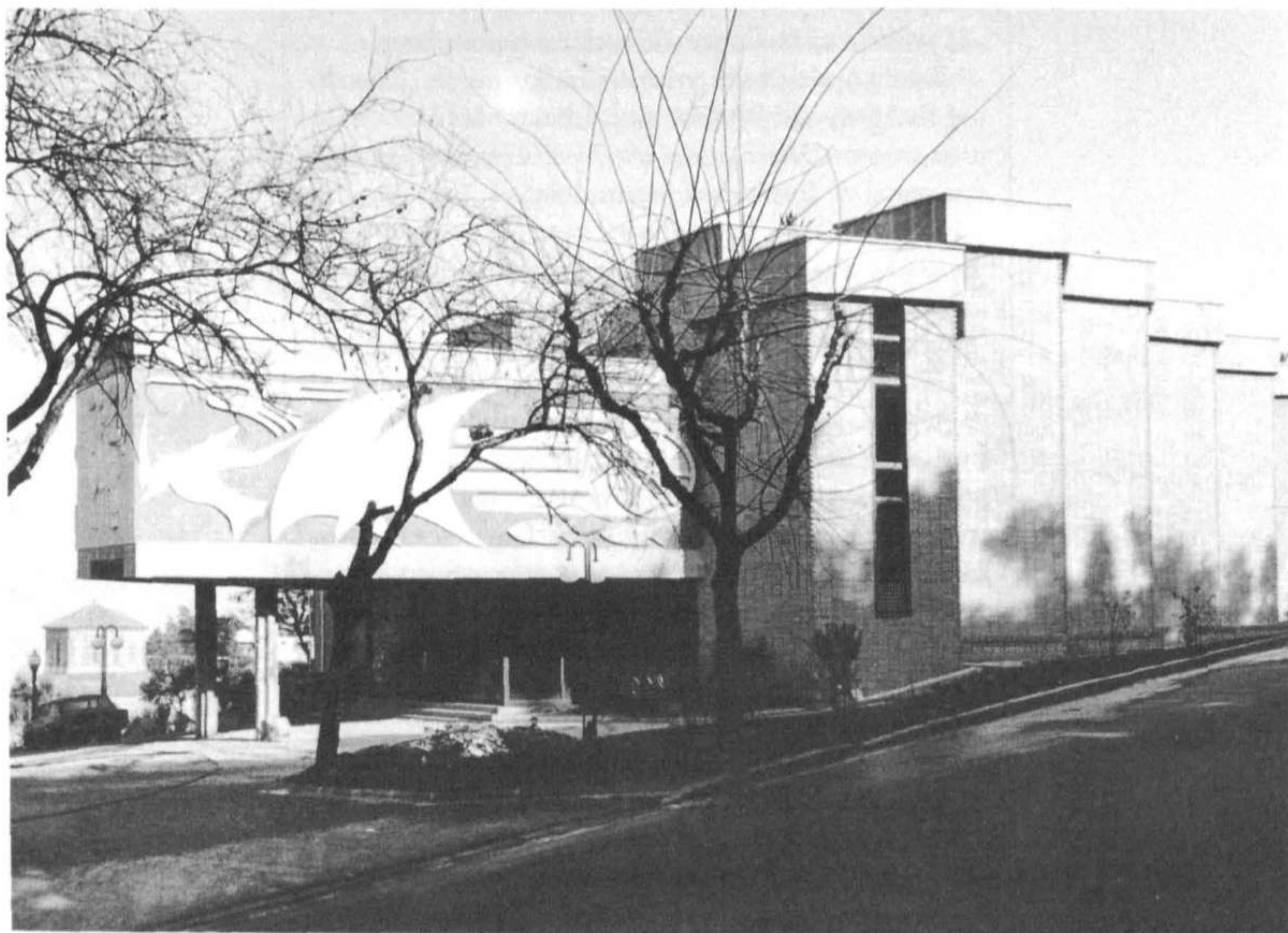
tante funcional, aunque presenta enormes dificultades para la correcta exhibición de las piezas.

Consta de tres plantas, una de ellas, semisubterránea, es muy amplia y permite albergar comodamente los almacenes y los talleres de restauración, mecánico y de ebanistería. Las dos plantas superiores están destinadas a exposición, en la segunda se hallan las oficinas; un cuerpo que sobresale de la fachada alberga la biblioteca, que se utiliza también como sala de actos y conferencias.

Cuarta etapa (1973 a 1986) de consolidación de la estructura interna del Museo

Aunque todavía se hicieron algunas campañas de recolección: Etiopía (1974), Senegal (1975), Turquía

Fig. 2: Lateral norte del edificio del Museo Etnológico de Barcelona construido en 1973.



(1976), las dificultades para su realización eran cada vez mayores, debido especialmente al incremento del turismo que proporcionaba a la población de los países visitados unas posibilidades de venta mucho más atractivas, ante las que era imposible competir con los presupuestos de que disponía el Museo, facilitados por el Ayuntamiento de Barcelona, que no solo no crecían, sino que a partir de 1979 fueron suprimidos, por lo que hace referencia al capítulo de adquisiciones en el extranjero.

En ese periodo, en cambio, se procedió a consolidar la institución. Se instalaron convenientemente los almacenes, en los que cada pieza tiene su propio lugar perfectamente localizado. Se puso al día la Biblioteca y se instaló la sala de lectura, se inició el trabajo del taller de restauración y de fotografía, y el archivo fotográfico inició su andadura. También se organizó un servicio pedagógico muy activo.

Quinta etapa (1986-1995). Especial incidencia en las tareas de investigación y divulgación

La mayor parte de las colecciones de las que se ha hecho mención, adquiridas en campañas de corta duración, a países de lenguas desconocidas por los recolectores, y de idiosincrasia poco estudiada previamente, raras veces estaban acompañadas por una información enteramente fiable, de modo que las piezas debían ser estudiadas, fichadas y catalogadas, ya en Barcelona, por los técnicos del Museo, en condiciones a veces muy difíciles, con escasa bibliografía, y pocas posibilidades de establecer estudios comparativos con piezas semejantes y con técnicos de otros Museos.

La profundización en el estudio de esas colecciones, especialmente de las menos documentadas, es una de las metas que se han planteado los técnicos del Museo en la última década. Los estudios realizados, gracias a un excelente, pero reducido grupo de colaboradores, han sido muy fructíferos, pero es mucha la tarea pendiente.

Entre los trabajos efectuados hay que destacar la investigación realizada en torno a las colecciones de la

América precolombina (más de 3.000 piezas) ya prácticamente concluída y con el catálogo dispuesto para su publicación.

Se han estudiado asimismo las más antiguas colecciones, entradas en el Museo en el momento de su inauguración; se trata de colecciones misceláneas, entre las que destacan las piezas procedentes de Filipinas, de las que no teníamos la más mínima documentación. Un trabajo previo de búsqueda en archivos y bibliotecas de Museos, nos proporcionó abundantes datos, y las colecciones están hoy en día documentadas con datos precisos, que han permitido fichar y catalogar casi todos los objetos.

Está en vías de estudio la gran colección japonesa, que se va estudiando de modo temático, debido a su gran amplitud y variedad. Se trata de colecciones bien documentadas, con inventarios fiables, pero de difícil interpretación por la complejidad de la cultura a la que pertenecen.

La colaboración con las universidades de Barcelona, que hasta la fecha se limitó a visitas comentadas a los alumnos, conferencias y colaboración en investigaciones puntuales, está empezando a proporcionar frutos muy positivos, al haber entrado en contacto, por ejemplo, con grupos de investigadores dedicados al estudio de temas muy bien representados en el Museo, como las colecciones procedentes de los países árabes, que además de estar muy mal informadas, carecían de coherencia temática y, todo hay que decirlo, presentaban problemas de difícil solución para nosotros, por no haber entre los técnicos del Museo ningún especialista en lengua y cultura árabe.

En cuanto a la labor difusora hay que exponer, aunque sea brevemente, el importante trabajo desarrollado en esta última década por el equipo técnico del Museo para dar a conocer el gran público los fondos del Museo en exposiciones en las que con gran amplitud, o parcialmente, en temas concretos, intentábamos ofrecer aspectos de culturas distintas a la nuestra, procurando que el visitante pudiese captar siempre la unidad del ser humano, pese a la infinita variedad de religiones, lenguas y culturas creadas por

él. Así se presentaron exposiciones de creación propia del Museo³, como *Etnografía de Filipinas* (1986)*, *Tejidos de Indonesia* (1989)*, *La tradición japonesa del envoltorio* (1989)*, *Tejidos de Guatemala* (1989)*, *Esculturas antropológicas de Eudald Serra* (1991)*; o *La cultura y el arte tradicional del Japón* (1990), *Arte y cultura de los aborígenes australianos* (1993), *El Rif, el otro occidente. Una cultura marroquí* (1994), *México indígena y mestizo* (1995).

Simultáneamente se han preparado exposiciones preparadas por otras instituciones españolas y extranjeras. Así fueron exhibidas en nuestro Museo la mayor parte de las exposiciones preparadas por la "Sociedad Estatal del Quinto Centenario"⁴, entre ellas cabe mencionar por su extensión, y por el gran interés que despertaron en Barcelona la dedicadas a *Las culturas indígenas de la Amazonía* (1986)***, a la que contribuyó el Museo Etnológico con numerosas piezas de nuestra colección amazónica; *El ojo del totem. Arte y Cultura de los pueblos del Noroeste de América* (1988)***, y *Los mayas, el esplendor de una civilización* (1990)***.

Como contribución a la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, y en ocasión de celebrarse en Barcelona los Juegos Olímpicos, preparamos en el Museo una exposición que produjo gran impacto *El juego de pelota en el México precolombino* (1992)* con piezas procedentes del Museo Nacional de Antropología de México. Se preparó un gran catálogo y se ofreció al público la posibilidad de visionar dos excelentes vídeos explicativos de aquellos juegos.

Nuestros propósitos para el futuro, dentro de las actuales posibilidades de planificación, se centrarían en:

a) proseguir el proceso de informatización de las colecciones, ya iniciado, y de los fondos bibliográficos, asimismo ya en marcha.

b) Intensificar mediante exposiciones, conferencias, cursillos y encuentros el contacto con la sociedad que nos rodea, incidiendo especialmente en el acercamiento a aquellos sectores que por pertenecer a etnias

³ Exposiciones marcadas con un asterisco. Véanse los catálogos editados por el Ayuntamiento de Barcelona.

⁴ Exposiciones marcadas con dos asteriscos. Véanse los catálogos editados por la "Sociedad Estatal del Quinto Centenario".

distintas de la nuestra pueden hallar dificultades de adaptación, que, de algún modo, un Museo etnográfico debería contribuir a su posible solución; nos referimos a grupos como los norte africanos o los sud saharianos que de modo creciente conviven entre nosotros.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

SOBRE "EL MUSEO ETNOLÓGICO Y COLONIAL"

PANYELLA, A.: "La creación del Museo Etnológico y Colonial". *Rev. Ampurias*, n.º XI, Barcelona, 1948, pp. 209-210.

BIBLIOGRAFÍA

SOBRE "EL MUSEU ETNOLOGIC DE BARCELONA"

HUERA, C.: "El Museu Etnològic de Barcelona". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, n.º 3, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993, pp. 160 y 164.

HUERA, C.: "El 'Museu Etnològic de Barcelona' Antecedentes y Origen del Museo y Formación de su Patrimonio". *Comunicación al I Congreso Internacional de Antropología y II Congreso de Història de la Antropología Española*, Universidad de Extremadura, Badajoz, Noviembre de 1994.

Guía "Los Museos de Barcelona", Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1992.

Guía "Museus de Catalunya". Guía Ed. Generalitat de Catalunya. Departament de Consum i Turisme, Servei d'Informació, Documentació i Publicacions, Barcelona, 1993.

SANZ PASTOR, C.: *Museos y Colecciones de España*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

LOS MUSEOS

ETNOGRÁFICOS
EN EXTREMADURA

Javier Marcos Arevalo

Museo Etnográfico y Comarcal
de la Sierra y la Campiña Sur.
Azuaga (Badajoz)

INTRODUCCIÓN

Voy a tratar en las siguientes páginas de presentar el estado actual y la perspectivas de futuro de las colecciones y los Museos Etnográficos (antropológicos prefiero llamarles) en Extremadura. Ahora bien, si tanto por las "pautas sugeridas" por los responsables de la coordinación del número 2 de *Anales del Museo Nacional de Antropología*, como por el natural enfoque que debe darse a un artículo sobre los museos etnográficos en su concreción de las Comunidades Autónomas, es pertinente la redacción de un texto descriptivo y panorámico, más que analítico o intensivo, también se revela ocasión propicia para exponer, aunque sea

telegráficamente, algunas ideas relativas al concepto de Patrimonio Antropológico. Sin lugar a dudas, considerar los Museos Etnográficos desde la óptica del antropólogo implica abordar cuestiones de naturaleza teórica relacionadas con el concepto integral Cultura/Patrimonio.

CULTURA Y PATRIMONIO ANTROPOLÓGICO

Al contemplar cualquier cuestión relacionada con el patrimonio prevalece la idea de lo económico (recursos), de lo físico y de lo antiguo. Se olvida, generalmente, que el patrimonio también es lo inmaterial, el conocimiento que existe o se puede obtener, mediante la investigación, sobre las formas de vida culturales. Aparte los componentes materiales, el patrimonio antropológico está igualmente integrado por lo que representan las culturas vivas y en proceso de transformación. El sujeto-objeto del Patrimonio antropológico es la gente (sociedad) y sus formas de vida (cultura). El patrimonio de tal manera incluye la interrelación existente entre las diversas manifestaciones (materiales e inmateriales), actividades (productivas y sociales) y representaciones simbólicas (Rituales, lengua...) cuya articulación configura la gramática de cada sistema sociocultural.

Elaborar un texto sobre los Museos Etnográficos permite referirse al Patrimonio Antropológico. El concepto de patrimonio, que socialmente ha aparecido en fechas recientes, es una construcción social que se produce históricamente. Y es en su particularización social cuando adquiere un valor simbólico vinculado a los fenómenos de etnicidad o de identidad cultural.

El contenido central del patrimonio cultural es la cultura y su diversidad. Desde la antropología entendemos el patrimonio como las formas de vida de los grupos humanos y sus manifestaciones, sean éstas materiales o inmateriales, pretéritas o presentes. Y aunque el patrimonio, qué duda cabe, está cargado de la connotación histórica, que deriva de la asunción del patrimonio como la herencia colectiva que recibimos

de las generaciones que nos precedieron, no por ello debemos renunciar a la visión viva, dinámica y sincrónica que implica también el patrimonio.

El patrimonio hace clara referencia a unos protagonistas de la cultura, a los sujetos, portadores de ella. Los objetos, obviamente, no existirían sin aquéllos. Por ello, estimamos que la investigación sobre el patrimonio cultural, o la que se realiza en los museos, no debe restringirse a la recolección de un conjunto de objetos o bienes (muebles o inmuebles) inventariables, sino al conjunto de las formas culturales de una sociedad. Los grupos humanos son, en efecto, los depositarios de las culturas y los sujetos de su patrimonio. Desde tal punto de vista no parece pertinente reducir la cultura a una colección, más o menos variada, de objetos, a un conjunto de tecnologías culturales o a un indeterminado número de bienes inmuebles. La *cultura invisible*, no material (costumbres, creencias y valores, rituales, juegos, tradición oral, etc.) es también patrimonio. Y aunque la cultura como forma de vida no es archivable, al menos en lo que concierne a sus expresiones no físicas, si es posible su conocimiento a través de la investigación.

Uno de los aspectos que distingue al hombre del animal es su capacidad para crear y transmitir cultura. Y específicamente la capacidad de concentrar en ella representaciones de carácter simbólico. El carácter identificador de determinadas cosas, objetos o no, se acuña tanto desde el interior de cada cultura como a partir de la visión de los otros, los *fuereños*. Lo que pretende subrayar es la existencia de objetos que trascienden su propia materialidad. Los objetos no tienen valor sólo por lo que son, materia y forma, sino también por su utilitarismo (uso/función), y particularmente por lo que pueden representar. De manera que determinados objetos trascienden su carácter formal, allende su primario pragmatismo, para convertirse en referentes sociales. Y aunque la cultura antes de nada es funcional, es decir resuelve problemas o satisface necesidades, la cultura también es esencialmente simbólica.

Los objetos están relacionados con las formas de vida culturales, con el hábitat y con el par naturale-

za/hombre, con las bases económico-tecnológicas, con las actividades productivas y transformadoras, con las etapas de la vida, con el mundo de las creencias y los valores, etc. En consecuencia, los objetos no debieran contemplarse aislados o formando conjuntos (ambientes), insecuenciales, sino en relación con sus contextos globales. Porque los objetos son cultura, dado que a más de ser testimonios –documentos– de formas de vida, en ellos cada sociedad vierte, en cada momento histórico, los conocimientos estéticos y tecnológicos de que dispone.

El estudio de los objetos etnográficos puede abordarse a partir del *contenido referencial* y mediante el *contenido formal*. Para la primera la investigación de Campo se revela un eficaz instrumento a la hora de *documentar la cultura*. Los objetos, como venimos sugiriendo, comprenden varios tipos de categorías: categoría material, categoría cultural y categoría simbólica. Los tipologismos, esteticismos y las sesudas clasificaciones no alcanzan un nivel más allá del descriptivo, pero nunca el explicativo; y ordinariamente soslayan la relación entre forma y función, al tiempo que se muestran ajenos a las relaciones sociales que forman parte de su existencia material. Porque todo objeto es una adaptación histórico-cultural, un espacio-tiempo y una integración social que supone una ideología.

REFLEXIONES CRÍTICAS SOBRE EL ESTADO DE LOS MUSEOS ETNOGRÁFICOS EN EXTRAMADURA

Como ocurre en otras Comunidades Autónomas, la iniciativa para la creación de Museos Etnográficos en Extremadura es pública y en menor medida privada. Aunque la región no cuenta con tradición en museos de etnografía, en el período de las Sociedades del Folklore del XIX se intentaron promover, sin éxito, algunos proyectos.

Es a partir de la década de los ochenta del presente siglo cuando se inician los primeros esfuerzos para establecer museos de etnografía local en Extremadura.

Un cúmulo de circunstancias precisas, generales unas, específicas otras, crean un ambiente en favor de tales instituciones: de un lado, la reorganización del Estado en autonomías, y el consecuente proceso político de concienciación y autoestima regional; y del otro, un inédito interés por buscar alternativas que resuelvan, o palien los procesos de depauperación económica y demográfica del medio rural. Es especialmente a partir de entonces cuando se va conformando un estado social de valoración tanto del turismo rural, ecológico y cultural, como del patrimonio.

Habría que focalizar, en consecuencia, las razones que motivan la creación de los museos de etnografía y las aspiraciones en tal sentido de un heterogéneo número de municipios, en tres fenómenos convergentes e interrelacionados.

1. Un factor Político (La Autonomía), que lleva implícito la "búsqueda de raíces" y consiguientemente, la puesta en valor de los procesos de identidad cultural.

Unido a ello, aunque en un proceso inconcluso, emergente todavía, la lucha por el liderazgo comarcal. En el medio rural, la puesta en marcha de cualquier infraestructura se interpreta como un factor no sólo de prestigio, pues fortalece en la zona el estatus de la población donde se inserta, sino también como un potencial instrumento de progreso. El plácer más o menos manifiesto por parte de la Junta de Extremadura a determinados proyectos de museo se entiende, en unos casos, como confirmación del peso histórico (Partido Judicial) de la población; y en otros, se revela como apoyo al ascenso socioeconómico y demográfico experimentado por determinadas localidades.

2. Un factor Económico (El Turismo Rural). Se asume como un recurso para el desarrollo sociocultural, alternativa a los modos de vida tradicionales. Turismo Rural y Ecológico como medio para allegar rentas complementarias en las sociedades campesinas.

En este punto hay que traer a colación los programas europeos de desarrollo rural (Leader), que están promoviendo, en un marco de actuación más amplio de desarrollo socioeconómico, museos etnográficos

como medio de potenciar el turismo cultural y ecológico, al tiempo que realizan esfuerzos por poner en valor el patrimonio. Distintos organismos, CEDER (Centros de Desarrollo Rural), Asociaciones, ADISGATA (Asociación para el desarrollo integral de la Sierra de Gata), SOPRODEVAJE (Sociedad para la promoción y desarrollo del Valle del Jerte), ARJABOR (Asociación para el Desarrollo del Arañuelo, Jara e Ibor), el Patronato Pedro de Ibarra, órgano autonómico de la Diputación Provincial de Cáceres, INTERREG (Programa de Cooperación y Desarrollo Interregional Español/Portugués), etc., fomentan una política, con financiación europea, de crecimiento de los sectores de la productividad y de los servicios encaminada a compensar las debilitadas rentas agrarias.

Vinculada a la idea de expansión socioeconómica del medio rural, también cuenta Extremadura con varios proyectos de Ecomuseo (Azuaga, San Martín de Trevejo, la Comarca de Alcántara, Las Hurdes¹). Los Ecomuseos integran y convierten a los habitantes de la zona donde se insertan en actores de su propia cultura; y contribuyen, por otra parte, a la desacralización de la pieza, rompen con el culto al objeto. Son, desde esta perspectiva, fórmulas adecuadas para resituar las tecnologías, las actividades, etc., en su entorno natural y contexto cultural. Su filosofía está impregnada de una concepción integral de las nociones Naturaleza/Cultura, incidiendo tanto sobre los factores antrópicos como sobre los naturales.

3. Un factor Cultural y de identidad (El Patrimonio). Sensibilización del valor que entraña el patrimonio en su versión integral (material –bienes muebles e inmuebles– e inmaterial –costumbres, tradiciones, formas culturales de vida).

El supuesto peligro que engendra el cambio social (pérdida de identidad, de raíces, de valores...) insta a la creación de tales instituciones a fin de preservar para las generaciones venideras los modos de ser culturales. El cambio social se asume como proceso unificador y de pérdida de identidad. Es por lo que hay que recuperar y preservar (en vitrinas) o en salas, en ocasiones pletóricas de romanticismo decimonónico,

¹ En la población de la Horcajada pretenden conservar la "arquitectura negra", de pizarra, en un interesante contexto etnográfico, arqueológico y paisajístico.

lo que ilusamente algunos consideran réplicas de lo que fue la cultura local.

Aunque la falta de una política institucional en el sector es más que evidente, paradójicamente, sin embargo, desde la administración regional se emiten mensajes contradictorios sobre la puesta en marcha de nuevos espacios museísticos. Dos discursos, uno, el de las Diputaciones provinciales y los Ayuntamientos, que se pronuncian, sin paliativos, en favor de la creación de los museos de ámbito local; y otro, el que defiende la Junta de Extremadura, y su órgano responsable, la Consejería de Cultura y Patrimonio, que prefieren su control, y eventualmente crear una red de museos monográficos (especializados) y comarcales. En todo caso la idea que prevalece es la de apoyar los que ya funcionan y otros pocos proyectos solventes en curso de realización.

Lo que no parece razonable, como por otra parte muestran los datos, es el hecho de que en torno al medio centenar de poblaciones en Extremadura se hayan manifestado, o tengan intención, de crear museos de etnografía local². Y si jurídicamente un pleno municipal legitima su creación, parece una idea estéril permitir que con dinero público se multipliquen pródigamente, museos, o colecciones, que exhiban, como lugar común, la típica cocina campesina, el torno alfarero, el arado de palo o el tan manido telar.

Lo que parece, de otro lado evidente, es que la institución museo no debe estar a la fortuna de los cambios políticos que originan los procesos electorales. Conocemos casos en Extremadura, que son de lamentar, donde tras la iniciación real de proyectos museográficos y la inversión de determinadas sumas económicas, con el cambio de color en el gobierno municipal, los nuevos municipios abortan iniciativas en marcha y frustran, socialmente, las expectativas creadas. Los museos como instituciones no pueden depender de los vaivenes de la política local. Es por lo que es urgente, en Extremadura, un proyecto institucional y un plan general que regule este ámbito temático. La falta de normativa, de un marco legal, que controle la puesta en marcha de los museos es uno de

² Aparte las Colecciones y Museos de los que hablamos en el texto, entre otras, las siguientes poblaciones, mediante sus Ayuntamientos o Asociaciones Culturales, se han pronunciado entre 1985 y 1995 a favor de la creación de museos de etnografía local: Jaraiz -Museo Etnográfico de la Vera-, Navalmoral de la Mata -Casa Etnográfica de Comillas-, Villanueva de la Serena -Cárcel del antiguo Partido Judicial-, D. Benito - Casa de la Cultura-, Losar de la Vera -Museo Etnográfico-, Mérida, Alburquerque - Centro Cultural, antiguo convento-, Talarrubias, Torrejón el Rubio -casa tradicional-, La Horcajada, Las Mestas, Riomalo (Las Hurdes), Trujillo, Casatejada -Museo Histórico-etnográfico-, Jerte, Campanario, Castuera, Orellana la Vieja, Montijo -Museo Arqueológico y Etnográfico Municipal-, Casas de Miravete, Higuera y Romangordo (Campo del Arañuelo), la Codosera -Museo Extremeño e Iberoamericano de Artes Populares-, Badajoz -Museo Municipal de Artes y Costumbres Populares-, Granja de Torrehormosa -Museo Local-, Villareal de San Carlos (Montfragüe), Mérida -Museo Pedagógico Extremeño-, Quintana de la Serena -Museo Etnológico-, etc.

los vacíos que se pretenden cubrir con el proyecto de ley del Patrimonio Cultural Extremeño, en proceso de elaboración actualmente.

En Extremadura en líneas generales, tanto los museos existentes como los en vías de apertura no han surgido tanto a partir de una lógica planificación, estimulada/regulada por el gobierno autonómico, sino más bien de una forma espontánea y anárquica. Es cierto, sin embargo, que algunos de ellos han contado desde hace años con el apoyo de instituciones de fuerte peso social en la región (Semana de Extremadura en la Escuela, Mancomunidades, Asociaciones de distinta naturaleza, Gestores Culturales, C.I.T. –Centros de Iniciativas Turísticas–, Colegios Públicos, Ferias de Muestras, Universidades Populares, Escuelas Taller, grupos locales de acción cultural...). Tampoco es menos cierto que algunos de los llamados museos, si nos atenemos a las definiciones, o a las funciones que deben cumplir tales instituciones, como las establecidas por el ICOM (1974) y las leyes españolas, deberían etiquetarse como colecciones.

Hay que hacer observar, por otra parte, que cuando se habla de museos etnográficos, en determinados casos, sería más correcto hablar de museos de *Historia Local*, dado que, con relativa frecuencia, aparte de albergar materiales etnográficos, cuentan con secciones de arqueología, arte religioso, bellas artes, artes suntuarias, o arte contemporáneo, etc. En este sentido son herederos de la tradición decimonónica. La exhibición de materiales de distintas tradiciones disciplinares introduce en elemento de confusión, si bien su exposición conjunta es comprensible cuando se quiere transmitir una visión global de la cultura local. Como es explicable cuando se piensa en los limitados recursos con que cuentan los pequeños municipios y en consecuencia la dificultad de sostener varios edificios.

Por otra parte, da la impresión de que algunos museos locales justificasen su existencia forzando una supuesta identidad, de la que se toma conciencia a raíz del cambio social que se experimenta en el medio rural en las últimas décadas. Se reconstruyen fragmentos aislados de una cultura tradicional, a veces más espejismo

que realidad, que sin lugar a dudas no sólo juega en el sentido de valorar asépticamente el patrimonio, sino que también conlleva implícitamente importantes dosis de etnocentrismo, que predisponen a supervalorar lo propio en detrimento de lo ajeno. Se produce, con relativa frecuencia, una superestima de lo particular, que llega a idealizarse, mediante un proceso desenfocado de ensimismamiento y una omisión consciente de otras formas culturales.

En general, los museos etnográficos en la región tienen otros puntos de crítica. Falta una visión de conjunto de la cultura y de la interrelación de los distintos aspectos que conforman el sistema sociocultural (tecnocéntrico, sociopolítico, ideológico-simbólico). Se olvidan de mostrar asimismo el nexo de unión entre tradición/progreso, es decir, no muestran ni la evolución de la cultura ni el cambio social que constantemente experimenta el sistema sociocultural.

Por otra parte, algunos museos que si desde el punto de vista plástico, visual, poseen indudables atractivos, dan en cambio la impresión de que a base de recargar las estéticas reconstrucciones pretenden ser más realistas. El barroquismo, el recargamiento innecesario, nos parece una falacia. El problema estriba en el hecho que el barroquismo ayuda a idealizar la cultura, y con su recargamiento disfraza parte de la realidad. No debiera ser mediante el abusivo recargamiento de elementos como se obtuviera un ambiente fidedigno de la realidad que se pretende plasmar; sino más bien mediante la natural interrelación secuencial y a través de la integración coherente (hilo conductor/proyecto museográfico) de los distintos niveles de representación. Ahora bien, se pueden ofrecer algunas explicaciones posibles:

- Tal circunstancia, bastante extendida en los museos/colecciones de la región, se debe ordinariamente al hecho de que algunos museos son obra de coleccionista.

- El barroquismo, patente especialmente en determinadas salas y pienso en el importante museo de Olivenza, puede interpretarse como un reflejo de la propia cultura en que se inserta. Es decir el bicultural-

lismo rayano posee un peculiar componente de pomposidad o exceso.

Lo que es una obviedad es la infradotación de personal técnico (antropólogos) de estos museos. Carecen absolutamente de auténticos profesionales expertos en teoría sobre la cultura, conocedores de los métodos y las técnicas antropológicas y de museografía etnográfica. En consecuencia, el autodidactismo y el amateurismo son en este terreno de cosas moneda de uso común. Pretender que aficionados, profesionales no antropólogos, etc., realicen las tareas para las que disciplinarmente se han adiestrado los antropólogos es, o una ingenuidad, o una ignorancia científica. El amateurismo, quizá bien intencionado pero inaceptable profesionalmente, debe ser valorado como le corresponde. Sólo los antropólogos poseen la formación teórica y metodológica adecuada para hacer estudios etnológicos, o sea explicativos acerca de la cultura, sobre las realidades socioculturales, acerca del patrimonio antropológico, material o inmaterial.

Tal estado de cosas, suele tener una clara expresión tanto en lo que se expone como en la forma de mostrarlo. En vez de series de objetos, hay que realizar el esfuerzo de trasladar a los potenciales visitantes los conceptos, los procesos sociales, etc., y en cualquier caso, ser conscientes de que los objetos no importan tanto por su interés formal, como por ser elementos significativos de las culturas representadas. También se echa en falta en Extremadura la componente investigadora de los museos. Una de sus funciones principales es la de *documentar la cultura*, y no sólo realizar prólijos inventarios y rellenar gruesos catálogos descriptivos.

BREVE DESCRIPCIÓN E HISTORIA DE LOS MUSEOS/COLECCIONES ETNOGRÁFICAS EN EXTREMADURA³

No cabe duda de que existe una estrecha relación entre los museos y el tipo de sociedad que los crea. Así, el surgimiento y desarrollo de los mismos puede

³ Desde estas páginas deseo agradecer a los siguientes directores/as y responsables de los museos y las colecciones extremas de etnografía la información que gentilmente me han remitido: a don Emilio Martín Tomé, doña Aurora Martín Nájera, don Francisco González Santana, don Domingo Frades Gaspar, don Emilio García Millán, don Antonio Rodríguez Cámara y a don Manuel Garrido Santiago.

ligarse a los cambios socioeconómicos que se producen con el transcurrir del tiempo. Frecuentemente los museos etnográficos nacen ante la amenaza que significan la industrialización y la mecanización de las culturas tradicionales en nuestra sociedad, ligados a los procesos de despoblamiento/emigración de las áreas rurales y al corolario de la crisis de las instituciones sociales, de los rituales, de los hábitos y de las formas de producción artesanal.

Múltiples podrían ser los criterios clasificatorios de los museos y las colecciones de etnografía que conocemos en Extremadura. En función de lo que se pretende prefiero reseñarlos según su actual estado de apertura, de próxima apertura o mostrar algún ejemplo de los que se encuentran en proyecto de realización.

El primer grupo estaría integrado por los museos de Cáceres, Plasencia, Puebla de Alcocer, Olivenza y San Martín de Trevejo; comprende el segundo aquellos otros que se encuentran en curso de realización, y que llevan las obras arquitectónicas y de montaje avanzadas –Cilleros, Azuaga y Huertas de Animas–; y dejo para último lugar dos ejemplos de museos en proyecto: el de Almendralejo, de tipo tradicional, y el de Alcántara y su comarca, que si contará en el futuro con un edificio para albergar sus colecciones objetuales, en Mata de Alcántara, se piensa organizar asimismo teniendo en cuenta el territorio comarcal, las poblaciones que en él se asientan y su medio natural.

MUSEOS ABIERTOS AL PÚBLICO

Museo de Cáceres

El origen del museo se remonta a 1899, fecha en que la Comisión Provincial de Monumentos alberga en el Instituto de Segunda Enseñanza de la ciudad los fondos de los conventos suprimidos por la desamortización. En 1917 se constituye el Patronato del Museo, trasladándose en 1931 a una de sus actuales ubicaciones: La Casa de las Veletas. En 1965 se implanta la sec-

ción de Bellas Artes en la llamada "casa del Mono". En 1989 se suscribe un convenio entre la administración del Estado y la Comunidad Autónoma de Extremadura. A partir de este momento la competencia de la gestión del museo será del gobierno regional. Y, por último, en la década de los años ochenta la Diputación Provincial de Cáceres permuta al Ministerio de Cultura la "Casa del Mono" por la "Casa de los Caballos".

El primer núcleo de las colecciones accede al museo hace ya cerca de un siglo. Posteriormente, en los años setenta del presente siglo se suman otros depósitos provenientes del obispado de Coria-Cáceres, así como una importante colección de arte contemporáneo propiedad de la Diputación de Cáceres.

La colección de Artes y Costumbres Populares se compone fundamentalmente del repertorio de Pérez Enciso, que con otros fondos del museo, se expone en la planta alta del palacio de las Veletas. El conjunto comprende una importante serie de artesanía, desde los cobres guadalupenses hasta muestras de la cerámica de Manises, Talavera, Puente del Arzobispo, etc. No faltan objetos relativos a la cultura pastoral, a la vida doméstica y cuenta igualmente con una importante colección de indumentaria popular.

Una corta colección de orfebrería cacereña y una más extensa muestra de utillaje de labranza, relativa a la fabricación de vinos, aguardientes, quesos y productos derivados del cerdo completan la sección de etnografía.

Museo etnográfico textil provincial "Pérez Enciso"
(Plasencia)

Se encuentra ubicado en el antiguo hospital de Santa María, fundado en 1326, y cuya construcción concluye en el siglo XVIII. A mediados del XIX, tras la desamortización, pasa a depender de la Diputación Provincial, su actual propietaria. Es en 1985 cuando se inicia la intervención arquitectónica en la ampliación del XVIII, que se destinará a museo. Y en 1989 se procede a su inauguración. El resultado de la rehabilitación son cuatro salas de unos 200 metros cuadrados, distribuidas en dos pisos.



Ajuar.
Museo de Plasencia.

El fondo fundamental del museo lo constituye la segunda colección reunida por el placentino Pedro Pérez Enciso, que adquirida por la Diputación pasa a formar parte de la colección permanente del museo. Como toda colección particular se caracteriza por su heterogeneidad. Parecen haber predominado los criterios estéticos y acumulativos más que los cualitativos. Y en cuanto al tipo de material, proveniente del norte de Extremadura y de las provincias de Salamanca y Toledo, más del 85% es textil, y el porcentaje mayor son piezas de factura popular, las hay también, sin embargo, de tipo erudito y de escasa relación con Extremadura.

Tras la zona de acceso, donde en vitrinas se exhiben objetos relacionados con las distintas secciones (alfarería, cerámica, metal, madera y textil), la primera planta está relacionada con el proceso de confección de la lana y la utilización de las prendas de uso cotidiano, y con destino al ajuar casero. Dentro de la vida doméstica destaca la reproducción de una *cama de vistas* o *cama galana*.

La sala segunda comprende aspectos de la utilización de los tejidos de lino y de la lana para la indu-

mentaria tradicional. El traje de Montehermoso es el mejor representado; el traje de Cabezabellosa, femenino y masculino, es un traje de boda. Y el de Torrejoncillo, sólo el femenino, se caracteriza por las exuberantes aplicaciones de decoración floral.

La tercera sala, en el segundo piso, se distribuye en torno al lino y a las distintas piezas del ajuar casero. Deshilados, bordados y encajes son las técnicas decorativas más empleadas. El ciclo de la vida se refleja mediante los distintos paños utilizados. El ajuar de boda está realizado a base del tipo de deshilado –encaje denominado *soles del Casar*. Las artes textiles eruditas, por otra parte, ocupan la sala cuarta.

Museo local de Puebla de Alcocer

Comenzó su andadura en 1991, cuando una exposición de etnografía local permitió posteriormente la creación de una colección que recoge diversas facetas de la vida diaria en sus aspectos tanto laborales como festivos.

El convento de San Francisco o de Santa María de la Paz de Puebla de Alcocer engloba una importante manzana de trazado renacentista. Del edificio primitivo conserva las celdas, bodegas, cocinas, los claustros y una hermosa iglesia del XVI. Al tiempo que el Ayuntamiento comenzó la restauración, constituyó el Patronato Turístico de Puebla. Aprobados sus estatutos, la colección abrió sus puertas en mayo de 1992 coincidiendo con una exposición arqueológica del yacimiento de Lacimurga Constantia Iulia, ciudad romana situada en las proximidades de la población.

Actualmente el edificio cuenta con tres salas que intentan retratar la costumbres locales. Aparte de los acostumbrados objetos sobre la agricultura y la ganadería, una colección de cerámicas de pickman, etc., cuenta como curiosidad con objetos personales del “gigante extremeño”, Agustín Luengo Capilla, cuyo esqueleto, adquirido por el singular doctor Velasco, se conserva en el antiguo museo nacional de etnología.

Museo Municipal González Santana (Olivenza)

Surgió en 1980 a raíz de la exposición etnográfica celebrada con motivo de la IV Semana de Extremadura en la Escuela. En 1982 Olivenza fue elegida sede de las Jornadas Internacionales de Estudios de Ciudades Históricas, con motivo de las cuales se abrió por primera vez al público, rehabilitándose para usos museísticos las dependencias de la antigua cárcel instalada en el recinto del castillo. En 1985 la Junta de Extremadura aprueba sus estatutos y encarga el proyecto de ampliación, previa compra de la Panadería del Rey por parte del Ayuntamiento. Las obras se prolongan desde 1988 a 1990, y en 1991 se inaugura el museo.

Instalado en un espacio de interés histórico-artístico, el Castillo y la Panadería del Rey, es un enclave representativo de la arquitectura militar de la época. La Panadería es un edificio de finales del XVIII, del que sobresalen al exterior cuatro notables chimeneas correspondientes a los cuatro hornos que abastecían entonces la guarnición de la plaza fronteriza.

Actualmente el museo es de propiedad municipal y sus fondos, en proceso de catalogación, están integrados por unas 7.000 piezas, el 80% donadas por don Francisco González Santana. El resto proceden de donaciones particulares y de depósitos temporales, como la colección de arte sacro cedida por el obispado de Badajoz. El museo recoge los usos y costumbres de la población desde finales del XIX en un recorrido que incluye 25 salas.

En la utillaje agrícola se agrupan en diversas secciones aperos usados en la diferentes labores del campo. También se han recreado una serie de talleres que intentan reproducir el ambiente laboral y comercial de Olivenza, una tienda de principios de siglo, un molino de aceite, una herrería, la zapatería, carpintería, la sastrería y una muy conseguida barbería tradicional.

En la planta baja se recoge también la colección arqueológica donada por Doña. Margarita Navarrete.

No falta una importante selección de piezas salidas de los talleres de los artesanos oliventinos más repre-

sentativos del presente siglo. Y en la planta superior se encuentra una amplia sala dedicada a la música popular y culta, y en otra nave, distintas estancias de la casa: el dormitorio, el comedor, la sala de los bordados, la cocina y el rito de la matanza, etc., se logra escenificar con cierto realismo.

Recientemente se ha publicado un catálogo y se han inaugurado cinco nuevas salas (1995): juguetería, una escuela primaria, una consulta de médico rural, la imprenta y la dedicada a la indumentaria.

Museo del vino y del aceite (Museo rural de Fala i cultura). San Martín de Trevejo.

Impulsado por la Asociación "Fala i Cultura" que engloba a los pueblos de Eljas, Valverde del Fresno y San Martín de Trevejo, e integrados en ADIGASTA, una de sus primeras iniciativas fue el promover la creación de un museo para evitar el expolio del patrimonio y contribuir a recuperar, conservar y catalogar los procesos culturales relacionados con los sistemas de cultivo del agro serragatino.



Museo de San Martín de Trevejo (Cáceres). Almazara (parte exterior) (Trojes).

El Museo, una almazara restaurada in situ, se inauguró en 1994. Las obras fueron financiadas por particulares, con el apoyo de los tres ayuntamientos, mediante el programa comunitario LEADER y con la aportación de la Junta de Extremadura.

La colección presenta materiales relativos a los cultivos, al transporte, la recolección, atrojado, molienda, almacenaje y a la utilización de aceites y vinos en la comarca de Gata. Se pretende transmitir a los visitantes una idea global acerca de las labores culturales relacionadas con la agricultura de la zona, sobre las técnicas y los tipos de cultivos antiguos y actuales, y acerca de los aspectos sociales con ellos relacionados.

Para ampliar la colección de otro lado, se están recopilando objetos y tecnologías relativas al cereal, al sacrificio del cerdo, etc. tratando de completar/lograr un museo rural.

MUSEOS DE PRÓXIMA APERTURA

Casa museo etnológico (Cilleros)

A instancias de un grupo de particulares en 1992 se crea la "Asociación para la conservación del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural de Cilleros y su término". Poco tiempo después se aprobaron sus estatutos y su fin principal se centró en la creación de un Museo Etnológico Local. A partir de 1993 se insta al ayuntamiento de la villa para que apadrine o encabece el proyecto. En un breve plazo, aunque con diversos problemas surgidos en parte por los cambios de color político en el gobierno municipal tras las últimas elecciones, se procede a la confección de los estatutos. Debido a la intervención de la Asociación, ADISGATA –programa Leader– y la Junta de Extremadura realizan las obras del edificio, que albergará las mil piezas actualmente en proceso de catalogación.

El edificio, de piedras de granito natural, es una casa solariega del XVIII. En la entrada se han situado la industria del vino, la cochinería y el gallinero. Aquí, en la parte baja, se pretende instalar en el futuro los



Museo Etnológico
(Cilleros).

utensilios relacionados con el cultivo de la aceituna y la producción del aceite. En una estancia contigua se encuentra la cuadra.

La segunda planta consta de la sala de estar, de dos habitaciones dormitorios, y de un espacio dedicada a los oficios de zapatero, peluquero, seronero-albadero, etc.

En la tercera planta se hallan la cocina, y dos estancias destinadas, una a la matanza tradicional del cerdo, y otra, a históricas fotografías de vecinos y personajes ilustres de Cilleros.

*Museo etnográfico comarcal de la Sierra
y la Campiña Sur (Azuaga)*

En los presupuestos municipales de 1984 consigna el ayuntamiento de Azuaga una partida destinada a la creación de un museo etnográfico. En 1987 los arquitectos Ángel Gamero Viñán y Vicente López Bernal redactan el proyecto de casa de la cultura, donde se pensó instalar el museo. En 1989 aprueba definitivamente la corporación la creación, ejecución de obras y



Faroles (Culto Difuntos)
Museo Etnográfico
(Azuaga)

actual del museo, y dos años después adquiere el Cinema Central, teatro a caballo del XIX y principios del XX para que le sirva de sede.

El museo como institución viene desarrollando su actividad en varios frentes:

1. Recogida, adquisición y restauración de piezas y talleres relacionados con los fines del museo.

2. Investigación. Trabajo de Campo (Temas: vida agropecuaria, la cultura pastoril, las construcciones tradicionales, la recolección y el aprovechamiento de los recursos naturales, las industrias de transformación, el ciclo de la vida, el ciclo festivo en la comarca, la tradición oral...) (Fonoteca).

3. Archivo etnohistórico: Explotaciones mineras. Fábricas de Harina e Industrias Rurales.

4. Medios Audiovisuales: realización del filmes etnográficos, diaporamas y recuperación del patrimonio fotográfico.

5. Ecomuseo. A partir de rutas turístico-culturales-medioambientales tanto al interior como al exterior de la población (fuentes, pilares, abrevaderos, molinos, prensas, explotaciones mineras, cortijos, chozas...), se pretende armonizar el patrimonio comarcal.

En cuanto al museo en su edificio nuclear, cuenta con tres plantas, un espacioso sótano y dos patios. La planta baja y el primer y segundo anfiteatro o galería de palcos se van a destinar a los aspectos relacionados con la organización social y económica, la vida doméstica, el ciclo de la vida, los aspectos religiosos y simbólicos, el ciclo festivo, la escuela y los juegos, la música tradicional, los objetos de uso personal, etc. En el sótano y su patio posterior van a empezar a montarse los talleres tales como (zapatería, carpintería, herrería, alfarería, contrucción tradicional...). Y las industrias de transformación del aceite, mediante una prensa-viga y el molino de rulos, y las bodegas industrial y tradicional). En el otro patio se pretendía albergar las máquinas y las tecnologías agrupecuarias y en una casa exenta, en el mismo marco geográfico, la cuadra y el pesebre.

Museo Etnográfico de Huerta de Animas (Trujillo)

Abierto al público en sus dos terceras partes, en la actualidad organiza su tercera fase. Localizado en una barriada a pocos kilómetros de Trujillo, se ubica en la "Dehesilla", lugar donde la población celebra sus romerías de pascua.

La parroquia, el club juvenil y en último término toda la población son, habida cuenta que son los que han donado las piezas, los responsables de la ermita y el edificio adjunto que acoge la colección. El edificio, o mejor dicho el conjunto de casas —una construcción en círculo, de la tipología que caracteriza la arquitectura vernácula de esta zona de la provincia de Cáceres—, reproducen diferentes modos de vida de la cultura tradicional, desde la cultura pastoril hasta la casa del propietario acomodado, la sala de estar o zaguán, la sala de costura, la cocina de la antigua posada, la alcoba o las actividades productivas, las labores agrícolas, los oficios de herrero, zapatero o tabernero, o aquéllos ambientes que pretenden reproducir una matanza, una escuela —aula— rural, etc.

MUSEOS EN PROYECTO

Museo Etnográfico (Almendralejo)

A partir de varias exposiciones temporales de etnografía material, la UPAL (Universidad Popular de Almendralejo) y un grupo de almendralejenes promueve la idea de crear un museo para reunir, preservar y valorar el patrimonio local como memoria identificativa. Aceptado el proyecto por el ayuntamiento, se pone en funcionamiento un aula-taller de arqueología y etnografía, que recopila, inventaría y cataloga una cifra cercana al millar de piezas que voluntariamente han donado o cedido los vecinos de Almendralejo.

Aunque el lugar para albergar la colección está por determinar, falta la decisión de los responsables políticos, se piensa que los materiales, etnográficos, ar-

queológicos y de Bellas Artes, podrían ubicarse en el rehabilitado convento de San Antonio. Una sección importante quiere ser la dedicada, en el arco de la tradición cultural local, al vino y su cultura.

En el proyecto museográfico se tienen previsto la puesta en funcionamiento de un gabinete pedagógico, de un gabinete de investigación etnográfica y la publicación de un boletín informativo.

Ecomuseo de la Comarca de Alcántara

Distinta concepción de museo etnográfico se tiene en Alcántara. A iniciativa de la Asociación para el Desarrollo de la Comarca de Alcántara (ADECA), el Patronato Pedro de Ibarra, con financiación europea-programa leader y de la Diputación Provincial— tiene en proyecto la creación de un área museográfica en la comarca alcantarina con el propósito de contribuir al desarrollo del turismo rural. La idea es utilizar espacios abiertos, considerar la comarca como museo. Para ello se está trabajando en la organización de rutas turísticas y en la catalogación de elementos patrimoniales (Arquitectura Tradicional), Recetarios, Elaboración artesanal del queso, la matanza, las fiestas, la tradición oral...).

Aparte de señalar los hitos de la comarca, en su doble versión de naturales y culturales, el proyecto contempla la idea de establecer un edificio central. Se pretende recibir, a los potenciales visitantes, excursiones organizadas e informales, mediante un sistema de *paradas* (recepción de los visitantes en el terreno para ofrecer determinadas ofertas relacionadas con el patrimonio antropológico). En tales lugares de recepción, emplazamientos seleccionados por sus valores monumentales —conventos, ermitas, cortijos, molinos...— y paisajes naturales —dehesas, charcas, sierras...—, se pretende informar sobre las posibles rutas y visitas en la zona.

La región dispone también de otras manifestaciones relacionadas con las tradicionales infraestructuras museográficas. En la Codosera la iniciativa privada a reconstruido el “molino del Duque” con fines patri-

moniales y turísticos. En Villafranca de los Barros la Junta de Extremadura ha restaurado para casa del cultura la antigua fábrica de harinas, conservando su estructura arquitectónica, su primitiva maquinaria y la tecnología, en Benquerencia se ha rehabilitado con fines turísticos una antigua panadería, etc.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- CARRETERO PÉREZ, A.: "El Museo Nacional de Antropología: Nos/Otros", *Anales del Museo Nacional de Antropología*. Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Madrid, 1995.
- ESTEVA FABREGAT, C.: "El etnólogo como conservador del museo", *Rev. Pyrenae*, V. Universidad de Barcelona, 1969.
- LLOMPART, D.; VENTOSA, S. y JOVÉ, A. et alter: *Museu d'Arts, Industries i Tradicions Populars* (Serie 1: Claus de consulta). Retauració i conservació de materials etnogràfics.
(Serie 2: Documentació. Notes per la documentació de les col. leccions etnològiques). Ajuntament de Barcelona, 1994.
- MARCOS ARÉVALO, J.: "Bases para la creación del Museo Etnológico de la Comunidad Autónoma de Extremadura", *Rev. Anales del Museo del Pueblo Español*, t. IV, pp. 117-144. M.º de Cultura, Madrid, 1992.
- MORENO NAVARRO, I.: "Patrimonio etnográfico. Estudios etnológicos y antropología en Andalucía: problemas y perspectivas", *anuario Etnológico de Andalucía, 1988-1990*. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Sevilla, 1991.

MUSEOS Y COLECCIONES ETNOGRÁFICAS EN EXTREMADURA

| NOMBRE | LOCALIDAD | CATEGORÍA | TITULARIDAD | AMBTº TERRIT. | CONTENIDO | SITUACIÓN |
|-----------------------------|----------------------|-----------|-------------------|----------------|-------------------|----------------|
| Casa Museo Etnográfico | Valverde de la Vera | Colección | Privada | Local | Mixto | Abierto |
| Casa Museo Etnológico | Cilleros | Museo | Municipal | Local | Etnografía | Prox. Apertura |
| Museo de Cáceres | Cáceres | Museo | J. Extremadura | Provincial | Mixto | Abierto |
| Museo de Curiosidades | Garganta la Olla | Colección | Privada | Local | Mixto | Abierto |
| Museo de la Caza | Plasencia | Colección | Privada | | Mixto | Abierto |
| Museo Etnográfico | Almendralejo | Colección | Municipal | Local | Mixto | En Proyecto |
| Museo Etnográfico Comarcal | Azuaga | Museo | Municipal | Comarcal | Etnografía | Prox. Apertura |
| Museo Etnográfico | Huertas de Ánimas | Colección | Parroquia | Local | Etnografía | Abierto |
| Museo Etnográfico Textil | Plasencia | Museo | Dip. Provincial | Provincial | Etnografía Textil | Abierto |
| Museo Local | Pbla. de Alcocer | Colección | Municipal | Local | Mixto | Abierto |
| Museo González Santana | Olivenza | Museo | Municipal | Local | Mixto | Abierto |
| Museo del Vino y del Aceite | S. Martín de Trevejo | Almazara | Municipal/Privado | Local/Comarcal | Etnografía | Abierto |
| Museo Taurino Mahizflor | Aceuchal | Colección | Privado | | Mixto | Abierto |

COLECCIONES ETNOGRÁFICAS DE EXTREMADURA FUERA DE LA REGIÓN

| NOMBRE | TITULARIDAD | CATEGORÍA | LOCALIDAD | A. CULTURAL | SITUACIÓN |
|---|-----------------------|-----------|-----------|------------------------|-----------|
| Museo de Artes y Costumbres Populares ¹ | Universidad Autónoma | Museo | Madrid | Nacional | Abierto |
| Museu D'Arts, Industries i Tradicions Populars ² | Ayuntamiento | Museo | Barcelona | Regional/Nacional | Abierto |
| Museo Nacional de Antropología | Ministerio de Cultura | Museo | Madrid | Nacional/Internacional | Abierto |

¹ Según el inventario del Museo, de Extremadura provienen 369 piezas, 285 de la provincia de Cáceres, y 84 de la de Badajoz (Baños de Montemayor, Villar de Plasencia, Montehermoso, Malpartida de Plasencia, Trujillo, Zarza la Mayor, Guadalupe, Arroyo de la Luz, Ceclavín, Acebo, Madroñera, Torrejoncillo, Logrosán, Santa Marta de Magasca, Cáceres, Talaveruela, Losar de la Vera, Casatejada, Pozuelo de Zarzón, Madrigal de la Vera, Hervás, Navalvillar de Ibor, Talaván, Alcuéscar, Cabezavellosa, Valencia de Alcántara, Arroyomolinos de Montánchez, Riomalo de Abajo, Rubiaco, Villar del Pedroso, Coria, Albalá, Güijo de Galisteo, Piornal, Aceuche, Güijo de Santa Bárbara, Santibáñez el Bajo, Güijo de Coria, Aliseda, Berzocana, Deleitosa, Villanueva de la Vera, El Gasco, Nuñomoral, Casares de las Hurdes, Castañar de Ibor, Jaráiz, Badajoz, Mérida, Salvatierra de los Barros, Fregenal de la Sierra, Jerez de los Caballeros, Segura de León, Hinojosa del Valle, Talarrubias, Alburquerque, Valencia de Alcántara, Villafranca de los Barros, D. Benito, Villanueva de la Serena, etc.). Agradezco esta información a Consolación González Casarrubios.

² Situado en el edificio réplica de la casa de los Carvajal de Cáceres, está ubicada en el Pueblo Español de Montjuïc de Barcelona.

LOS MUSEOS

ETNO-

ANTROPOLÓGICOS
DE GALICIA.

PANORAMA, CASOS
Y REFLEXIONES

Xosé Carlos Sierra Rodríguez

Museo Etnolóxico de Ribadavia

RESUMEN

La situación de los museos etno-antropológicos en Galicia ha pasado por numerosas vicisitudes y el panorama actual nos muestra una red de museos muy diversificada y con problemática variada y compleja. Los equipamientos, los recursos y las dotaciones son muy deficitarias y el servicio que esta red de museos puede prestar al estudio, recuperación y difusión de

patrimonio etnográfico gallego es, en las condiciones actuales, muy limitado.

Por otra parte la "moda" o la "inquietud" promueven la creación de nuevos museos etnográficos, que, en la mayoría de los casos, difícilmente pueden recibir la condición de tales, a pesar de esfuerzos muy meritorios que ciertas instituciones y algunos particulares hace por modernizar el tratamiento patrimonial de los bienes culturales de carácter de Galicia.

Por último se propone abrir un debate para incorporar a la museística etnológica gallega dentro de las nuevas corrientes de la antropología y la museología.

NOTA INTRODUCTORIA

Someter a examen el panorama museal de Galicia en lo tocante al ámbito de la etnología/antropología no es tarea fácil. Y no lo es porque el paisaje que forman los diferentes museos y colecciones *etnográficas* no responde en la mayoría de los casos a una pauta o modelo museológico determinado. Conviene indicar, además, que la indeterminación, la a-nomia y la indisciplina son rasgos distintivos de la museística gallega en su totalidad y aún no ha penetrado en la sociedad gallega la conciencia de que el *museo-institución* sólo puede entenderse en la contemporaneidad como un instrumento cultural al servicio del *estudio, la preservación y la comunicación* (difusión) del *patrimonio cultural*. Inercia y capricho político son dos rasgos muy comunes en el acto de crear "pretendidos museos", muchas veces a partir de inexistentes colecciones.

Un repaso somero a la corta bibliografía gallega sobre este fenómeno nos muestra que todos los autores que han escrito sobre la situación del mapa museístico en Galicia coinciden en sus diagnóstico y apreciaciones. Una heterogeneidad difusa, una disparidad temática y de titularidades, una gran impotencia técnica, una fuerte invertebración organizativa (Fariña Busto, 1975, 314-319; Arias Vilas, 1987, 785-788) convierten dicho mapa en un magma complejo e ingobernable, en cuyo seno es tremendamente difícil

articular un *sistema* y unas *redes* (Sierra Rodríguez, 1990, 129-130; Solarat López, 1992, 173-174).

El museo es una entidad cultural que no puede ser tratada al margen de las políticas culturales y, particularmente, fuera de la política de *patrimonio cultural*. El *museo-institución* debe ser considerado como una pieza del engranaje que mueve toda gestión cultural y no como un elemento que pueda recibir una atención extramuros de la "ciudad cultural". El único rasgo que individualiza al museo, siempre en su marco de referencia, es el de *capitalizar en su biografía* toda la historia del patrimonio cultural desde el foco y la perspectiva de la historia contemporánea. El estado de nuestros museos, su desarrollo y maduración son un buen termómetro para medir si nuestras políticas culturales han atravesado el *rubicón de la Modernidad*. No somos originales en tal planteamiento al que hemos hecho mención anteriormente (Sierra R., en prensa) y tanto el Estado liberal surgido de la Revolución francesa como las diferentes concepciones socio-políticas que han forjado, a lo largo de los siglos XIX y XX, las contradictorias alternativas de la contemporaneidad han centrado en el *museo-institución* lo más emblemático de su política cultural.

Cualquier análisis que realicemos de la política cultural española durante los últimos cincuenta años (Acuña Fernández, 1980, 13-14; Jiménez Blanco, 1989, 11) nos mostrará que el *Museo* no ha sido, precisamente, la institución que ha marcado la acentuación de nuestros discursos culturales. Y si nos atrevemos a pronunciarnos en tal sentido para la generalidad de España, manifiesto es para cualquier observador atento que Galicia ha sido, y aún lo es hoy, paradigma de la contradicción en la que se mueve nuestra torpe e hipotecada forma de entrar en la Modernidad.

La mudanza, la transformación y la evolución crítica no son precisamente los rasgos caracterizadores del territorio museal en Galicia durante los últimos treinta años, porque las deficiencias de las diferentes redes de museos y colecciones permanecen básicamente invariables. La falta de organización, conexión

y coordinación entre los distintos centros y redes impide utilizar con propiedad y rigor el concepto de *sistema*. La anarquía orgánico-institucional, la falta de equilibrio en la distribución de temáticas y colecciones, el localismo feroz promotor de iniciativas pseudo-museísticas (carentes del menor soporte científico) suministran una imagen *asistémica* de nuestro panorama museal, dificultando enormemente cualquier intento planificador cuyo norte sea la *racionalización*. No cabe duda que ciertos sectores de la Administración competente en materia de Patrimonio cultural han intentado abrir un proceso de ordenación de los museos gallegos, pero las dificultades objetivas, sumadas a un enfoque erróneo de dicho proceso, no aventuran un futuro muy esperanzador. Y desde un foro antropológico conviene decir que tales dificultades constituyen, en sí mismas, una realidad cuyo análisis y conocimiento sólo puede realizarse si profundizamos en la historia y en la antropología de Galicia, al hilo de la discusión y el debate de la cuestión de la identidad cuyas formulaciones y percepciones nos dan la medida y el ámbito de esta problemática (Gondar Portasany, 1993, 7-9 y 225-244).

GALICIA. RED DE MUSEOS ETNOGRÁFICOS. PANORAMA GENERAL Y CASOS

“La creación de los Museos de Artes y Costumbres Populares, si bien obliga a fijar una meta que cubra resultados positivos, obliga, también, previamente, a dirigir los primeros pasos de la acción a recopilar los elementos constitutivos del cuadro representativo de la vida, carácter y ambiente de la localidad, comarca o región que cumple al tema que suscita la creación del museo. Oportuno acuerdo y decisión del Servicio del Patrimonio Artístico de la Dirección General de Bellas Artes, pues los objetos, que hasta hace pocos años fueron usuales y de antiguo matizaban la vida y el cotidiano quehacer de las gentes, van desapareciendo con rapidez vertiginosa desplazados por las técnicas modernas y el empleo de materiales de nueva y más simple calidad... Así surgió nues-

tra propuesta de creación de los tres Museos de Artes y Costumbres Populares de Galicia, el de la Montaña, el del Valle y el de la Costa, que condensan los tres aspectos fundamentales de la vida de aquella región (...). Ésto escribía Chamoso Lamas en 1974¹ y más de veinte años después encontramos que dicha propuesta fue sustancialmente desvirtuada y, sólo marginalmente, asumida. El Museo Etnológico de El Cebreiro (Lugo) careció de definición museológica y de plasmación museográfica adecuada (F. de la FUENTE, 1987, 756), terminando como un episódico y anecdótico "Museo das Pallozas", que el Ministerio de Cultura tuvo la osadía de transferir² con el carácter de *museo* a la Xunta de Galicia. Las vicisitudes por las que ha atravesado posteriormente —entre ellas el Jacobeo 93— no han dotado a este "museo" de los recursos y contenidos que se derivan de la propuesta de creación del mismo, como tampoco se ha aprovechado el evento conmemorativo del *Año Jubilar 93* para desarrollar en torno a este núcleo del Cebreiro una acción patrimonial y museográfica acorde con los tiempos y circunstancias³. Peor suerte corrió el Museo de la Costa o *Museo Marino de las Artes de Pesca* en Combarro (Pontevedra), pues después de su *creación jurídica* sufrió la "muerte súbita", no de los lactantes, sino de los *funcionalmente "non natos"*. A pesar de que con posterioridad al decreto de creación y cuando su constitución efectiva no había tenido aún lugar, fue objeto de un detallado estudio⁴ en el cual se establecía el programa museológico que Chamoso sólo había apuntado. En dicho trabajo Francisco Fariña aprovecha para realizar la primera valoración crítica de la museística gallega⁵, buena parte de la cual contiene análisis y posicionamientos que no han perdido la menor actualidad. El que tuvo mayor fortuna fue el *Museo del Ribeiro en Ribadavia (Ourense)*, denominado genéricamente Museo del Valle y orientado por su promotor a documentar la región de Galicia más conocida y afamada por sus caldos, al tiempo que asumiría la peculiaridad antropogeográfica del "valle" más significativo del paisaje galaico⁶. Ni la denominación, ni el enfoque, ni tan siquiera el ámbito de sus fondos hicieron justicia al

¹ Manuel CHAMOSO LAMAS, "La creación de Museos de Artes y Costumbres Populares en Galicia". *II Congreso Nacional de Artes y costumbres populares*. Zaragoza, 1974, pp. 33-41.

² Convenio entre el Ministerio de Cultura y la Xunta de Galicia, sobre gestión de bibliotecas, archivos y museos de titularidad estatal, del 5 de diciembre de 1989. Resolución de 14 de diciembre de 1989.

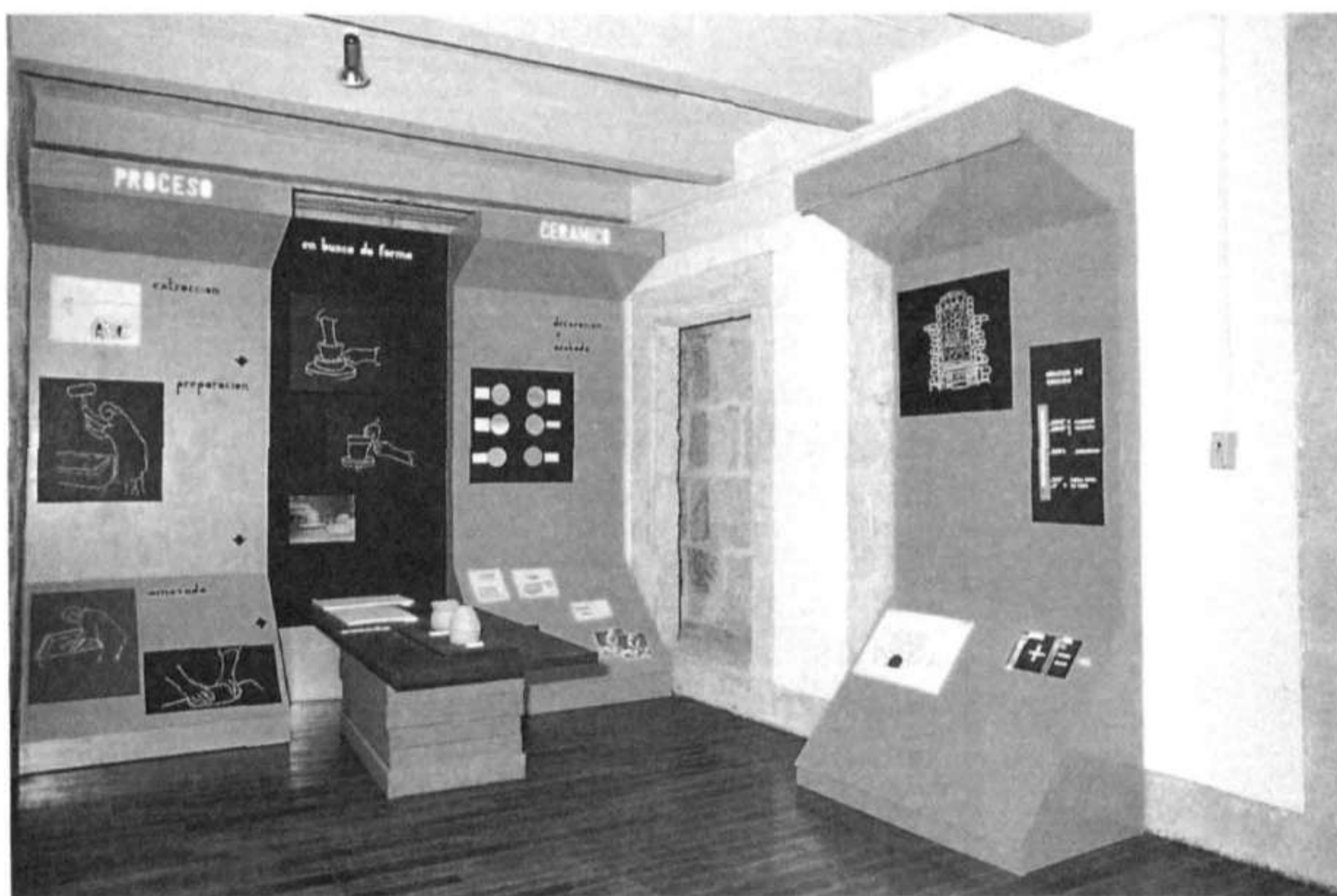
³ Felipe ARIAS VILAS, "Aspectos xerais e particulares do tema museológico en Galicia. Os museos comarcais". *Coloquios Galegos de Museos*, Vigo, 1992, p. 193. O propio Censo (1993) mostra como a situación deste "museo" permanece inalterada.

⁴ Francisco FARIÑA BUSTO, "Reflexiones sobre museos gallegos... II". *Grial*, 1975, 50, pp. 440 y ss.

⁵ Francisco FARIÑA BUSTO, "Reflexiones...", 1975, 49, pp. 312-234.

⁶ Manuel CHAMOSO LAMAS, "La creación de Museos", 1974, p. 37.

Fig. 1: Museo Etnolóxico de Ribadavia. Sala de cerámica tradicional. Montaje provisional.



propósito fundacional, pues este museo se configurará como la *sección etnográfica* del Museo Arqueológico Provincial de Ourense, recibiendo como colecciones centrales las que este museo tenía (de carácter etnográfico) en su sede principal de la capital. La denominación oficial del museo pasó a ser la de *Museo de Artes y Costumbres Populares de Ribadavia* y con dicha titulación fue transferido a la Administración autónoma, que posteriormente decidió el cambio de aquella y su separación administrativa de la dirección del Museo Arqueológico Provincial⁷. Hoy este centro, el único de los tres etnográficos promovidos por Chamoso que ha tenido un proceso de consolidación y un desarrollo, posee la denominación de *Museo Etnolóxico de Ribadavia* y la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia estudia su crecimiento y reorganización. Crecimiento que incluye la incorporación de dos nuevos edificios, uno para instalar todo el *area de servicios técnicos y administrativos*, incluídos *archivo, biblioteca y laboratorios* y el otro destinado a la creación del *Museo Galego do Viño* que funcionará como una *sección monográfica* adscrita al Museo Etnolóxico de Ribadavia. El primer edificio es un inmueble situado frente al

⁷ Orden de 1 de marzo de 1993 por la que se reconoce el carácter independiente del Museo de Artes y Costumbres Populares de Ribadavia (*Diario Oficial de Galicia* del 17-3-1993).

edificio actual del museo y el segundo es una casa rectoral situada en la localidad de San Andrés de Camporredondo (a unos 2 km. del centro de Ribadavia) y que posee la oportunidad museográfica de albergar en su planta baja y en sus sótanos unas *importantes estructuras de lagares y bodegas* que facilitan la configuración del discurso museográfico para un museo del vino. En cuanto a la organización del museo se estudia con seriedad que, dado que ejerció funciones de sección etnográfica del Museo Arqueológico Provincial de Ourense, desarrolle ahora las *labores técnicas y coordinadoras propias de un centro provincial* en lo que respecta al campo de la etno-antropología. También se analiza la viabilidad de configurar un *instituto o centro de estudios de historia y antropología rural*, también adscrito o vinculado al Museo Etnológico de Ribadavia.

Si hemos comenzado este apartado con la cita de Chamoso y con la referencia a la creación de esta *tríada museal* se debe al valor y significado que le conferimos a aquella iniciativa. En la reciente historia de los museos gallegos –y, muy particularmente, en lo que concierne a los de contenido etnológico– la propuesta frustrada de Chamoso Lamas supone el punto de partida para una reflexión sobre la museística en Galicia, como también lo supone para la museística española en general, ya que en el trabajo de este autor se incluyen propuestas y consideraciones muy sugestivas para la *musealización del patrimonio etnológico* en España⁸. Pero en lo que atañe estrictamente a las *artes y costumbres populares*⁹ o, más propiamente, al fenómeno *antropológico*, el tránsito de la década de los sesenta a los setenta supuso, para toda la Península, un punto de inflexión relevante. La percepción nítida, efectiva y tangible de la *disolución del modelo sociocultural agrario* penetró en la conciencia de algunos estudiosos y gestores de nuestro patrimonio cultural, incorporando el “hecho etnográfico” a los despachos de la Administración gestora del Patrimonio cultural hispánico.

En Galicia, como también aconteció en España, hubo claros y confesados precedentes¹⁰ en la demanda de *museos etnográficos* y propuestas como la indica-

⁸ Manuel CHAMOSO LAMAS, “La Creación de Museos...”, 1974, pp. 40-41.

⁹ Para una aproximación a la museología etnográfica en España consúltese A. LIMÓN, “Notas sobre museología etnográfica”. *Actas del IV Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares*, Zaragoza, 1983, y P. ROMERO DE TEJADA, “La situación de la etnología en los museos españoles”, *Boletín ANABAZ*, XXXIII, n.º 3, 1983.

¹⁰ “Noticias. Do Museo Etnográfico Galego”. *NÓS. Boletín Mensual da Cultura Galega*, n.º 28, 1926, p. 18.

da no hubieran tenido lugar sin la existencia de una prolongada, densa y continua tarea investigadora en la que prestigiosos *etnógrafos* y *folkloristas*¹¹ no sólo pusieron las bases de la moderna Antropología hispánica, sino que tejieron los primeros paños para la definición y conceptualización del *patrimonio antropológico*. Pero no son los precedentes lo que motiva la redacción de este trabajo, sino la situación actual de los museos etnográficos gallegos.

De la consulta del CENSO DE MUSEOS DE GALICIA, realizado por la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia y editado por ésta en 1993, se desprende que el panorama de los museos *etno-antropológicos* en Galicia es mucho más complejo que el que existía en 1974. Pero dicha complejidad no implica una mejora de aquella situación y tampoco una maduración de la conciencia crítica respecto del patrimonio etnográfico. Ha crecido el número de museos y colecciones como también se ha diversificado apreciablemente el carácter y el contenido de los mismos y, aunque discrepamos del criterio analítico expuesto en el Censo de Museos aludido, particularmente en las nociones que maneja de *disciplina* y *contenido temático*, creemos constituye una guía válida para conocer los rasgos más significativos de los museos de Galicia. En todo caso, para una valoración crítica de los museos y colecciones, conviene la consulta de publicaciones anteriores (F. de la Fuente y otros, 1987) en las que se aporta, a nuestro juicio, un mayor rigor y una información más completa (F. Arias Vilas, 1987 y 1992).

Quince son los *museos propiamente etnográficos*, o con *secciones* definidas de este campo, que recoge el Censo, aunque en el momento actual el cómputo de museos y colecciones con este contenido temático supera ya la *veintena*, si bien no es fácil conocer la situación precisa y exacta a tenor de las noticias con las que la prensa diaria nos sorprende. Un día sí y otro también un Ayuntamiento o una Asociación cultural anuncian su propósito de crear un nuevo museo etnográfico.

Otra discrepancia que manifestamos con respecto al Censo oficial publicado reside en la concesión del

¹¹ Durante 15 años ininterrumpidamente y en la práctica totalidad de sus 139 números se publicó, auspiciado por V. RISCO, el *Archivo Filológico i Etnográfico de Galiza*.

título de *museo* a todas las entidades y colecciones registradas. Si las analizamos y valoramos a la luz de la crítica museológica sólo un número muy reducido presentaría las condiciones requeridas para atribuirle el estatus científico-técnico de museo. La combinación de varias carencias básicas —falta de *personal técnico cualificado*, inexistencia de *sedes físicas propias, estables y suficientes*, ausencia de *equipamientos y servicios técnicos apropiados*, etc.— obliga a aplicar la denominación de *colección* a la mayor parte de los museos etnográficos censados.

En un país como Galicia, deficitario en tantas cosas y ayuno de recursos materiales, los planteamientos rigurosos no siempre son justos y oportunos. La gran mayoría de los museos y colecciones que se han ido creando responden a una cierta legitimidad y cumplen, con grandes deficiencias y desajustes, una función que todos los que trabajamos en los ámbitos del patrimonio antropológico consideramos urgente y necesaria. Función consistente en el rescate y recuperación de un patrimonio etnográfico que aporta un perfil substancial a la noción de *identidad galaica*, sin que entendamos que dicha noción constituye un valor cultural absoluto. Se trata, en última instancia, de cubrir la *función rememoradora*¹² que este patrimonio tiene en nuestra sociedad (C. A. Ferreira de Almeida, 1993, 411-412) y cuya dimensión se amplía en la perspectiva de las transformaciones que ésta sufre en los últimos treinta años. Pero esta actitud comprensiva no debe suponer complicidad o abandono del distanciamiento crítico que es preciso adoptar cuando se ejerce una acción intelectual y profesional. Por ello, al margen de la bondad de los objetivos y de la legitimidad de sus fines, de las deficiencias que soportan muchas de estas iniciativas museísticas son responsables las Administraciones e instituciones con las que aquellas están vinculadas.

Esforzándonos en aplicar un criterio relativista en lo que al manejo de los paradigmas museológicos respecta, sólomente *cuatro* museos, entre los inscritos en el Censo, reúnen las condiciones más exigibles para el reconocimiento de su estatus de *museo*. En estos

¹² Que arranca de las lúcidas reflexiones hechas en 1908 por RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos*, 1987, pp. 45-68.

momentos, aún con todas las dificultades y limitaciones que les afectan, sólo el *Museo do Pobo Galego* (Santiago de Compostela), el *Museo das Mariñas de Betanzos*, el *Museo Provincial de Pontevedra* y el *Museo Etnolóxico de Ribadavia* muestran las condiciones básicas que debe tener todo museo. De éstos sólo dos—el Museo do Pobo Galego y el Museo Etnolóxico de Ribadavia—son estrictamente museos etno-antropológicos y los otros dos son museos politemáticos con secciones etnográficas definidas. Un quinto museo, el *Municipal de Pontearreas*, proyecta la instalación de una sección de etnografía, disponiendo el museo en su conjunto de un técnico superior cualificado. Diferente apreciación nos sugiere el *Museo Etnográfico de Sampayo de Narla*, sección etnográfica del Museo Provincial de Lugo y que cuenta con los recursos y dotaciones del museo del que depende, pero, de hecho, todos los recursos técnicos y humanos están adscritos al Museo Provincial de Lugo (Censo de Museos, 1993).

La paradoja y la contradicción hacen que iniciativas museísticas ejemplares y meritorias queden relegadas a la condición de *colecciones visitables* más por desidia o insensibilidad de las instituciones que por incapacidad, falta de esfuerzo y dedicación de sus promotores. En este grupo estarían varios casos, tres de los cuales son modélicos no sólo por su compromiso responsable de cara a la recuperación del patrimonio etnográfico, sino también por su actitud abierta y colaboradora para con los estudiosos e investigadores, así como para con el público visitante. Nos referimos al *Museo Etnográfico "O. Liste"* de Oseira (Cea, Ourense), al *Museo da Terra de Melide* (A Coruña) y al *Museo Comarcal de A Fonsagrada* (Lugo), los dos primeros soportando unas instalaciones que no se corresponden con la importancia de sus colecciones y el último desahuciado de su sede provisional, curiosamente después que la Asociación Cultural que lo ha promovido hubiese encargado a un facultativo de prestigio la redacción de un proyecto museográfico para una nueva sede de la que nunca se dispuso (Arias Vilas, 1989). Conviene añadir que la solvencia técni-

ca de los responsables de estos tres museos se demuestra en la cuidada y precisa información etnográfica que acompaña a la recogida de los materiales etnológicos, lo que constituye un valor añadido esencial para la investigación antropológica y para la redacción de los pertinentes discursos museográficos. Prueba de ello son los estudios promovidos por alguno de estos museos, tanto en lo concerniente a investigación de campo como al estudio de las colecciones (A. Liste Fernández, 1991).

El Censo (1993) reiteradamente aludido no incluye una amplia relación de museos y colecciones, unos ya creados y funcionando y otros en el nivel de la mera iniciativa o propuesta. Algunos de ellos estaban publicitados en el momento de la publicación del Censo y otros han ido surgiendo a lo largo de los últimos tres años. Todos ellos revelan una tendencia, insuficientemente explicada, a crear museos en la villas y en las comarcas rurales como respuesta cultural compulsiva a unas demandas que, de existir, no se expresan normalmente en la forma y condiciones que ciertos Ayuntamientos y entidades culturales dicen. En Galicia está ocurriendo algo semejante a lo que plantea François Hubert (1988,10) cuando dice que muchos museos de historia y etnografía local se han promovido en Francia, en los últimos años —en el medio rural y también en ciertas comarcas industrializadas—, después de la situación depresiva derivada de la crisis económica. Hay, comenta Hubert (1988, 10), una necesidad de toma de conciencia de las rápidas transformaciones que afectan a las pequeñas regiones geográficas respecto de aquello que constituyó su medio habitual de vida, pero dicha toma de conciencia corre el peligro de la nostalgia y de la *sacralización* o *mitificación* de un pasado sin que la estrategia patrimonial y museística alcance el necesario distanciamiento crítico. El museo debe analizar la fenomenología del cambio y permitir a la población una apropiación patrimonial crítica e histórica de su propia cultura. Lo contrario significaría estimular las tendencias regresivas de la sociedad negando al museo la posibilidad de ser un espejo crítico para su entorno

inmediato y de constituirse en un espacio para la reflexión y el debate. Sin que se puedan extrapolar las realidades y, mucho menos, las circunstancias, el análisis precedente no es desacertado para comprender muchas de las iniciativas museísticas gallegas. La forma y la velocidad con la que se ha extendido en Galicia la habilitación de edificios para turismo rural obedecen, en cierta medida, a reacciones compulsivas que se encuadran en la precedente reflexión.

La racionalidad y el buen sentido con el que F. Arias Vilas (1992, 196-202) planteaba la problemática de los museos comarcales gallegos –la mayor parte de ellos centrados en el campo etnográfico–, así como las recomendaciones y sugerencias que efectuaba, no han tenido lamentablemente el menor eco en los foros donde debiera prestarse audiencia a las mismas. Se han puesto en marcha museos en los que sería deseable un enfoque en la línea de la racionalidad indicada, no tanto porque sean innecesarios tales museos, sino porque se inician sin la asistencia técnica precisa por parte de profesionales de la museística y por auténticos expertos en el campo temático que piensa cubrir el museo. En nuestro caso, la asistencia técnica a la que nos referimos es la de facultativos de museos (o especialistas en museología) y antropólogos, fuera de la pertinencia y necesidad de que las cuestiones de infraestructura y rehabilitación de edificios corresponda a los arquitectos, pero siempre dejando claro que un arquitecto no es, normalmente, ni un museólogo ni un antropólogo. Pero no siempre es esta deficiencia la única que encontramos en la gestación de museos en Galicia, pues la gama de desajustes, arbitrariedades o desenfoces es muy amplia y no tiene mucho sentido en un trabajo como éste “señalar con el dedo”. Sí conviene apuntar algún caso para provocar la necesaria reflexión y el que citamos a continuación consideramos es corregible y mejorable. El Censo (1993) citaba el *Museo de Antropología “Sotelo Blanco”*, promovido por su titular y con sede en Santiago de Compostela, que se ha inaugurado este año con un montaje bien configurado y en la generalizada línea museográfica del Museo de Artes y Tradiciones Popu-

lares de París (J. Chisenier et M. Ch. de Tricornot, 1987, 33 y ss.), coincidente además con la plasmación museográfica adoptada en algunas de las salas del Museo do Pobo Galego (MPG, 1987, 5-14). Los fondos de este museo, cuyo inventario-catálogo ya ha sido presentado (J. M. Castro Carballeira, 1995), corresponden mayoritariamente a la llamada Terra de Caldelas, situada en la cuenca del río Sil, al norte de la provincia de Ourense, lo que abre el debate sobre la pertinencia de su ubicación en un territorio tan aleja-



Fig. 2: Museo do Pobo Galego. Taller de cantería. Archivo del Museo do Pobo Galego.

do del de procedencia de las colecciones y bajo un contexto museográfico descontextualizado de su ambiente socio-cultural originario. Su montaje, al seguir los criterios de re-contextualización propios de las salas del M.N.A.P (Ch. Martinet, 1987) resuelve substancialmente el discurso museal para una permanencia de estas colecciones en una instalación física como la de Santiago de Compostela. Pero cuando se plantea realmente el debate es cuando, a propuesta del Ayuntamiento de Castro Caldelas y una vez restaurado arquitectónicamente el Castillo que se alza en el

núcleo de esta Villa histórica, se promueve el *Museo de Castro Caldelas* con una *sección* definida de *etnografía*. Al margen de las deficiencias museológicas que plantea el proyecto de este museo (sin programa museológico ni proyecto museográfico adecuados), nos preguntamos si tiene mucho sentido la duplicidad de dos colecciones etnográficas sobre el mismo territorio y musealizadas en dos museos distintos (?). También en la provincia de Ourense se promueve la creación del llamado *Museo Etnográfico do Pan de Cea*, justo en un núcleo de población en el que la actividad mayoritaria fue siempre la elaboración de tan emblemático producto. El problema reside en que, previamente a la creación de este museo, debiera procederse a intervenir en el conjunto histórico de la localidad de Cea mediante el correspondiente planeamiento urbanístico. La localidad de Cea conserva un conjunto importante de hornos de uso y explotación comunal (B. Bas López, 1983, 130-135) de los cuales varios de ellos han recuperado su utilización. La aplicación previa de la legislación de patrimonio histórico¹³ y la declaración de la zona del pueblo que reúne la mayoría de los hornos con la figura legal de *lugar de interés etnográfico* facilitaría la intervención urbanística y daría pie al planeamiento patrimonial, de cuyo seno saldría la constitución del *Museo do Pan* con esquemas y planteamiento ecomuseísticos (A. J. M. Nabais, 1993, 65-73). Muchas otras iniciativas se anuncian y se airean, algunas tan desafortunadas como la creación de un "Museo Etnográfico do Hórreo" configurado solamente con maquetas¹⁴ en un país en el que los hórreos se distribuyen por toda su geografía por miles y, en algún caso, en concentraciones antropológicamente muy interesantes donde los hórreos imprimen una simbolización particular al espacio que ocupan (B. Bas, 1983, 85-100), como ocurre con la concentración de la localidad de San Pedro de A Mezquita, en el municipio ourensano de A Merca¹⁵.

Promovidos por Ayuntamientos y con la vocación de representar a toda una comarca o, en algunos casos, con la intención de configurar una propuesta monográfica, ciertas experiencias han inaugurado en Galicia

¹³ Con fecha del 30 de octubre de 1995 ha sido aprobada por el Parlamento de Galicia la *Ley 8/1995, del Patrimonio Cultural de Galicia*, en la que se perfila una tipología de protección y declaración específica para el *patrimonio etnográfico gallego*.

¹⁴ *La Voz de Galicia*, 20-11-88; *La Región*, 31-7-88 y otras noticias de prensa semejantes.

¹⁵ Concentraciones citadas por varios etnógrafos, entre ellos X. LORENZO, *Etnografía. Cultura material*. Ed. Akal, 1979, p. 120, y existentes en varias zonas de Galicia como muestra I. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, *El Hórreo gallego*, 1979, pp. 292-300.

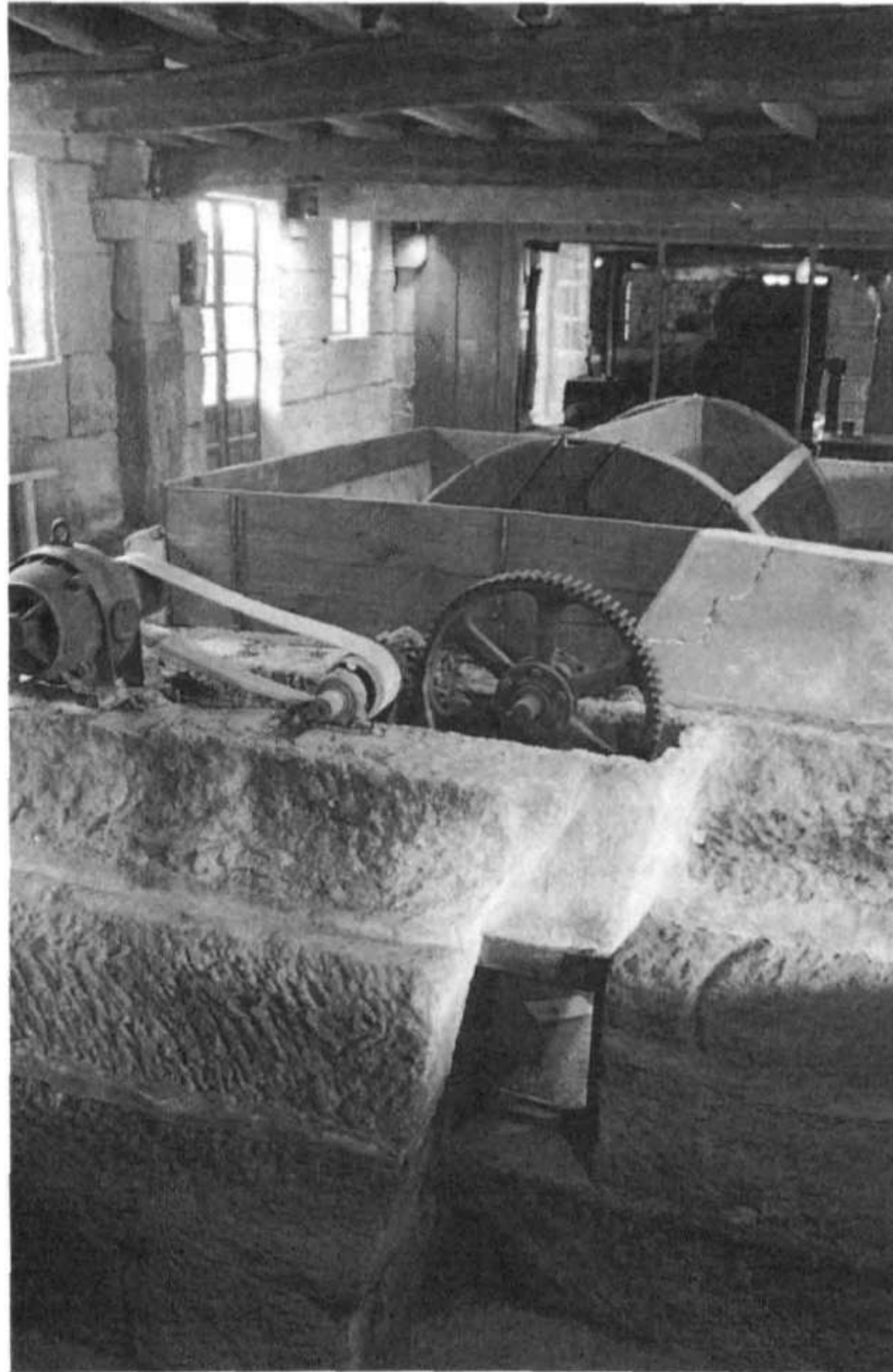


Fig. 3: Parque Etnográfico de Allariz. Museo do Coiro (detalle de los bombos de curtición).

formas novedosas y que han sabido integrar el museo dentro de un entorno territorial más amplio. Hablamos del denominado *Parque Etnográfico do Río Arnoia*, en la localidad orensana de Allariz, que se encuentra a medio camino de lo que los británicos (Sorensen, 1991, 62 y ss.) llaman parque temático y la terminología francesa ecomuseos (Clair, (1976), 1992, 433-436). Esta intervención se ha realizado en el marco de la ordenación y recuperación integral del conjunto histórico de Allariz y de su río, dentro, por lo tanto, de la figura de planeamiento especial diseñada por el equipo técnico redactor de su Peri¹⁶. Par-

¹⁶ Equipo de Consultora Galega, dirigido por el urbanista Daniel PINO y el arquitecto César PORTELA, con el asesoramiento del historiador J. CARMONA BADÍA.

tiendo del saneamiento y recuperación del río se ha procedido (y la tarea continúa) a la recuperación de varios elementos patrimoniales que jalonan las riberas de aquél, singularmente varios molinos hidráulicos para la molienda de cereal y, lo que constituye el elemento más emblemático, una serie de fábricas de curtidos que definieron la actividad productiva más representativa de esta Villa histórica, desde el siglo XVIII hasta bien entrado el presente siglo (Sierra y Otros, 1995, 62-65). Lo más singular de esta experiencia museal es la recuperación de *maquinaria, proceso de utilización y funcionamiento* de las instalaciones y *memoria histórico-antropológica* que van a permitir la ecomusealización del conjunto. El Ayuntamiento de Allariz estudia la incorporación próxima de un técnico museólogo estable para llevar adelante la importante acción museológica que esta ambiciosa intervención demanda.

Otros proyectos en curso pueden suponer un avance en la programación museística gallega tanto por el hecho de recuperar aspectos importantes de nuestro patrimonio antropológico como por la circunstancia de que los proyectos museográficos están en manos de personal especializado en el campo de la museología. En esta línea se encuentra el *Museo Massó* de la localidad pontevedresa de Bueu, que promovido por la Consellería de Cultura intenta configurarse como un *museo temático del mar* limitado al tratamiento de la industria conservera allí existente y al tema de la etnografía pesquera, principalmente la de las poblaciones de la Ría de Pontevedra¹⁷. Igual acierto tiene la iniciativa del Ayuntamiento de Xinzo de Limia de crear el *Museo do Entroido de Galicia*, centrado en la celebración del carnaval gallego y del cual esta localidad constituye un centro singular. Confiamos en que este proyecto se articule con la redacción previa del pertinente programa museológico vinculándose al mismo a un equipo experto en museología y antropología, considerando el hecho de la fuerza simbólica que el carnaval tiene para la población de ciertas zonas de Galicia (X. M. González Reboredo, 1987, 17-72). Confiamos igualmente que esta inicia-

¹⁷ Proyecto museográfico que redacta la museóloga María José VILLALUENGA y proyecto arquitectónico a cargo de Manuel GALLEGO JORRETO.

tiva no se oponga al proyecto de *Museo Comarcal da Limia Alta* desarrollado con acierto y responsabilidad técnica por el Ayuntamiento de Vilar de Santos, con el placet de la Administración autónoma. Otra iniciativa feliz, aunque hasta la fecha muy desasistida del apoyo institucional, es el *Museo Alfareiro de Niñodáguia*, ubicado en el Ayuntamiento de Xunqueira de Espadanedo (Ourense) y que tiene el interés de que sus promotores y fundadores han sido los propios alfareros. La importancia de la alfarería popular (García Alén, 1983, I, 61 y ss.) y la recuperación que este oficio está teniendo, tanto en esta localidad como en la coruñesa de Buño, invitan al estudio socio-económico y antropológico del fenómeno y también a revisar posibles estrategias de musealización para temas como éste. La fórmula *ecomuseal* puede también aquí aportar luz para combinar el discurso de los *museos de identidad* con las distintas versiones de los *museos temáticos*, máxime cuando en ellos la intervención museística contribuiría a generar una nueva y *distinta simbolización de la producción artesanal*.

UNA REFLEXIÓN NECESARIA

La sociedad gallega atraviesa por un periodo en el cual se consolidan los cambios iniciados antes de la primera mitad del presente siglo y en el que nuevas mudanzas se acumulan a lo que no era más que la disolución progresiva de su viejo complejo agrario. Estas transformaciones no siempre son percibidas por la población con el acento crítico que las haría más asumibles y toleradas, lo que permitiría una reflexión o un cuestionamiento de la orientación y la tendencia dominantes en el cambio. El museo etno-antropológico es sólo una pieza marginal en el engranaje de las actitudes y comportamientos culturales, indiferente muchas veces al drama o a la comedia que dan voz y representación al proceso de mutaciones y cambios. Por ello la museística etno-antropológica en Galicia no puede limitarse a ser un mero conservatorio de colecciones etnográficas y el museo debe apostar por

involucrarse en el *proceso de mudanzas*, por formar parte de la *tensión en la que se mueve el juego de relaciones entre los sujetos y entre éstos y los propios objetos*. Como certeramente indica Hubert (1988,10) no podemos encerrar al objeto en un museo y proceder a una fijación absoluta de sus valores culturales, morales y sociales, focalizando todo el interés en la pieza museística, sacralizándola o, como diría Luckas, *reificándola*. Con esta actitud lo que hacemos es inventar una nueva simbolización sobre el objeto, ayudando con ello a ese desviacionismo que confiere, también a las piezas etnográficas, un valor mercantilizado y un valor estético totalmente ajenos a la simbolización que el objeto recibía en las manos de su fabricante o de sus usuarios. Coincidimos con Ch. Martinet (1987, 32-33) cuando apunta que esta *"imprecisión aparente y su cuestionamiento lleva a entender que el objeto etnográfico no existe en sí, es la sociedad la que le concede ese estatus y decide sobre su conservación... Concesión que implica la musealización"* y, en cierta forma, la atribución de una nueva simbolización. Pero, *"... el objeto que se inventa como objeto etnográfico, después como objeto de museo y, a veces, como objeto artístico es ante todo... un objeto histórico relevante para el análisis y la crítica históricas..."* (Ch. Martinet, 1987, 33). Esta objetualización alcanza también al hombre, de ahí la importancia de favorecer el ingreso del hombre en el museo con la única intención de reapropiarse de su patrimonio, devolviéndole a los objetos los sentidos y los significados que para él tuvieron.

La reflexión etno-museológica que procede hacer en Galicia —que debiera ser común para todos los territorios europeos inscritos en la mudanzas que nos afectan y que proceden de manera acelerada a quebrar el circuito de la memoria— es la que se encuentra en planteamientos como los de M. BOZÓN (1983, 57-59). Son realmente las comunidades llamadas populares y, específicamente, las que nos remiten al ámbito de los modos sociales de producción agrarios y artesanales quienes se encuentran más crudamente en el centro de este proceso de *quiebra de la memoria*. Estas comunidades son las que presentan una juventud más

desposeída de referentes propios, en la medida en que los mismos fueron ocultados, casi hipostasiados, por la cultura dominante que en Galicia era la ciudadano-burguesa de parámetros y pautas castellanas. La *identidad* fue secuestrada, en este caso, por la *alteridad* y el *nós* suplantado por el *otros*. Por ello son importantes los museos etno-antropológicos en Galicia pero sólo si asumen el discurso del hombre e incorporan el protagonismo del sujeto. Recordando a BOZÓN (1983, 58) "... de la identidad de este grupo social que está, a su vez, enraizado localmente y totalmente marginado no queda más que una memoria: memoria de saberes, de la existencia, de la palabra, de los lugares, de la historia...".

De lo expuesto se induce la pertinencia de instrumentar el museo etno-antropológico en Galicia como un *reto de la memoria*, porque Galicia necesita para su desarrollo cohesión social e identidad cultural, sin los cuales todo proyecto comunitario se anula y sin los cuales nada se vertebra. Casi nos atreveríamos a decir que, en la perspectiva estratégica del desarrollo social, económico y moral del país el museo-institución funciona como instrumento de antropología aplicada al desarrollo y maduración cultural. Por ello son tan necesarios ciertos museos antropológicos como innecesaria y perversa es su creación al margen de la planificación y del debate crítico. Nunca tan pertinente para las circunstancias culturales de nuestro país la definición originaria y tantas veces reproducida que G.-H. Rivière dió para el ecomuseo: "... instrumento que un poder y una población conciben, promueven y desarrollan conjuntamente... como expresión del hombre y de la naturaleza interpretando un espacio mediante el prisma del tiempo y de la historia.

Una cuestión que adquiere cada vez mayor relevancia es la que se deriva del debate reabierto entre antropología e historia, en la línea del discurso de Marc Augé (1995, 11-30). El museo debe abrirse también a este debate que tal vez nos oriente sobre las deficiencias de método, pero también de discurso, que han afectado tanto a los museos etnológicos tradicionales como a los inscritos en la fórmula ecomu-

seal. Aquéllos han olvidado la función del discurso remitiendo toda la experiencia museográfica al *objeto*, unas veces más silente y otras más expresivo. Éstos han construido la museología del *espacio* fuera de toda concensión a la categoría y función del *tiempo*. El *territorio* fue museografiado y un "funcionalismo" museal se apoderó del quehacer museístico, dando al paisaje el papel de *elemento-respuesta* frente a la encuesta que la actividad humana le planteaba. Para la ecomuseología el territorio dejó de ser una infraestructura subyacente para pasar a ocupar un lugar relevante en el juego de interacciones que la propuesta de G.-H. Rivière y sus epígonos querían mostrar. Ni la antropología ni la geografía fueron inocentes ante lo que los *museos del espacio* intentaban: *el objeto no podía, ni debía, hablar sin la mediación del hombre y su medio; el objeto incidía en las condiciones de la producción, pero en modo alguno las determinaba.*

Pero *el tiempo* demanda una nueva atención y, sin entrar en el debate entre antropólogos e historiadores, cierto es que unos y otros perciben sus dificultades epistemológicas y captan ya que ambos especialistas están condenados a entenderse, incluso renunciando a la autonomía metodológica de sus disciplinas (Calvo Calvo, 1993, 119-129). No está el museo al margen de este debate y la aporía parcial a la que está abocando la Nueva Museología mucho tiene que ver con él. La experiencia ecomuseal ha sido la que ha renovado verdaderamente un amplio sector de la museística contemporánea, siendo mucho lo que puede todavía hacer y también lo que tiene por decir, pero no es posible "mantener a raya" el sentido de la historicidad y considerar el tiempo como una distorsión o un ingrediente provocador de "desorden" o "distracción", como un fragmento "dérangeant" al decir de André Desvallées (1994, 61). Debemos incorporar a la tarea de los museos etno-antropológicos la aguda apreciación de Marc Augé (1995, 15) según la cual el *espacio es siempre histórico* y el *tiempo antropológico*, en la medida en que se produce como un tiempo localizado. Procede profundizar en la *museología del cambio* para desarrollar una *museografía del movimiento* histó-

rico, independientemente del grado de mutabilidad que se percibe en la temporalidad de los acontecimientos acontecidos en los espacios musealizados.

Toda esta reflexión carece de interés si no la aplicamos a nuestro oficio y nuestro oficio consiste en recuperar un patrimonio, estudiarlo y devolverlo a la sociedad. La *museología del cambio* y la *museografía del movimiento* de las que hablamos implican proceder a la concepción totalizadora de la que nos habla J.-R. Trochet (1987, 154) para el estudio y la recogida de elementos materiales de las comunidades agrarias que este autor cita como ejemplo. Ciertamente en los museos gallegos de etnografía se ha descuidado la recogida sistemática de aquellos instrumentos vinculados al periodo de la mecanización agraria, fundamentales para la reconstrucción de los procesos de evolución de los sistemas de producción en la economía rural y única forma de que los museos etnológicos edifiquen una museografía del tiempo explicando, en consecuencia, las transformaciones de los espacios. Trochet (1987, 156) propone la adquisición de series o colecciones completas de la trilogía “*útiles-instrumentos-máquinas*” como única fórmula de conseguir una visión completa y adecuada de territorios y procesos; aconseja incluso la adquisición de estas series completas en las mismas unidades de explotación, para que la percepción de las evoluciones y los cambios conlleven la huella del sujeto, del individuo o grupo de individuos que han estado inmersos en el proceso de mudanzas de los que los objetos musealizables son meros testigos.

Y en Galicia estamos aún a tiempo de complementar y enriquecer los programas museológicos con este enfoque totalizador, porque aún existen muchas unidades de explotación en las que la memoria material e inmaterial se mantiene viva y operante. Como apoyo al desarrollo de este enfoque disponemos hoy en Galicia de una historiografía contemporánea que analiza el proceso de mudanzas que han acontecido en nuestro agro y que explican con gran precisión y apoyo documental la transformación de la cultura tradicional de diversas zonas de Galicia (A. Bouhier,

1979). Esta metodología ha aportado ya una importante bibliografía (J. Colino y E. P. Touriño, 1983; F. Dopico, 1988, 175-189)) en la que se hace balance de la renovación de los medios técnicos de producción agrícola (L. Fernández Prieto, 1992, 311-345 y 345-375), así como de los cambios mecánicos, en los periodos finales del pasado siglo y en los primeros cincuenta años del presente. Investigación histórica a la que hay que sumar nuevas corrientes y estudios antropológicos que aportan nuevos enfoques y nos ayudan a comprender el cambio en la fenomenología agraria, su *racionalidad* y las *estrategias adaptativas* producidas por ella (R. Iturra, 1988, 145-149; J. M. Cardesín, 1992, 339-350). Vincular al museo antropológico a esta tarea, conociendo y aprovechando estas investigaciones, es algo que ha de desarrollarse sin demora si queremos hacer una lectura crítica de nuestro patrimonio etnográfico y si pretendemos que su recuperación cumpla una función social moderna y didáctica. El discurso museológico y su pertinente expresión museográfica sólo pueden construirse con los materiales del conocimiento histórico y antropológico más actuales.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA FERNÁNDEZ, P. (1980): "Situación general de los Museos Estatales". *Análisis e Investigaciónes Culturales* (AIC).
- ARIAS VILAS, F. (1987): "Os Museos Galegos: As funcións e as carencias". *Actas das I Xornadas de Arquivos, Bibliotecas, Centros de Documentación e Museos de Galicia*. ANABAD-GALICIA.
- (1989): *Memoria para un proxecto de montaxe do Museo Comarcal de A Fonsagrada (Lugo)*. Inédita.
- (1992): "Aspectos xerais e particulares do tema museolóxico en Galicia. Os museos comarcais". *COLOQUIOS GALEGOS DE MUSEOS*. Consello Galego de Museos.
- AUGÉ, M. (1995): *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Ed. Gedisa. Barcelona.
- BAS LÓPEZ, B. (1983): *As construcións populares. Un tema de etnografía en Galicia*. Cuadernos do Seminario de Sargadelos, 44.
- BOUHIER, A. (1979): *La Galice. Essai géographique d'analyse et d'interprétation d'un vieux complexe agraire*. La Roche-Sur-Yon, 2 vols.
- BOZÓN, M. (1983): "Mémoire et musée". En *Quels Musées, pour quelles fins aujour'hui?* Séminaires de l'École du Louvre. La Documentation Française. Paris.
- CALVO CALVO, L. (1993): "La 'razón histórica' y las 'otras razones'. Una aproximación al diálogo entre antropología e historia". *Historia y Fuente Oral*, nº 9.
- CARDESIN, J. M. (1992): *Tierra, traballo y reprodución social en una aldea gallega (s.XVIII-XX)*. Mº de Agricultura, Pesca y alimentación. Madrid.
- CASTRO CARBALLEIRA, J. M. (1995): *Catálogo. Museo de Antropoloxía*. Fundación Sotelo Blanco. Santiago de Compostela.
- CLAIR, J. (1992): "Les origines de la notion d'écomusée" (1976). En *Vagues. Une anthologie de la nouvelle museologie*. Ed. W., M. N. E. S.
- COLINO S. J. e P. TOURIÑO, E. (1983): *Economía campesiña e capital. A evolución da agricultura galega, 1960-1980*. Galaxia, Vigo.

- CUISENIER, J. et TRICORNOT, M. -Ch. (1987): *Musée national des arts et traditions populaires. Guide*. Ed. Réunion des musées nationaux. Paris.
- CHAMOSO LAMAS, M. (1974): "La creación de Museos de Artes y Costumbres Populares en Galicia". *II Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares*. Zaragoza.
- DESVALLÉES, A. (1994): "Les Musées d'Ethnographie ont-ils encore un sens ?". *Anales del Museo Nacional de Antropología*. NOS/OTROS, n.º 1.
- DOPICO, F. (1988): "Poboación e economía na Galicia contemporánea. Apuntes historiográficos". *IV Xornadas de Historia de Galicia*. Deputación Provincial. Ourense.
- FARIÑA BUSTO, F. (1975): "Reflexiones sobre museos gallegos. Análisis del caso del Museo de Artes y Costumbres Populares de Combarro". *Grial*, 49-50, Vigo.
- FERNÁNDEZ PRIETO, L. (1992): *Labregos con ciencia. Estado, sociedade e innovación tecnolóxica na agricultura galega, 1850-1939*. Ed. Xerais de Galicia. Vigo.
- FERREIRA DE ALMEIDA, C. A. (1993): "Patrimonio. Riegl e Hoje". *Rev. da Facultade de Letras*, II Serie, vol. X, Porto.
- FUENTE, F. de la y otros (1987): "Informe sobre los Museos gallegos: Situación actual y perspectivas". *I Xornadas... ANABAD-GALICIA*.
- GARCÍA ALÉN, A. (1983): *La Alfarería de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2 vols.
- GONDAR PORTASANY, M. (1993): *Crítica da razón galega. Entre o nós-mesmos e o nós-outros*. Ed. A Nosa Terra. Vigo.
- GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. (1987): "Cuestiones generales sobre el Entroido". En G. REBOREDO y MARINO FERRO, *Entroido en Galicia. Aproximación a la fiesta del Carnaval en Galicia*. IPSEG-Diputación Provincial. A Coruña.
- HUBERT, F. (1988): "Réflexions a partir du musée d'identité". *Tables Rondes du 1^{er} Salon de la Muséologie*. M.N.E.S.
- ITURRA, R. (1988): *Antropología Económica de la Galicia Rural*. Consellería de Presidencia e Admon. Pública.
- JIMENEZ BLANCO, M. D. (1989): *Arte y estado en la España del siglo XX*. Alianza Forma. Madrid.

- LIMÓN DELGADO, A. (1983): "Notas sobre museología etnográfica". *Actas del IV Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares*. Zaragoza.
- LISTE FERNÁNDEZ, A. M. (1991): *Funcionalidad y estética en el Museo Etnográfico Liste*. Diputación Provincial. Pontevedra.
- MARTINET, Ch. (1987): "L'object ethnographique est un objet historique". En *Muséologie et Ethnologie*. Ed. Réunion des musées nationaux. Paris.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, I. (1979): *El Hórreo gallego*. Fundación Barrié de la Maza. A Coruña.
- MUSEO DO POBO GALEGO. (1995): *Guía del visitante*. Santiago de Compostela.
- NABAIS, A. J. M. (1993): "II Museos na actualidade". En ROCHA-TRINDADE, M. B. (coord.), *Iniciação á Museologia*. Universidade Aberta. Lisboa.
- RIEGL, A. (1987): *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Visor Distr. Madrid.
- ROMERO DE TEJADA, P. (1983): "La situación de la etnología en los museos españoles". *Boletín ANABAD*, XXXIII, n- 3.
- SIERRA RODRÍGUEZ, X. C. (1990): "Sistemas y redes museísticas. El caso de Santiago de Compostela". *Boletín ANABAD*, XL, n- 4.
- BOUZAS, R. y VIDAL L. (1995): "EL Parque Etnográfico do Rio Arnoia. Descripción y características". *Revista de Museología*, n- 5.
- SOLARAT LÓPEZ, J. V. (1992): "Museos e política institucional en Galicia". *Coloquios Galegos de Museos*. Consello Galego de Museos.
- SORENSEN, C. (1993): "Theme Parks and Time Machines". En P. VERGO (ed.), *The New Museology*. Reaktion Books Ltd. Londres.
- TROCHET, J. R. (1987): "Elements de méthodologie pour une étude des collections ethnographiques se rapportant à la ancienne agriculture". En *Muséologie et Ethnologie*. Ed. Réunion.

LOS MUSEOS

ETNOGRÁFICOS
EN LA COMUNIDAD
DE MADRID

Consolación González Casarrubios
Universidad Autónoma de Madrid

La Comunidad Autónoma de Madrid, desgraciadamente cuenta con un escaso número de Museos dedicados a la Etnografía española, pese a la temprana fecha, 1885, en que Machado y Álvarez, presentó al Ayuntamiento de Madrid una solicitud para fundar un Museo Folklórico. Esta propuesta fue aceptada y se cedió un edificio para ello, pero al carecer de fondos el proyectado Museo nunca llegó a crearse. Años más tarde, en 1934, fue creado el Museo del Pueblo Español.

Pero antes de entrar en la descripción de los Museos actuales, considero necesario el distinguir por un lado, los que genéricamente se pueden denominar Museos de los que más bien representarían una colección, ateniéndonos a la definición dada por el ICOM.

Teniendo en cuenta esta división, a diferencia de otras Comunidades Autónomas, en la madrileña este tipo de colecciones cuyo contenido se basa en objetos de etnografía local, se puede decir que es casi inexistente. En los últimos años, sí se han propuesto iniciativas para construir algunos Museos o colecciones de este tipo. Por ejemplo en Horcajuelos de la Sierra se ha reconstruido una vivienda tradicional como sede de un futuro Museo en la zona norte madrileña y en esta misma área también se está tratando de crear un Ecomuseo.

Otros ya son realidad, caso del Museo Etnológico, como así versa en su cartel anunciador, en Manzanares el Real. Fue inaugurado el 25 de febrero de 1993, por iniciativa de Milagros González, Concejala de Cultura, y con la ayuda, esfuerzo y trabajo desinteresado de la Asociación Cultural "El Real de Manzanares". Sus fondos se han conseguido gracias a la aportación desinteresada de toda la población y han sido instalados en unas dependencias de la Casa de Cultura, siendo insuficiente el espacio con que cuenta por lo que los materiales allí depositados, no gozan de los espacios adecuados.

El criterio seguido ha sido el de recomponer escenas de la vida rural doméstica y de trabajo, desde finales del siglo pasado hasta mediados del presente siglo. Se puede contemplar un dormitorio, cocina y ciertos aspectos relevantes de la actividad laboral, como son las faenas agrícolas o algunos oficios entre los que hay que destacar el de herrero.

En Villacanejos, el 9 de octubre de 1994, se inauguró el denominado Museo del Melón. La idea partió de Fernando Agudo, dedicado hace años al cultivo de este producto, con la ayuda económica de la Cooperativa Melonera de esta población, cediéndole un local para ello.

Esta colección, de carácter monográfico, donada por los vecinos del pueblo, en su mayoría, cuenta con más de cuatrocientas fotografías, que ilustran la vida de estas gentes dedicadas a cultivar este fruto junto a una serie de herramientas y aperos necesarios en este trabajo. También se ha reconstruido una choza, a

tamaño natural, semejante a las que servían como vivienda a estas gentes, cuando permanecían en el campo cultivando este producto.

La creación de estos museos se puede señalar que ha surgido por iniciativa privada pero contando con la aportación de toda la comunidad local, apoyada por el Ayuntamiento, caso de Manzanares el Real, donde este organismo se ha hecho cargo de la instalación y dotación de personal para su mantenimiento. Esto ha supuesto que pueda ser visitado todos los días.

En otros casos al carecer de un apoyo oficial, como sucede en Villaconejos y por lo tanto de presupuesto para su mantenimiento, hace que únicamente pueda ser visitado los fines de semana, previa cita con Fernando Agudo, su creador. Así pues este centro se encuentra a la espera de recibir alguna ayuda oficial, con la que se puedan catalogar sus fondos y mantenerlo abierto.

Entre los denominados Museos de carácter nacional, en esta Comunidad Autónoma se encuentran dos. Uno de ellos es el emblemático Museo del Pueblo Español, creado en 1934 e inaugurado en 1940, bajo la dirección de don Luis de Hoyos Sainz. Sobre la historiografía de dicho Museo, nada diremos al estar ampliamente documentada en otras publicaciones. Este centro, actualmente al fundirse con el Museo Nacional de Etnología ha tomado la denominación de Museo Nacional de Antropología y es de esperar pueda pronto abrir sus puertas tras los largos años en que ha permanecido cerrado al público, ya que resulta inconcebible el pensar que desde su inauguración, únicamente seis años haya permanecido abierto.

Pero en este Museo su personal no ha permanecido inactivo, pues se han organizado importantes exposiciones dedicadas a temas monográficos, como ha sido la indumentaria o la tecnología agrícola, entre otras, junto con Jornadas y Congresos Internacionales. Su revista "Anales del Museo del Pueblo Español", ha vuelto a publicarse y a retomar su periodicidad anual, con importantes artículos, que contribuyen a dar a conocer nuestro Patrimonio Etnográfico.

Pese a permanecer cerrado al público, el antiguo Museo del Pueblo Español, ya que el Etnológico sí se encuentra abierto, su biblioteca funciona pudiendo ser consultados los magníficos fondos por cuantos investigadores lo deseen, así como las piezas, que se encuentran perfectamente distribuidas en los almacenes que gozan de una buena estructura.

Otro Museo de ámbito nacional, es el denominado Museo de Artes y Tradiciones Populares, cuyos fondos, donados por doña Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar, fueron aceptados por la Junta de Gobierno de la Universidad Autónoma de Madrid en sesión del 22 de mayo de 1973, quedando constituido como Museo el 17 de julio del mismo año y finalmente inaugurado oficialmente el 25 de mayo de 1975, nombrando como directora, a su fundadora, doña Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar. Dicho Museo se encuentra ubicado en la Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Prehistoria y Arqueología, de la Universidad Autónoma de Madrid.

La creación de este Museo en la Universidad tuvo lugar en un momento en que nuevas perspectivas se planteaban en la Universidad, pues no debemos olvidar que por esos años a la Universidad Autónoma, recién creada, se le quería dotar de una serie de actividades interfacultativas vinculadas con el mundo de las Humanidades, entre las que tenía una perfecta cabida la creación de un Museo universitario, que encajaba perfectamente con la filosofía del momento.

En este nuevo concepto de Universidad jugó un papel muy importante la figura de D. Gratiano Nieto Gallo, Catedrático de Arqueología y por entonces Rector de la Universidad. Él mostró un gran interés por la Etnología, y por lo tanto por la apertura de este Museo, pues no hay que olvidar, que en sus años de Director General de Bellas Artes, trató de crear una serie de Museos Etnológicos por distintos puntos de nuestra geografía. De todos es conocido, que de aquel proyecto el único que salió adelante fue el Museo de Artes y Costumbres Populares en Sevilla.

Pero junto a la creación del Museo en la Universidad no se olvidó su presencia en los planes de estudio,

pues se creó la asignatura de Artes y Tradiciones Populares, como optativa en la especialidad de H.^a del Arte. También se impartieron cursos monográficos, en las especialidades de H.^a del Arte y de Prehistoria y Arqueología, sobre temas etnológicos, derivados especialmente del contenido del Museo, ya que este servía, en parte, como lugar de prácticas para los alumnos.

De esta forma, se establecía una estrecha relación entre el Museo y estos Departamentos, que ha prevalecido durante estos veinte años, que han transcurrido desde su creación.

Al entrar en vigor los nuevos planes de estudio esta vinculación continúa existiendo, pues se organizan Seminarios como complemento de la asignatura de Antropología, para los alumnos de cuarto curso de Arqueología y se colabora en Cursos de Doctorado del citado Departamento.

Como labor docente interfacultativa, se vienen dictando Cursos sobre "Artes y Tradiciones Populares", impartándose este año (1995-96) el XV Curso dedicado a "Las Artes y Costumbres Populares en la España Septentrional", dirigido por la Directora del Museo.

Este Centro también sirve de laboratorio o lugar al que acuden alumnos y licenciados de la Facultad de Filosofía y Letras, para iniciarse en trabajos de Etnología y llegar a ser futuros Etnólogos, a la vez que realizan prácticas de Museología.

En este Museo, al tener rango de universitario, las tareas de investigación se contemplan de una forma muy especial. Se realizan Proyectos de Investigación con los investigadores de este centro y alumnos de la Universidad para iniciarlos en el trabajo de campo etnográfico. Estos Proyectos de Investigación se iniciaron hace años, el primero de todos, fué uno concedido por el Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para realizar un "Estudio comparativo entre las fiestas españolas y las de Nuevo-México". En esta investigación, dirigida por la Directora del Museo, siempre se contó con la ayuda y apoyo de D. Julio Caro Baroja.

Estos proyectos han continuado en estos últimos años, realizándose una exhaustiva investigación sobre

“Las fiestas populares en los pueblos madrileños”, financiados por la Consejería de Educación y Cultura de la C.A.M., mediante el Convenio que hay firmado con la Universidad Autónoma.

Este Curso (1995-96) se inicia otro Proyecto sobre “El estudio del público real y potencial en los Museos”. Dicho proyecto está dirigido por M. Asensio, Titular de Psicología Básica de la U.A.M. en el que colaboran el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma, el Museo de Arte Romano de Mérida y el Museo de Escultura de Valladolid.

Otro de los aspectos que se contemplan en este Museo, derivados del campo de la investigación son las Exposiciones temporales, que se vienen organizando en la Sala de Exposiciones de la Universidad. Son fruto de los trabajos realizados por los alumnos de Arqueología Experimental que junto con los investigadores del Museo tratan de analizar las similitudes entre elementos arqueológicos y etnológicos, habiéndose mostrado aspectos etnoarqueológicos de la tecnología agrícola, la cerámica o la caza.

Centrándonos en el contenido de este Museo, hay que señalar que en él se recoge una interesante y completa muestra de materiales, parte de nuestro Patrimonio Etnográfico, declarado como tal en la Ley del Patrimonio de 1985.

Este Patrimonio está compuesto por muy diversos objetos que le eran necesarios al hombre para cubrir unas necesidades en las sociedades preindustriales donde vivía. Tales piezas que suman actualmente un total de seis mil doscientas, responden a ese bagaje cultural de tiempos no lejanos, que paulatinamente ha ido desapareciendo ante los cambios experimentados en la sociedad actual.

La datación de la inmensa mayoría de los fondos, corresponde a finales del siglo pasado, y llega hasta la actualidad, con una mayor incidencia a mediados de este siglo, momento en que numerosos procesos tecnológicos fueron evolucionando, otros ya lo habían hecho con anterioridad, al ir cambiando la sociedad en que se desarrollaron.

Pero todos estos objetos si se descontextualizan, es decir si se dejan fuera de su entorno cultural, de su funcionalidad y uso, sí son analizados en solitario, no tendrán ningún valor, quedarán vacíos de todo contenido por lo que no servirán para analizar ese contexto cultural y social, que tratamos de conocer. Este criterio se ha mantenido siempre, prevaleciendo la investigación frente al coleccionismo.

Todo este material, al ser recogido en trabajos de campo, está perfectamente documentado y por lo tanto contextualizado y en gran parte publicado en la Revista *Narria*, que se viene editando en el Museo desde su creación, habiendo salido actualmente 70 números. Esta publicación es de carácter monográfico y con fines divulgativos, por lo que los artículos que la configuran han sido un vehículo o medio de difusión para dar a conocer gran parte de nuestra cultura, que se perdía. En ocasiones estos trabajos se realizaron con un carácter de urgencia, dando prioridad a la recogida y documentación y posponiendo para un futuro el análisis profundo de carácter antropológico.

Al ser un Museo abierto, sus fondos continúan aumentando, pues siguen entrando piezas, donadas por los visitantes y adquiridas por la directora y resto del personal del Museo en los trabajos de campo, que se continúan realizando. Este sistema de entrada de materiales ha sido uno de los principios que siempre ha imperado en este Museo y así con la llegada de nuevas piezas se muestra la evolución y transformación de los procesos sociales.

El criterio de instalación fue el derivado de la funcionalidad que han tenido esos objetos en el entorno social donde han sido utilizados. Criterio que imperaba por aquellos años en este tipo de museos, como fue el seguido, en el entonces creado, Museo de Artes y Tradiciones Populares de París. Tampoco se olvidó la consulta a expertos antropólogos, siendo D. Julio Caro Baroja, uno de los que más se interesaron en apoyar este Museo de rango universitario.

El contenido de este Museo versa sobre el entorno social de la vida y actividades del hombre, plasmado en muy diversos objetos. Estos aparecen ligados o

derivados de las prácticas religiosas, de las fiestas, del entorno doméstico, de las actividades laborales y oficios vinculados con los diferentes modos de subsistencia. Están distribuidos en siete salas (si bien no reúnen las condiciones adecuadas, desde el punto de vista museográfico, al ser antiguas aulas adaptadas a salas de exposición).

SALA I. Se muestra el mundo de las creencias, materializado en distintos objetos.

En el hogar, esta religiosidad se manifiesta, con la presencia de pequeñas imágenes, cuadros con estampas religiosas y benditeras en la cabecera de la cama entre otros objetos.

Tampoco se descuidaba la protección de los animales, por lo que en la cuadra o establo se colocaban cédulas benditas a veces dobladas e introducidas en un cencerro.

Pero esa protección colectiva o prevención de males, materializada en estos objetos, en ocasiones iba destinada directa e individualmente a la persona, por lo que los llevaba colgados en distintas partes del cuerpo. Tales amuletos se han utilizado de los más diversos materiales, desde ricos tejidos hasta los más sencillos procedentes del mundo vegetal y animal.

Muy enlazados con estos elementos protectores se encuentran los exvotos, como símbolo de acción de gracias. Aparecen en cera o metal y representan ojos, pechos, gargantas etc., es decir, la parte del cuerpo de la persona o del animal que ha sanado.

Con frecuencia estas prácticas religiosas aparecen ligadas a los ritos de paso y por lo tanto serán diferentes las realizadas en el nacimiento, matrimonio y muerte. Ritos que el hombre irá desarrollando de forma individual o colectiva, durante las etapas de su vida.

La mujer casada, implora y suplica a Dios, por medio de los santos de su mayor devoción, la procreación y un buen parto. Para ello utiliza velas, medallas, cintas etc. amuletos protectores,

Desde su nacimiento, al recién nacido, para su descanso se le ha depositado en la cuna, diferentes en cuanto a la materia prima con la que están elaboradas, siempre la existente en su entorno.

El bautismo ha supuesto un rito muy importante, para ello la madre vestía a su hijo con las mejores mantillas o faldones, de colores fuertes, similares a los usados por ella en sus sayas.

El desarrollo del niño pasa por diversas etapas y control de sus movimientos, así pues la madre le introducía en andadores, primitivos y sencillos, de una construcción muy rudimentaria, pues en ocasiones un simple tronco de árbol, previamente vaciado era suficiente.

El niño ya desde su más tierna infancia, en el entorno tradicional, reconocía la división sexual del trabajo que asociaba a las actividades del padre o de la madre, manifestándolo en su mundo lúdico, en los juguetes.

El matrimonio supone un rito de paso, de suma importancia para los contrayentes, la familia y toda la comunidad.

Finalmente como fin de estos ritos en la vida del hombre se encuentra la muerte. En este momento el ciclo de la vida biológica termina y para esta ocasión no faltaban los rituales funerarios, representados en la luz y las ofrendas de pan.

SALA II. Se muestran piezas vinculadas con las manifestaciones lúdicas y festivas, junto con los juegos de adultos y los instrumentos musicales.

La división o espacios, en que se distribuyen las distintas festividades, seguida en este Museo, es a partir de los ciclos del año, invierno, primavera, verano y otoño.

Las artes rítmicas también están representadas, ya que aparecen en nuestras fiestas. El hombre ejecuta danzas rituales, vistiendo una indumentaria específica y acompañándose de diversos instrumentos musicales, pertenecientes a la familia de los idiófonos, membranófonos, cordáfonos y aerófonos.

Los juegos de habilidad, destreza y fuerza también son practicados tanto por hombres como por mujeres. Entre ellos por su representatividad y variedad destacan los de bolos.

SALAS III - IV - V. Se muestra un área muy diferente, es la configurada por todo lo concerniente al entorno doméstico.

La casa era un espacio donde también se desarrollaban o tenían lugar diversas actividades domésticas.

Dichos alimentos se preparaban y cocinaban en el fuego del hogar y se utilizaban las más diversas vasijas, diferentes en ocasiones en cuanto a su morfología, uso y materia en las distintas regiones.

Pero al hablar de la alimentación tradicional, también hay que señalar la importancia que tenían determinados productos, en torno a los que se producían diversos rituales. Se trata de la elaboración del pan y la matanza del cerdo que se consideraban como actividades específicas vinculadas con la transformación de alimentos.

El acarreo del agua, es otra de las tareas domésticas practicadas habitualmente por la mujer. Ella lo traía desde la fuente al hogar en cántaros que transportaba a la cabeza, brazos o caderas.

La iluminación de la vivienda se conseguía mediante combustible sólido a base de teas o cortezas de pino, propio de zonas boscosas, que se colocaban sobre los tederos o soportes de hierro forjado. Y como combustible líquido el más utilizado ha sido el aceite, depositado en la cazoleta del candil, preferentemente de hierro o de hojalata. Para alumbrarse fuera del hogar los faroles eran imprescindibles, al estar protegidos por mamparas de cristal que impedían apagarse la llama.

Tampoco faltan los objetos vinculados con la higiene personal y del hogar como son las escobas, vasijas para el lavado de la ropa y planchas de hierro para el planchado.

La indumentaria o formas de vestirse el hombre se manifiestan muy vinculadas y derivadas de condicionantes diversos. Por ejemplo las condiciones climatológicas, que también han influido en el calzado, han hecho que varíe y podamos establecer tres zonas características en cuanto a la materia prima. Por una parte se encuentra la denominada España húmeda con el uso generalizado del calzado de madera, que puede verse bastante representado en este Museo. En contraposición se utiliza el calzado de fibra vegetal característico de la España seca y árida y por último el de cuero en las zonas centro y suroeste.

SALA VI. Junto a las actividades domésticas, realizadas cotidianamente por la mujer, el hombre desempañaba otras derivadas de la economía local, dependiente del medio físico. Son las denominadas técnicas de adquisición y de producción de alimentos.

Estos trabajos suponían y llevaban consigo todo un instrumental sencillo, que se puede contemplar en esta sala. Aparecen tecnologías primarias con las que el hombre cultivaba sus campos, obtenía los alimentos necesarios para su subsistencia y cuidaba el ganado.

Como técnicas de adquisición figuran la caza y la pesca para las que el hombre ha utilizado diversos cepos, trampas y estrategias.

Entre las técnicas de producción de alimentos destacaremos la agricultura con los cultivos de cereal, vid y olivo que configuran la llamada trilogía mediterránea.

El aislamiento a que se ha visto sometido el pastor ha supuesto que ellos mismos se confeccionen su propia indumentaria con las materias que han tenido a su alcance. Por esto predomina el cuero y la lana en sus prendas de vestir, derivado de los animales y también el asta y hueso. De su entorno natural han obtenido fibras vegetales, fáciles de trabajar, como el esparto, la enea, el junco, con las que han elaborado objetos para el transporte de sus alimentos, para su descanso.

Derivado de los productos del ganado podemos destacar la elaboración del queso, como industria artesanal, obtenida de la leche, mostrándose el utillaje que requiere.

En la SALA VII, continuando con el mundo agrícola, se contemplan los distintos modos de transportar los productos, se trata del transporte humano ejecutado por el hombre y llevando la carga, especialmente en cestos, en la mano, al brazo, al hombro, a la espalda y a la cabeza.

Más frecuente, cuando se trata de grandes pesos especialmente, es la utilización del transporte animal. Puede ser a lomos del animal mediante aguaderas, alforjas o arrastrado y rodado. Cuando se trata de estas modalidades se unce un yugo al animal para engancharse.

Para finalizar, en esta sociedad preindustrial de la que venimos hablando, no se puede olvidar la importancia que tuvieron los oficios artesanales. Eran necesarios para solventar las necesidades de la comunidad en una sociedad donde el autoabastecimiento era imprescindible. Así es posible contemplar todo el proceso textil o los tornos de alfarero, entre otras herramientas.

La labor didáctica y de difusión es otra de las tareas que se contemplan en este Museo. Hay que señalar como el paso de una sociedad tradicional preindustrial a otra industrial, en una era en la que los avances tecnológicos se multiplican ha traído como consecuencia el abandono de todo ese bagaje cultural, desconocido para futuras generaciones. Este desconocimiento, se constata especialmente entre la población infantil y urbana, que a su vez muestran un gran interés por conocerlo, siendo constantes los grupos de escolares que diariamente acuden a visitar este Museo. Pues no hay que olvidar que en la reforma sufrida en la enseñanza obligatoria las autoridades competentes están tratando de dar a conocer más ampliamente a los escolares el campo de las Ciencias Sociales, entre las que se contempla la Antropología.

Para concluir queremos señalar que este Museo es un proyecto inacabado, en cuanto a sus instalaciones pues a pesar de los años continúan sin estar dotadas de los medios adecuados. Y referente a la inclusión en los planes de estudio, en líneas generales se puede decir que el conocimiento de la Etnología no ha sido fomentado por parte de nuestras autoridades académicas, quedando por tanto relegada la institucionalización de esta disciplina, especialmente por lo que a la cultura material se refiere.

LA SECCIÓN

ETNOLÓGICA
DEL MUSEO
DE MALLORCA (MURO)

Margalida Bernat i Roca

Investigadora

Hoy en día, en Mallorca es perfectamente posible encontrarse con los más dispares y valiosos objetos etnológicos en los lugares más insólitos, en aras de un tipismo al que sólo cabe calificar de destructor. Y esta destrucción no solamente se da por el hecho de exhibirse en una barbacoa cualquiera un utensilio, una herramienta o una prenda de vestir que debería estar en un Museo o, al menos, en una colección estable, sino porque, a la par que se manipula y a menudo falsea el objeto etnológico local, éste aparece acompañado de toda una gama de otros enseres provenientes de cualquier punto de España, como si de un todo se tratara.

Evidentemente, no es un fenómeno exclusivo de Mallorca, pero sí que cabe decir que en el caso de esta

siciones que se habían ido acumulando y que no habían podido ser expuestas al público en 1965⁸.

De esta manera, lentamente se configuró el plan definitivo de montaje, que había de quedar perfectamente perfilado en 1985, cuando una serie de obras de adecuación, ya previstas en 1965, pudieron al fin llevarse a cabo y cuya realización permitió incorporar dos amplias terrazas al espacio de exposición. En el transcurso de esta fase final, en 1981, el montaje fue merecedor de una mención especial como uno de los mejores museos europeos.

En su configuración definitiva, la *Secció Etnològica del Museu de Mallorca* cuenta con 20 salas estables, que siguen girando entorno a los cuatro grandes temas originales y son las siguientes:

- Sala I: Zaguán.
- Sala II: Indumentaria y artes del hogar.
- Sala III: Dormitorio.
- Sala IV: Cocina.
- Sala V: Labores del hogar, jardín, porche y escalera.
- Salas VI-VII: Aperos agrícolas.
- Salas VIII-X: Cerámica popular.
- Sala XI: Farmacia.
- Sala XII: Pesos y medidas.
- Sala XIII: La bodega.
- Sala XIV: La fragua.
- Sala XV: Cestería.
- Sala XVI: Cocina humilde.
- Sala XVII: Zapatero, alpargatero y guarnicionero.
- Sala XVIII: El telar.
- Sala XIX: La madera y la piedra.
- Sala XX: La platería.

Obviamente, el trabajo de la *Secció Etnològica* no se limita a la recogida y la exposición de materiales. Su estudio y divulgación es otro de sus objetivos. En este sentido, la Dirección del *Museu de Mallorca* siempre ha cuidado las publicaciones y lo ha hecho a través de dos vías. Una primera es la de la aparición de una serie de títulos sobre temas etnológicos en sus *Trabajos del*

telares manuales y otros enseres relacionados con las más variadas actividades artesanales. Esto sin contar con la calidad del edificio: una antigua *possessió* del S. XVII, de gusto italianizante. Pero una mal entendida demanda turística ha determinado que, a la par, se exhiban monstruosidades como una supuesta "cárcel" (en realidad, un antiguo *aljub d'oli* o depósito de aceite) con su correspondiente "cámara de torturas", a la que se unen otras atracciones como demostraciones de baile "regional" y las ineludibles "degustaciones" de productos típicos.

⁷ G. ROSSELLÓ-BORDOY (1966): *Museo de Mallorca. Sección Etnológica de Muro*. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

⁸ G. ROSSELLÓ-BORDOY (1976): *Museo de Mallorca. Sección Etnológica de Muro: Guía de las Salas de Oficios Artesanos*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Comisaría Nacional de Museos y Esposiciones, Madrid.

Museo de Mallorca, colección en curso desde 1967, en la que se albergaron⁹ hasta la creación, en 1984, de la colección *Llum d'Encruia*, cuya finalidad específica es la de dar cabida a los estudios que se realicen sobre los materiales custodiados por la *Secció Etnològica* u otros que mantengan relación con dicha temática¹⁰.

Aunque el conjunto de materiales actualmente al alcance del público es bastante amplio, buena parte de los fondos sigue aún en los depósitos a la espera de nuevos espacios que permitan su instalación. Y aún contando con estos, son muchas las manifestaciones de artes, industrias y tradiciones populares faltos de representación tanto en sus almacenes como en sus salas abiertas a la visita.

La Dirección del *Museu de Mallorca* es muy consciente de que para el crecimiento de la *Secció Etnològica* existen dos vías en ningún modo incompatibles ni excluyentes entre sí. Por una parte, el crecimiento físico del emplazamiento actual. En 1987, y en el poco espacio aún disponible, estaba prevista la inauguración de las salas dedicadas a *Indumentaria y costura*, así como la de *La infancia: objetos y juegos*. No ha sido posible, a pesar de que su montaje está prácticamente a punto. Por otra parte, y en vistas a nuevas salas, en diversas ocasiones se han propuesto ampliaciones a partir de la compra de edificios colindantes, obteniendo respuestas negativas, cuando no el silencio. También, y de acuerdo con la política descentralizadora que ha caracterizado al *Museu de Mallorca* desde su creación, se ha contemplado la apertura de otras secciones en otros lugares de la isla, como un *Museu del Vi* en localidades como Binissalem o Felanitx, ambas con una rica tradición vinícola; un *Museu de l'Oli*, quizás en Sóller, en un contexto de desmantelamiento continuado de las almazaras; un *Museu de la Mar* en el que acoger una muestra de las artes tradicionales de la pesca y otras a ella asociadas, como la actividad de los maestros de ribera. Y así se podría establecer un largo etcétera.

El estado actual de la *Secció Etnològica* es de colapso en todos los sentidos. Su espacio útil para la expo-

⁹ Los títulos publicados son: G. ROSSELLÓ-BORDOY (1969): *La cerámica de aplicaciones de Felanitx y sus precedentes*, n.º 7. G. LLOMPART (1965): *El Belén de las Religiosas Capuchinas*, n.º 9. G. LLOMPART, (1967): *Els cavallets de Mallorca*, n.º 10. G. LLOMPART (1973): *Experienca religiosa y lengua mallorquina*, n.º 13. G. LLOMPART (1976): *Sa Jaia Corema, Sa Jaia Serrada*, n.º 22. M.ª V. VICENTE CONESA (1992): *Ornamentos sacros en el Museo de Mallorca. La donación del Rdo. Sr. Miquel Alomar Esteve*, n.º 50.

¹⁰ Esta serie, de momento, cuenta con cinco títulos publicados: J. GUASP PÉREZ y A. RAMIS PUIGOS (1984): *Ca'n Malagrava. Picadors i repicadors de llimes i raspes. Llum d'Encruia*, n.º 1. A. RAMIS (1984): *Els corders mallorquins. Llum d'Encruia*, n.º 2. M. BERNAT I ROCA (1985): *Telers i teixidors a Mallorca, Llum d'Encruia*, n.º 3. J. GUASP PÉREZ y A. RAMIS PUIGOS (1986): *La col·lecció de ferros de la S.A.L. dipositats als Museu de Mallorca. Llum d'Encruia*, n.º 4. G. ROSSELLÓ-BORDOY (1994): *Escrit sobre la terra: Estudis sobre toponimia, Llum d'Encruia*, n.º 5. De todos ellos, el número 3 corresponde al estudio de materiales específicos de la *Secció Etnològica* y es el resumen de la Memoria de Licenciatura del mismo título, única realizada hasta ahora sobre fondos de dicha sección. A parte de esto, sólo el conjunto de herramientas del oficio de cantero (*trencador de pedra viva y trencador de marés*), parte de ellas fuera de exposición, han sido objeto de estudio: M. BER-

sición y visita se ha agotado, los almacenes y depósitos están saturados. Otro aspecto importante es el del personal para su atención. Desde su creación, sólo se cuenta con una subalterna, a la vez portera, encargada de la recepción de visitas y de la vigilancia de las salas. Nada más. Las necesidades más perentorias (reacondicionamiento de materiales en exposición o en almacén, montajes temporales cuando los hay o incluso las periódicas y necesarias limpiezas de vitrinas) se realizan con parte del personal de la sección de Palma de Mallorca y la participación de los hasta ahora llamados «Colaboradors del Museu de Mallorca», grupo que se nutre de estudiantes y titulados interesados en la dinámica general de los Museos.

Esta situación es fruto, a partes iguales, de la incompresión y de la incuria de la mayoría de la clase política local, más interesada en la especulación del territorio, que no en la conservación del Patrimonio Cultural (da igual si éste es Arqueológico, Etnológico o Lingüístico) que contiene. Precisamente por ello, se hace cada día más necesario concienciarse que con la dispersión y desaparición del Patrimonio Etnológico se están perdiendo fuentes no sólo de información, sino también de identidad. Una fuentes difícilmente sustituibles, sin las cuales, tras su pérdida, se hará imposible el conocer y entender una sociedad ciertamente pasada, pero en la que debería tener raíces fuertes y profundas la presente. Pero es un hecho constante y cotidiano el permitir la continuada malversación de este Patrimonio, con una desidia sistemática que llega a parecer deliberada. Esta forma de aniquilamiento de una parte importante de nuestro pasado que se quiere, si no negar abiertamente, si esconder o deformar en aras de esa especulación omnipresente. Y no siempre se puede esgrimir el argumento de la ignorancia, puesto tal estado de cosas es de sobra conocido. Evidentemente, esta situación, que no sólo afecta a la *Secció Etnològica*, ha sido denunciada por la Dirección del *Museu de Mallorca* de forma reiterada¹¹ pero de nada sirve.

Entre tanto, la *Secció Etnològica del Museu de Mallorca* mantiene abiertas sus puertas a cualquier

NAT I ROCA (1986): "El oficio de cantero en Mallorca. Primeras notas para su estudio" in *Actas del V Coloquio Internacional de Gliptografía*, Pontevedra, Tom I, pp. 11-31.

¹¹ G. ROSSELLÓ-BORDOY (1987): "Etnología y museología: unas palabras inútiles" in *Estudis Baleàrics*, n.º 24, pp. 69-76.

¹² En dos recientes publicaciones se ha querido dar un panorama de los estudios etnológicos (y folklóricos) en Mallorca un tanto sesgado. En el primero de ellos (S. TRIAS MERCANT (1986) "Etnografía y folklore en Mallorca" in A. AGRUIRRE BATZAN et alii. *La Antropología Cultural en España. Un siglo de Antropología*.

visitante ocasional y sus fondos se hallan a la disposición de aquellos investigadores seriamente interesados en su estudio¹².

Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, pp. 213-240) se define a aquellos que se dedican a estudios propios de esta disciplina como un colectivo de investigadores no científicos que «carecen de una formación especializada, entendiéndose por tal una preparación antropológica universitaria específica. Son eruditos autodidactas o especialistas en otras disciplinas –historiadores, filólogos, pedagogos– que dedican parte de su trabajo al conocimiento siempre amoroso (sic) de la cultura popular». Cabe comentar que el autor en cuestión proviene del campo de la Filosofía. Se ha de destacar que en la otra publicación (S. TRIAS MERCANT (1992) *Una historia de la Antropología Balear*. Editorial Boixareu Universitaria, Barcelona), la *Secció Etnològica del Museu de Mallorca*, que no es mencionada una sola vez en la anterior, recibe una atención de 8 líneas (p. 101) y no se hace referencia en ningún momento a las publicaciones que sobre materia etnográfica ha auspiciado el *Museu de Mallorca*. Como colofón, añadir que entre ese conjunto de «eruditos autodidactas o especialistas en otras disciplinas» figuran al menos dos Doctores que alcanzaron este grado precisamente por la redacción y defensa de sendas Memorias de Doctorado sobre temas de Museología Etnológica o Etnohistoria. Ambos Doctores se hallan vinculados, de una u otra forma, al *Museu de Mallorca*, de tal manera que una de las tesis fue dirigida precisamente por el Dr. Guillermo Roselló-Bordoy, Director del mismo.

Fig. 1: Fachada principal de la Secció Etnològica del Museu de Mallorca (Muro).



Fig. 2: Vista general de la Sala III: Dormitorio, desde la Sala II: Indumentaria y Artes de Hogar.



EL MUSEO

ETNOLÓGICO
DE LA HUERTA
DE MURCIA
(TRADUCCIONES,
COSTUMBRES Y ARTES
POPULARES DE LA
REGIÓN DE MURCIA)

Ángel Riquelme Manzanera

Museo Etnológico de la Huerta

INTRODUCCIÓN

Desde este lugar de información y de opinión, que se me concede, para tratar de dar a conocer el Museo Etnológico de la Huerta de Murcia, es digno manifestar esta introducción, con aspiraciones sobredimen-

sionadas, donde se quiere relatar la explicación presumiblemente resumida, de este Centro, del que tanto se ha escrito y otros muchos se inspiran, de una parte, en su labor creativa de estudio científico e investigación, y de otra, en servir de molde para la constitución e iniciación de otros semejantes y análogos.

Observamos con atención, la transmutación que se viene produciendo en los últimos años por nuestra nueva y expectante "Sociedad", diferenciando la dejadez y apatía que existía antiguamente en relación con las costumbres, tradiciones y artes populares, con respecto, a lo que hoy día en clave de pretensión, hemos denominado "La Modernidad Avanzada"; donde en realidad mas se refería al trabajo realizado en favor de la tecnología y cibernética, que al propio deseo, de conocerse a sí misma, a través de su etnia y raíces.

No obstante, esta sociedad avanzada en el consumo de computadoras y ordenadores, cual el progreso y calidad de vida adquieren cotas de bienestar común, en sectores privilegiados, despierta con apasionamiento, —una vez recibidos datos del agotamiento de los cauces de intervención dedicados al presagio del futuro—, el interés mas espectacular y sorprendente, depurado en los últimos años, por el deseo incontenible del conocimiento de nuestro pasado.

Es aquí, cuando entendemos que debemos exigir, una "Modernidad" rigurosa y transparente hacia el respeto y deferencia que merecen nuestros ancestros, a través de los mas estrictos fundamentos del estudio de la genética y biología, puestos a nuestra disposición por la herencia Histórico-Antropológica legada.

Aceptando esta sugerencia por solidaridad, es evidente el compromiso de sometimiento interdisciplinar, al que estamos expuestos en defensa de esta causa digna y loable, motivo de la lógica aspiración de aquellos seres humanos, afortunados por el sentido de la sensibilidad, excepcionalmente únicos en la materia, que pueden opinar con sus aportaciones científicas y de investigación, en la concepción que permita ofrecer los descubrimientos sobre las cualidades y virtudes extraídas del ayer antiguo, en virtud de conformar su

proyección introductora, incorporándolas al mañana moderno de la razón.

Pues, por tanto, sirva "La Modernidad", en presente, para transmitir, a tantos hombres y mujeres dedicados a esta árdua y compleja tarea de la investigación antropológica, etnológica y etnográfica, quienes nos inculcaron y abrieron el camino desde la ignorancia, hasta el mundo de la cultura del tiempo, nuestro más profundo reconocimiento y agradecimiento; en especial y representando a todos ellos, a ese gran maestro que se nos ha ido Caro Baroja, hombre sabio y querido, por quienes amamos, lo que él amó.

REFLEXIONES PARA EL FUTURO

Desde hace tiempo, en colaboración con etnólogos, antropólogos y etnógrafos, hemos deseado aclarar, solo a modo de reflexión, la necesidad de comunicar y mentalizar a quienes en menor o mayor intensidad, influyen en la definición de las tareas de investigación de estas materias, con el deber que tienen de comenzar a diferenciar los distintos campos de trabajo, que se implican cuando nos referimos, al estudio y posterior presentación, escrita o física, del pasado, ya sea, antropológico, etnográfico o etnológico.

Para ello nada más sencillo, que acogerse a la etimología y semántica de sus propias palabras.

En cuanto a la antropología, como ciencia o profesión, es sencillo acometer su explicación, mediante la separación de las letras que componen la palabra. De "antropo" o "antropia", elemento procedente del gr. *anthropos*, hombre, desde, y a partir, de la caverna, y "logía" de exposiciones relativas a un pueblo. Por tanto diremos sencillamente que la antropología es el estudio y muestra de la parte de la historia natural que trata del hombre.

Con respecto a la etnografía y etnología, por los propios escritores del ramo, se estima una diferencia más compleja, cuando con frecuencia, tratando temas de etnología, insertan de suya, etnografía, o a viceversa; más en función de evitar una redundancia lingüís-

tica que al propio deseo, de aplicar la palabra correcta.

Así, la etnografía, de "ethnos" (pueblo) y "grafía" (escritura), nos indica con claridad, que su objetivo es la forma de escribir sobre un pueblo mediante el estudio de las actividades de un grupo o colectivo humano; limitándose a transmitir fundamentalmente la constitución de la antropología social y cultural; así como asimilar la función didáctica, proponiendo las teorías antropológicas resultantes, exclusivamente, de forma heterogénea y desde su inicio en el plano del tiempo y hasta nuestros días.

Sin embargo, la etnología, "Ethnos" (pueblo), y "logia" (galería exterior techada y abierta, conteniendo esculturas, monumentos y exposiciones relativos a un pueblo, o muestras visuales de las artes, costumbres y tradiciones del mismo), se diferencia de la etnografía, en que esta primera, la etnología, además del carácter de asumir cuanto aporta la etnografía, se dedica a precisar y catalogar el estudio circunscrito, durante un periodo de vida, imprimado por el conocimiento de los caracteres de cada etnia, homogenia y heterogenia, siempre que posean (previa información de la etnografía), una estructura familiar, económica y social que asuma la variación de los seres humanos, en el espacio y en el tiempo; cuya unidad se basa, en una comunidad de lengua, cultura y conciencia de grupo; subdividiéndose ilimitadamente al campo de la antropobiología (como ciencia diversa de investigar la paleontología, que intenta reconstruir el pasado del linaje humano, comparándole en su evolución, durante épocas concretas, a través de los elementos y actividades rescatados y recogidos por la arqueología y otros sistemas y métodos); además del aspecto de la antropología sobre las culturas, económica, política y social y su explicación que se adiciona en su primer apartado.

Por este motivo, aquellos antecesores que crearon y dirigieron a comienzo de los años de 1.960 el Museo de la Huerta, denominándole como: "Etnológico", cumplieron fielmente sin lugar a dudas, por un buen asesoramiento, con el sentido etimológico y semántico a que se refiere su continente y contenido. De esta

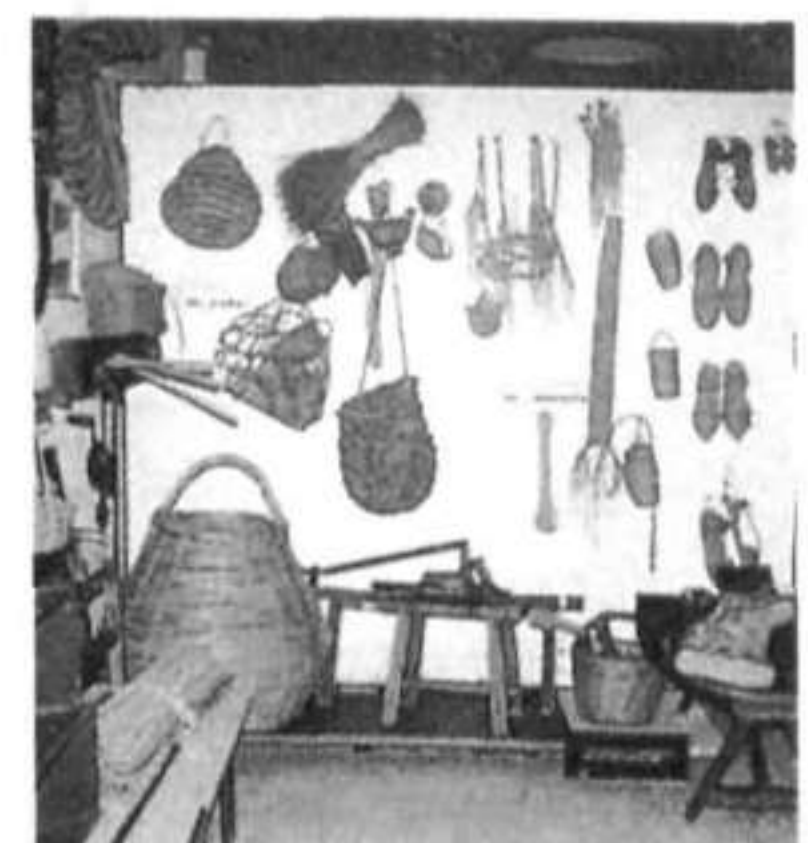
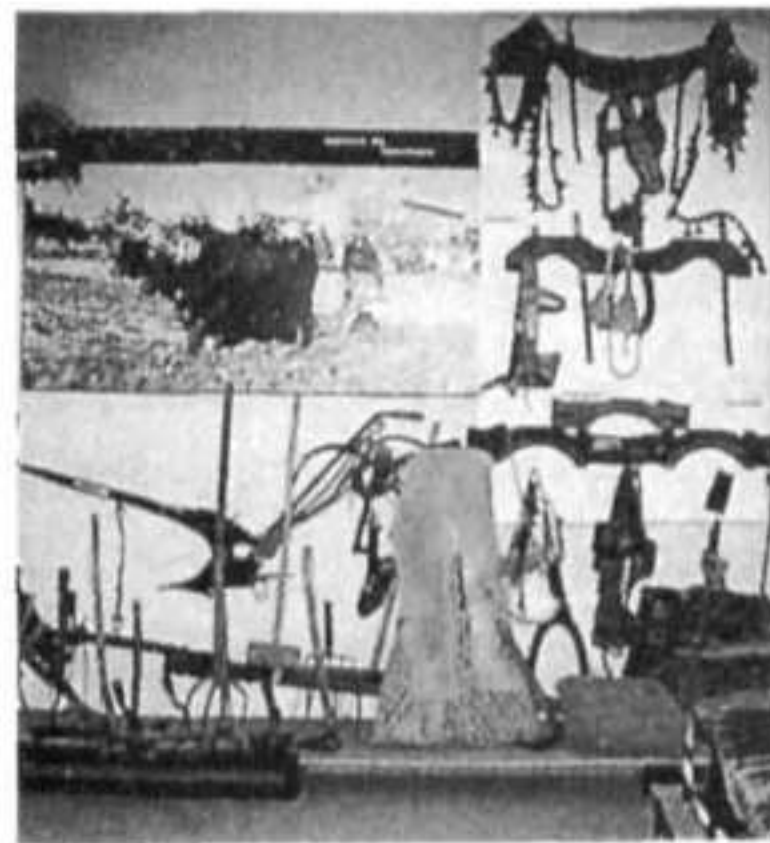


Fig. 1: Composición Fotográfica. Salas de Exposiciones n.ºs II, III y IV.

forma, habría que proceder en el futuro, a ayudar, en justa medida, a definir y catalogar todos aquellos museos de España, que se encuentran a caballo, entre lo etnográfico y etnológico, separando sus intereses de acepción, puesto que correspondiendo a ciencias analíticas vinculadas y compatibles de su mismo hábitat, abrigan el derecho de ser defendidas con precisión, en campos diferenciados.

CREACIÓN MINISTERIAL

Es por ello, que el señero Museo Etnológico de la Huerta de Murcia, con muestrario en sus inmediaciones de culturas tardo-romana y árabe, que va a ser remozado convenientemente, junto el paraje del Cabecico, del Agua Salada, con yacimiento Ibérico próximo en trance de seguimiento y estudio que viene aportando ya, un cúmulo de objetos arqueológicos de la antigüedad, dignos de admirar; proporcionan el mayor deleite para la contemplación de cuantos le visitan. Pero sobre todo ello, hay que significar la preponderancia del Museo Huertano, que queda ubicado en una zona privilegiada de la huerta, imagen sustancial que provoca la cita inmediata de quienes pasan por su entorno. Este Museo de la Huerta de Murcia, de significado etnológico, se crea por Orden Ministerial de 25 de Abril de 1.967 (B.O.E. núm. 135, de 7 de Junio de 1.967), siendo entonces Ministro de Educación y Ciencia D. Manuel Lora Tamayo, quien le inaugura el día 11 de Marzo de 1.968, Ubicado en espléndido lugar de la huerta de Alcantarilla en Murcia. Recinto que debe su excelente idea, a un hombre murcianista y apasionado por las costumbres huertanas, que fuera Alcalde en aquellas fechas de Alcantarilla, dedicado con esmero a la defensa de nuestra historia étnica. Adelantado en su tiempo, lleva a cabo con toda profesionalidad su creación, ayudado por la experta mano de otra figura puntera: su primer Director. Dicho Museo Etnológico, fue declarado "Monumento Histórico Artístico Nacional" por Real Decreto 1757/1.982, de 18 de Junio, referido a la

Rueda-Noria y Acueducto, por entender la Real Academia de Artes de San Fernando: “que la citada Rueda de la Huerta y Museo Etnológico de Alcantarilla (Murcia) reúnen méritos suficientes para merecer dicha declaración”, quedando desde esta fecha bajo la tutela de la Dirección General de Bellas Artes.

LAS PIEDRAS ANTIGUAS DE SU ENTORNO

La misma huerta, entre ella, la zona que se conserva en Alcantarilla, como lugar cercano a la capital, equidistante, según las viejas crónicas, a un “tiro de arcabuz”, que fuera alquería con puentecico de signo de agua, cuyo nombre árabe la designa como tal, en la raíz de Qantara Asqaba, cual ha sido estudiada por Torres Fontes y Frutos Hidalgo, más recientemente, aunque se menciona parte de su urbanismo, Noria o Rueda, entonces de madera. Esta, bella estampa paisajística, camino hacia Murcia, pero bordeando los huertos repletos de naranjos y limoneros, junto a pertrechos de bancales envueltos en verdes milagros, suaves, a veces lúcidos en su anagrama de barroquismo, que degustara con la mirada, el autor del “Lazarillo español”, añorando desde la lejanía la presencia del vegetal huertano, como en el medievo lo pudo añorar el mismo Ben Arabí, o W. Al-Bucaira, y donde, desde luego, el artefacto hidráulico, con el acueducto y su serie de arcos, fundamenta ese momento esencial de la recreación, que comporta un estremecimiento vivencial, transportándonos al pasado. Porque cada paisaje asume su proverbial mensaje, a veces catapultado por las siglas del impacto que provoca, que para nuestro viejo huertano cavador, era base de su laborar, pues nosotros nos imaginamos a los ancestrales personajes de nuestra tierra sometidos al vaivén del agua, sintiendo el dolor de la sequía y amenazados por la riada; de siempre fundiendo el sudor de su trabajo, con el rodar de la Rueda, que va levantando el agua de las acequias, por medio de una trama mágica, donde el arcabuz y el cangilón, ajustan sus destinos en esa faena limpia y útil, como si el árabe, hubiera deseado su

implantación definitiva en esta tierra, después de haber sido cuna de civilización en los países helenísticos, esta forma de trabajo.

Lo que significa que la Rueda (que según el "Tesoro de la lengua castellana" de Covarrubias, proviene de rodar, en acción constante de sentido circulatorio, como la misma vida), ha sido, y es, un monumento, no sólo folklórico, mas también elemental, en la forma de vida y de cultura de nuestros antepasados, en el ámbito del clima mediterráneo. De aquí, la conveniencia de conservar por derecho y legado, todas las expresiones típicas del hacer del huertano, donde, la circunstancia misma de nuestra huerta, se incrusta en la vida cotidiana que enlaza a su ámbito ecológico y arquitectónico-semiótico.

Investigar sobre el origen de la Rueda de Alcántarilla, tan estimada por propios y extraños, de la que se ha dicho que es el rostro por el que se conoce a Murcia en el extranjero, puede llevarnos a recurrir al elucidario sin límite; "a fórmulas tan vagas, que sin duda nos hunden mas en la incógnita".

Pues los harapos de los edificios constituyen su misma gloria y con ello se refiere a la Rueda gigantesca que perfila su rostro al paso, por el Museo de la Huerta, donde el viajero ojea y ha de detenerse, para mirarla, como si se tratara, de dama ataviada con sus mejores galas.

Porque entre su tramado, se aferra la plegaria del musulmán que se entretuvo en Mursiya, en forjar sus cuitas de laborar, entre acequias y meranchos, llevando las arterias venosas del agua al corazón de la huerta, a través de acueductos pétreos y ruedas de madera, hoy casi todas desaparecidas y cuya representación se encuentra en este lugar del Museo de la Huerta.

El descubrimiento de la Rueda, como eje fundamental de nuestra contemplación, se inserta en la nomenclatura del testimonio de un pasado eficaz y de hábitat rústico, cuya construcción hay que advertirla, acaso, en el Siglo XV, aunque creemos data de época anterior, como lo son los arcos, de una longitud de 200 metros aproximadamente, y una altura construida cercana a los 9 metros, que ocupan su entorno de

pedra reconstruida en los Siglos XV y siguientes, pues ya el 10 de Julio de 1.451,... "el Dean de la iglesia de Cartagena Fernando Alonso de Oña, manifestaba al Concejo de Murcia.." "...de como en término y territorio del lugar de Alcantarilla", "EL SE DISPONIA A HACER EN LA ACEQUIA MAYOR DE ALQUIBLA UNA AÑORA QUE SACASE AGUA...", cuya licencia fué otorgada para: "PONER DICHA AÑORA A LA DICHA ACEQUIA". Lo que hace lógico pensar, que la obra de construcción del Acueducto de Arcos, fuera de siglos pasados, y la forma de uso, supuestamente realizada, mediante elevación del agua por sistemas artesanos y de empuje con animales.

Si ya, el Dean Fernando Alonso de Oña, interviene junto con el Concejo murciano, en el establecimiento de la "añora", con el fin de que "sacase agua", para regar tierras que serían después tuteladas por un Heredamiento, que se ha ido consolidando con actas y Juntamentos precisos; es cierto que su formato era de madera, como las restauraciones en época posterior, de muy distinto tamaño a la que en la actualidad vemos, sin duda, ceñida a unos límites majestuosos, con un entramado colosal que nos evoca, la ejemplar construcción árabe, con supuestas influencias romanas. En efecto, hay fechas reconsideradas y expuestas por el mismo Jorge Aragonese, en su guía museística, amén de las apuntadas por Frutos Hidalgo, cuya tesis, es ya un monumento, en torno al Señorío de Alcantarilla, como las del 15 de Noviembre de 1.550, en que se remoja el artefacto, así como las fechas de 1.850, observada por Madoz, en 1.890 y la vigente de 1.956, esta última, de hierro.

Sin embargo, hemos de delatar la potencia, aún de la Rueda y su acueducto, su eficaz compromiso con las tahullas que riega, al socario de la acequia Alquibla, que es el aliento suministrador del líquido elemento, restos pétreos que ahora son rostro esencial de la imagen del Museo, junto con la Barraca y el Monumento al Huertano, y más aún con la aceña, que le sirve de acompañamiento, con la que simboliza el ademán, de una parábola en honor del privilegio del agua, con el

de la huerta, a cuyo contagio se desvela la sustancia del alimento de su habitante, tanto rural, como urbano, cuando la ciudad se come a su paisaje.

Sin duda que la Rueda y su acueducto como basamento arquitectónico, insistimos en el ámbito museístico, sigue siendo: "Como un gigantesco reclamo que obliga a detenerse y a inquirir después". Como hemos expuesto, desde el siglo XV, se ha ido desarrollando, como elemento del hacer labriego, junto a continuas reparaciones en sus bloques sillares. Los arcos, que se instalan en el arcaico acueducto, llegaban, durante el pasado siglo, hasta una zona alta, de montículo, allende la carretera que cruzaba de Granada; que por necesidades del Plan de Carreteras, se tuvo que degollar parte del mismo, quedando, al otro lado un detalle majestuoso de arcada, cuya piedra laminar enraizada en ángulo de caserio, recrea la vista, como si se tratara de un escorzo de paisaje anclado en el viejo costumbrismo huertano. Tal es el vigor de la Rueda que asume una personalidad y dá pauta al descanso, sirviendo de tema, para propios y extraños, que a su paso por el lugar, no tienen más remedio que pararse y admirarse de este recinto paisajístico.

La gesta de la piedra, es la de su misma gloria, que consume el paso del tiempo. Los arcos, que bordean la Rueda aludida, son estampa de una arquitectura medieval, que en los siglos catorce y siguientes ha congelado una estructura y traza esquemática, como pieza de origen árabe, con influencia romana, perteneciendo la actual al Renacimiento, que ha sido transformada, hasta la que ostenta hoy día su lugar, con corona de 36 cangilones en cada costado circular, con un total de 72 cangilones, con dimensiones de 11 metros de diámetro y 1,90 metros de anchura, que eleva el agua de la Acequia Mayor, a los bancales del paraje de la Voz Negra, a varios kilómetros de su partida en tierras de huerta y secano, pues como recomendaba el tratadista romano Paladio (S. V d.C.), en su "Opus agriculturae" I, XXXIV, las formas de regadío de las diferentes huertas pueden ser muy variadas: "Pero en cualquier caso siempre existe la posibilidad de mantener tierras de

huerta, junto a grandes plantaciones de secano", totalmente coincidente con este lugar en cuestión.

Entendemos que esta zona huertana conforma la entidad paisajística del Museo Etnológico, Antropológico y Costumbrista como muestra perenne de la Historia de la Huerta de Murcia.

LAS SALAS MUSEÍSTICAS

Dicho recinto ubicado en zona paradisíaca, nos muestra con acopio de exposiciones y salas que nos indican los valores de nuestra huerta, el flujo de la vieja cultura del labriego cavador. Es un medio necesario para investigar en el pasado, y como tal se hizo, tratando de recomponer el sentido de la etnología de la huerta. Siendo pionero en España, se ha ido incrementando, con nuevos aportes a través de la propia acción municipal. Además de la Guía del Museo, del ínclito D. Jorge Aragoneses; y de dos libros precisos, de Diego Riquelme Rodríguez, en torno a su origen y evolución; amén de otros trabajos pormenorizados que intentan difundir su impronta cultural.

El Museo cuenta con esta serie de salas en su interior, dedicadas a los aspectos de aperos de labranza, a la cerámica y trajes huertanos, junto a una Biblioteca sobre temas específicos. En tanto que en el exterior queda ubicado el Monumento al Huertano, obra de Anastasio Martínez, recia figura de nuestro labrador; también son visitables la Aceña, la Barraca acaso lo más típico y curioso donde se puede informar sobre la morada de nuestros abuelos huertanos —con el consentimiento de sus elementos singulares—.

Afamados ingenieros de Canales, Carreteras y Puertos, han quedado admirados al visitar el entramado Hidráulico existente en la periferia del Museo, donde se puede contemplar el ensamblaje de acequias y cauces que componen el punto de distribución de aguas de riego más importante de la Huerta de Murcia y donde convergen las acequias de Barreras, Turbedal, Dava y Acueducto de la Rueda.

Precisamente, este recinto museístico que se ubica junto a la Carretera Nacional hacia Granada, fundamenta su imagen esencial que viene a ser como su tarjeta postal más característica. Como pasaporte más elegante y que le da realce en el contorno de los diversos países de Europa, que le visitan.

Su contenido encierra una riqueza impresionante sobre la vida antigua de la Huerta, donde sólo su visita, hace comprensible el conocimiento de las exposiciones. Y es que no deja de sorprender, que puedan observarse, desde aquellos elementos básicos para el trabajo, hasta instrumentos para desmenuzar para limpiar sus acequias, con el clásico "palo de monda"; sin descuidar las "horcas" para la basura; las "sembraderas" de esparto; el "capazón" para la recogida de la simiente y después esparcir por los bancales, expresando esas sencillas faenas; otras más laboriosas, de allanar la tierra de sus amores, como la "trailla", pergeñada con madera, a la forma de rastrillo. Sin descartar el famoso "trillo" de cuchillas para triturar la tierra, en la cálida y larga faena de la siega, que el huertano empleaba para filtrar todo tipo de cereales y legumbres, y que le servía junto al "horcón" de la paja, para elevarla a los carros típicos. El "arado" es ejemplo de aquella labor sustancial, con sus piezas tan significativas como el "timón", "cameta", "dental", "reja", "tarcón" y "ovejeras", toda una simbología de aquella vida que se nos fue. Y siguen cursando el espacio de la vista, las "melenas" y "frentiles" de las bestias, con lo que aquellas evitaban el roce frenético del "yugo", "uvia"; y "apoyaturas" de esparto; sin dejar en menosprecio la "hoz", "corvilla", "manopla" y "dedil", " los otros objetos relacionados con la siega, como la "badana" del segador y la "horqueta de aventar", "palas de trespalar", sin dejar en el olvido el "trillo de pedernal", más arcico, y que se conserva en el Museo como pieza destacada. Otras muestras son el "molinillo de trigo", objeto de mano, para triturar el grano; las medidas de las que se servía el huertano para valorar el peso y volumen, como la "media fanega", el "cuarterón" y el "celemin" o "medio cuarto".

Existe todo un variopinto mundo de objetos que nos revelan la presencia del ancestral laborar del huer-



Fig. 2: Composición Fotográfica. Panorámica de la Rueda y Acueducto.

en razón de la cerámica y cristalería, con el sesgo de la fabrica cartagenera del s. XIX, de Valeriano, donde la jarra y el vaso nos transporta a la antigüedad, experta en este a modo de "soplillo", de moldear el vidrio, que adorna como lujo y joya los rincones mas íntimos del hacer doméstico.

La metalisteria, ocupa franco espacio y muy significativas piezas, nos evocan tiempos no muy lejanos, como la serie de "chocolateras", "cazos de rabo" largo, amén de la presencia de una "bacia"; "almireceros", "ollas", "braseros" y el "calentador de cama", tan usual en las mansiones; al igual "cetras" de tinajas para sacar el agua, y otros muchos utensilios básicos que la huertánica, sabia limpiar con la llamada "arena bruja" y "el limón".

Es claro, que todos estos elementos que integran la materia museística, forman parte de la cultura de la huerta, que va desapareciendo sensiblemente, pero que gracias a este recinto etnológico se puede ir saboreando quedamente; dándose uno cuenta de todo su mensaje; como el que conforman utensilios para aquellas faenas ancestrales del huertano, realizadas en sus ciclos de estío ó invierno referidas a la siega, recogida de la aceituna ó de la vid, utilizando estos instrumentos propios y rudimentarios que han sido sustituidos por la nueva técnica, pero que reviven aquí, en el Museo, como las "prensas", "cojines", "capachos", los "cubos" de la recogida de la vid, etc. etc. etc.

Si no fuera suficiente con toda esta variada gama de aspectos de la vieja cultura huertana, también se intenta acoger en sala prevista, para ello todo lo relacionado con el carruaje y sus artes de labor, en su vario significado, desde la "Galera", hasta el simple carro de la "mies", ó el del traslado de la nieve, aspecto típico en nuestra Región, (donde existen pozos de nieve, desde tiempo inmemorial en la Sierra de Espuña a 1.600 metros de altitud), cerrándose esta sala con un completo abanico de aperos y utensilios que posibilitan una sugerente y acogedora imagen de nuestra más pristina cultura de la tierra.

APUNTES FINALES

Naturalmente, nos hemos dejado aspectos, que quedan más para la contemplación, que para la reseña, que sin duda, podrían ocupar innumerables páginas de nuevos trabajos.

La presencia de este Museo Etnológico, (muestra y ejemplo de otros muchos que se han creado en las últimas décadas) es algo fundamental desde el enfoque pedagógico, añadiendo que la gran riqueza de este recinto, se encuentra en su ubicación, marco incomparable de restos arqueológicos, ibéricos y romanos, dentro de auténtica huerta arabesca, que son testimonio de su glorioso pasado.

En definitiva, un recinto al que es preciso acudir con profundos ojos de etnólogo, con la atención que cada utensilio merece, en aras de comprender, el espíritu y categoría, de su catadura y relieve.

LOS MUSEOS

DE ETNOLOGÍA
EN LA COMUNIDAD
FORAL DE NAVARRA

Ángeles Mezquiriz

Museo Etnológico de Navarra

MUSEO ETNOLÓGICO DE NAVARRA

El interés por la creación de un Museo Etnológico surge en la década de 1950, aunque habrá que llegar a 1966 para formular un proyecto que será presentado en el IV Simposio de Prehistoria Peninsular por Julio Caro Baroja. A esta época corresponde el acopio de objetos etnológicos recogidos por el propio J. Caro Baroja y J. M. Satrústegui. También en la misma época se realizan los documentos sobre *El Carnaval de Lanz*, *Demonios Danzantes*, *El Paloteado de Cortes y Navarra*, *cuatro estaciones*, trabajos cinematográficos producidos por Pío Caro Baroja.

Posteriormente, hay algunos intentos para conseguir la instalación del Museo Etnológico de la Sala de Armas de la Ciudadela de Pamplona, en un proyecto compartido con la Caja de Ahorros de Navarra. Esta misma entidad había publicado en 1971 la *Etnografía Histórica de Navarra* de Julio Caro Baroja, y en 1982 el estudio del mismo autor y J. E. Uranga sobre *La Casa Navarra*.

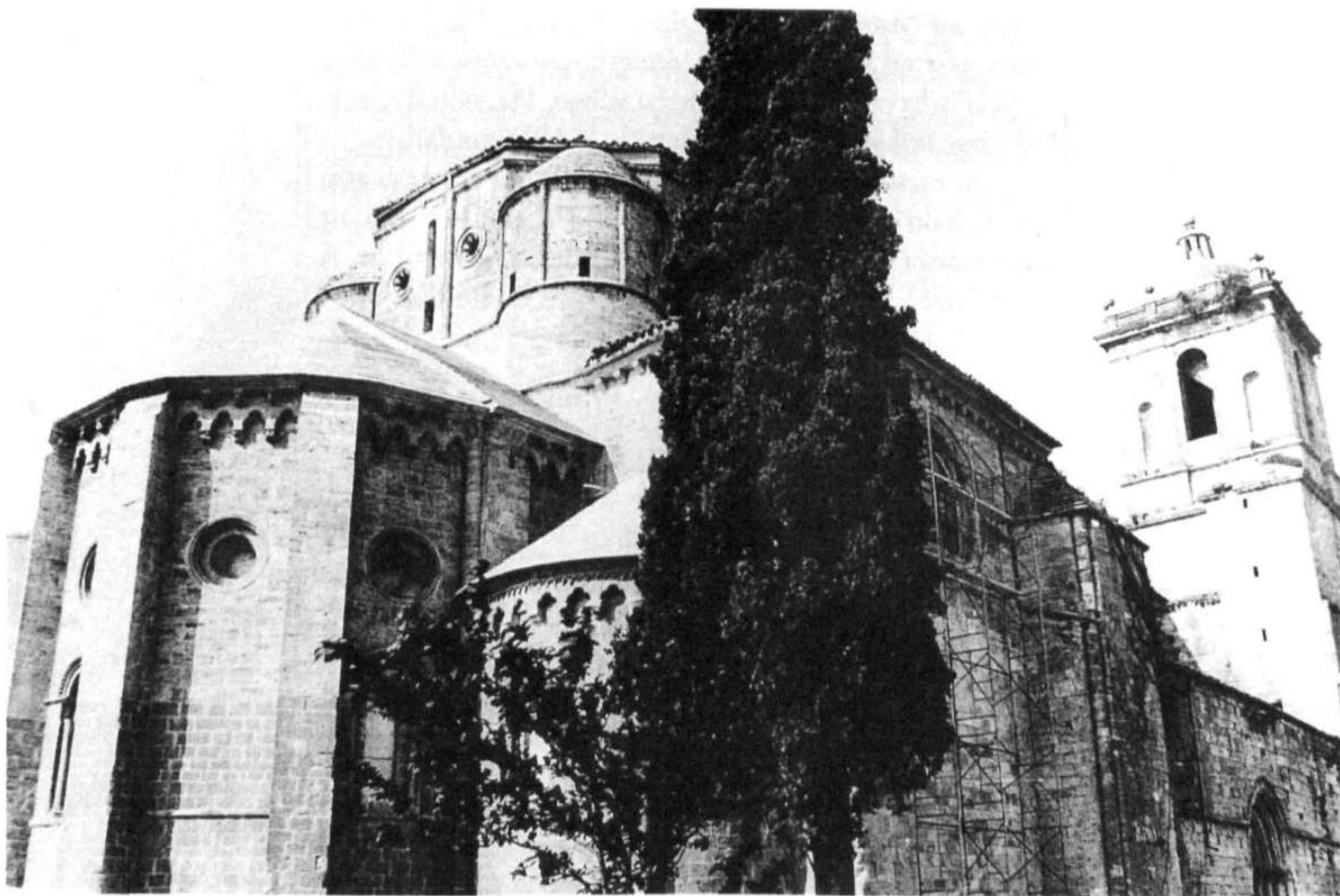
Desde 1969 la Institución Príncipe de Viana publica la revista *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, donde tiene cabida el estudio y difusión de los diversos aspectos etnológicos de la Comunidad Foral.

Los materiales recogidos se almacenaron en primer lugar en la Escuela de Peritos Agrícolas de Villava y después en el Palacio del Príncipe de Viana de Sangüesa. Finalmente todos estos materiales son trasladados en diciembre de 1992 al Monasterio Santa María de Irache.

Por otra parte, en la Casa de Cultura de Sangüesa se había reunido un buen número de piezas, fruto del trabajo y dedicación del que fue su director F. J. Beunza. Todas estas piezas fueron cedidas en diciembre de 1993 y pasaron a incrementar los fondos etnológicos del Monasterio de Irache.

Paralelamente, el Museo de Navarra donde reside la Sección de Museos y Bienes Muebles de la Comunidad Foral, adquirió durante los años 80 algunas piezas interesantes entre las que cabe destacar la carpintería de tracción animal de Azuelo, perteneciente a una familia de carpinteros, los Ariztimuño, que la había conservado completa. Durante los años 1992-93 han ingresado numerosas piezas, tanto por compra como por donativo.

Los fondos etnológicos recogidos en el Monasterio de Irache son en su mayor parte objetos pertenecientes al mundo rural, tanto del ámbito doméstico como los numerosos aperos y herramientas relacionados con las tareas del campo y las industrias agrícolas y ganaderas. También están representados diversos talleres artesanales: cucharería de Lizoáin, guarnicionería de San Martín de Unx, herrerías de Eslava y Estella,



cuchillería de Estella, carpintería de Azuelo, alpargatería de Sangüesa, carrería de Lumbier, hojalatería de Sangüesa, cordelería de Urroz-villa y Pamplona, tonelería de Tafalla, etc.

Para el control y conocimiento del material recogido se ha comenzado por realizar el Inventario, mediante la cumplimentación de fichas completas por cada objeto, en soporte informático.

Finalmente, el Gobierno de Navarra, por acuerdo de 2 de noviembre de 1994, creó el Museo Etnológico de Navarra, señalando el Monasterio de Irache como su sede definitiva. El 13 de febrero de 1995 el Gobierno Foral acordó darle el nombre de Julio Caro Baroja en reconocimiento a los méritos y labor realizada por este eminente investigador.

El Monasterio de Santa María de Irache forma una vasta mole de edificaciones medievales, renacentistas y barrocas, con tres claustros y sus respectivas dependen-

cias, así como una gran iglesia del siglo XII. Se halla ubicado en el pueblo de Ayegui, próximo a Estella, enclavado en el Camino de Santiago. Ha sido declarado por la Unesco Patrimonio de la Humanidad.

Su existencia se documenta por primera vez el año 958, bajo el abad Teudano. En 1033 Sancho el Mayor le entrega el castillo de San Esteban de Monjardín. A mediados del siglo XI, García de Nájera, funda en Irache un Hospital de peregrinos, pero es a finales de este siglo cuando el monasterio alcanza su esplendor bajo el abad San Veremundo.

La prosperidad del monasterio continúa en el siglo XII en cuya segunda mitad se construye el gran templo abacial de cabecera románica y cuerpo de naves cisterciense. En el siglo XIII se inicia la decadencia del monasterio acentuada en el siglo XIV y XV.

Irache vuelve a florecer a partir de 1522, con la reforma que impulsan los monjes venidos a San Benito de Valladolid al quedar incorporado a este cenobio castellano. En este periodo funcionó un colegio convertido en 1615 en Universidad por Paulo V que alcanzó un gran auge.

Es, sin duda, un magnífico contenedor para la instalación definitiva del Museo Etnológico de Navarra.

MUSEO ETNOGRÁFICO DE ARTETA

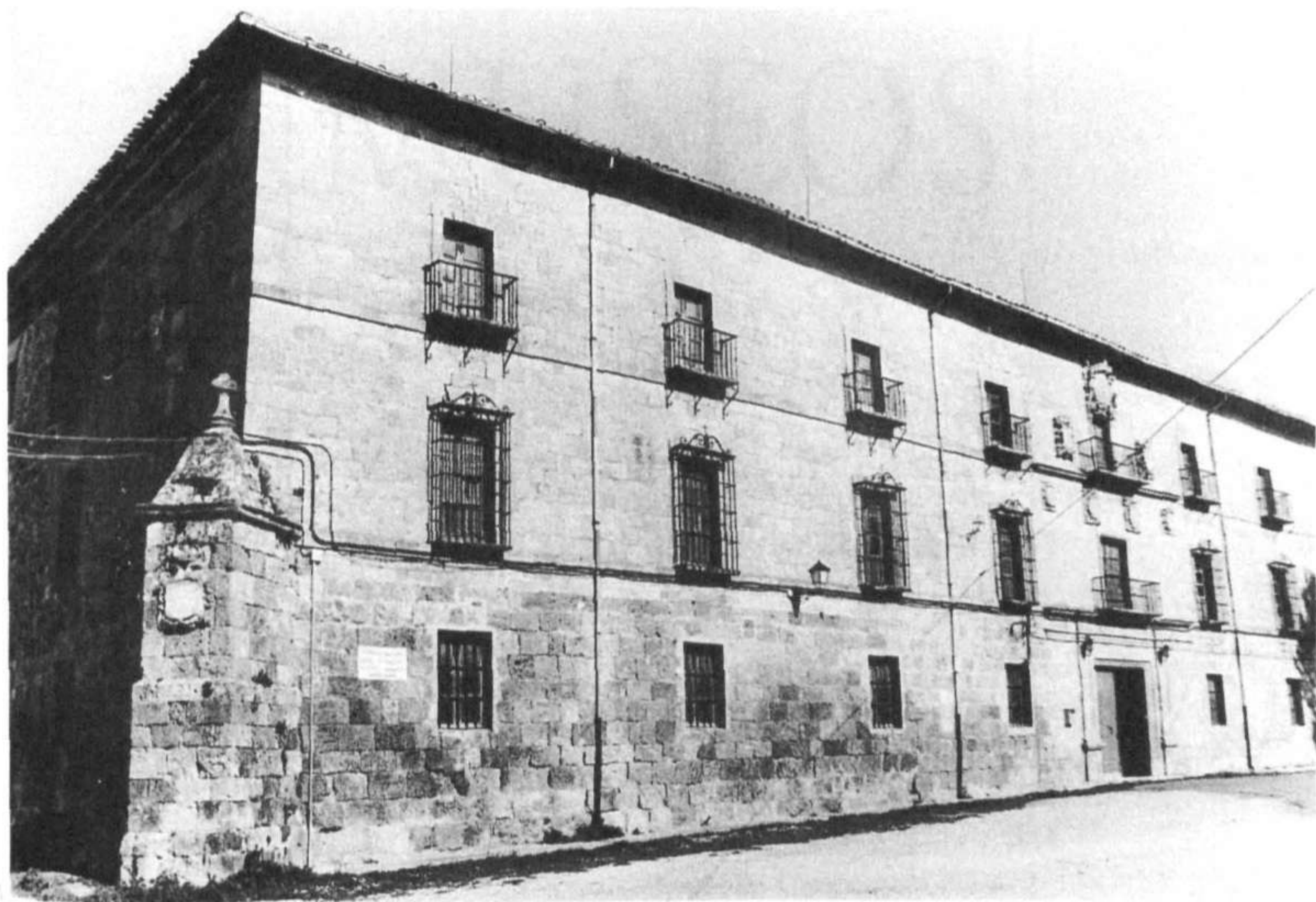
Dentro de la Comunidad Foral existe otro Museo que recoge material etnológico, tanto de Navarra como de las Comunidades próximas, incluido el Sur de Francia.

Se conservan unos 3.400 objetos sobre la casa, labores agrícolas y ganaderas, talleres artesanales, juegos, etc.

Este Museo se abrió el año 1964 en Berrioplano, por iniciativa del escultor José Ulibarrena Arellano. En 1982 se creó la Fundación "Mariscal Don Pedro de Navarra", ampliando sus instalaciones.

El Gobierno de Navarra lo incluyó en la Red de Museos de Navarra, al establecer con él un Convenio de colaboración y asistencia museológica en 1985.

Un año más tarde se traslada el Museo a la localidad de Arteta (Valle de Olo), donde se instala definitivamente en la Casa de Fantikorena, donde hoy puede visitarse y cuenta con el apoyo del Ayuntamiento del Valle.



LOS MUSEOS

ETNOLÓGICOS
EN LA RIOJA

María Teresa Sánchez Trujillano

Directora del Museo de La Rioja

La Rioja sólo cuenta con tres Museos dentro de su ámbito geográfico y ninguno de ellos dedicado de forma monográfica a la Etnología: el Museo de La Rioja y los Museos municipales de Calahorra y Nájera, con secciones en los tres casos de etnología. Al lado de éstos, en la información general y guías, incluso en bibliografía más especializada se citan como Museos lo que sólo son colecciones de muy distintas características y situación jurídica entre los que figura el denominado Museo Etnográfico de La Rioja.

EL MUSEO DE LA RIOJA

Fue creado por Decreto en 1963 con fondos de arqueología y arte, pero desde el principio y a pesar de las vicisitudes que atravesará hasta su definitiva apertura al público en 1971 fue incorporando objetos relacionados con la vida y costumbres populares de la provincia, bajo los auspicios y consejos de Alejandro Marcos Pous, jubilado hace poco como conservador del Museo Arqueológico Nacional, pero profesor en aquellos años 60 de la Universidad de Navarra y como tal, director de excavaciones y prospecciones arqueológicas en distintos puntos de La Rioja. Y a la sombra de estos trabajos inició la recogida de distinto material que depositaba en el Museo junto a los restos arqueológicos que eran su verdadero objetivo de investigación. Así pues aquí empezaron a almacenarse las primeras piezas incrementadas poco a poco con pequeñas compras a Justo Caceo, cabrero de Soto de Cameros que bajaba hasta el Museo objetos procedentes de la Sierra de Cameros que por entonces estaba sufriendo un agudo proceso de despoblamiento. De esta forma se fue configurando en el Museo una creciente colección de interés etnográfico integrada mayoritariamente por cerámica pero que desgraciadamente no recibió ningún tratamiento técnico ni registro hasta 1979, de modo que en el momento de abordarlo se desconocían casi todas las procedencias. Ésta es la razón por la que en muchos casos se cita como "fondos antiguos del Museo" la procedencia desconocida de estas piezas.

En 1979 comenzamos la sistematización por culturas y materias de todos los fondos del Museo, carente hasta la fecha de ella y de este modo a registrar y catalogar todos los materiales etnográficos de manera que al día de hoy esta sección tiene alrededor de 2.000 piezas de las aproximadamente 11.000 de todo el Museo (7.250 de arqueología y 1.750 de arte), que están publicadas a través de varios catálogos monográficos, y que comprenden las siguientes materias:

1. Restos arquitectónicos
2. Esculturas

3. Pinturas. Dibujo. Grabado. Artes gráficas
4. Cerámica
5. Vidrio y cristal
6. Esmalte
7. Orfebrería y joyería
8. Hierros y metales
9. Armas
10. Carpintería y ebanistería
11. Tejidos e indumentaria
12. Tapices
13. Alfombras
14. Bordados y encajes
15. Cueros
16. Cestería
17. Mosaicos
18. Glíptica
19. Industria lítica
20. Industria ósea. Eboraria
21. Epigrafía
22. Numismática
23. Instrumentos. Aparatos. Herramientas profesionales
24. Restos orgánicos.

El Museo de La Rioja arrastra desde su fundación un grave problema de espacio pues su montaje obedecía a un criterio de primar la exposición sobre cualquier otro aspecto de infraestructura museística, y dedicar aquella a los fondos de mayor relumbrón estético, es decir, se instalaron exclusivamente piezas de arte y las secciones de arqueología y etnología quedaron fuera de la visita pública. Para paliar en la medida de lo posible esta deficiencia iniciamos una serie de exposiciones monográficas, al menos una al año de cada sección y en las últimas pudimos abordar incluso la publicación de los catálogos que bajo los siguientes títulos y temas abarcaba toda la colección de etnología del Museo:

– “Alfarería popular en La Rioja” (1988) sobre las producciones locales de La Rioja Alta, La Rioja Baja y la Sierra, y de otras de uso muy común a través del comercio procedentes sobre todo de Castilla y Aragón.

– “Alacena. La vida doméstica a través de la colección etnológica del Museo de La Rioja” (1990), dividida en cocina, despensa, comedor, dormitorio, labores femeninas y mundo infantil.

– “Afanés. La agricultura y la ganadería a través de la colección etnológica del Museo de La Rioja” (1991), con los aperos agrícolas dedicados a la preparación de la tierra, el mantenimiento de los cultivos y la extracción de los frutos; los objetos de la alimentación, la identificación animal y el aprovechamiento ganadero; y finalmente los aparejos y vehículos de transporte en el medio rural.

– “Herramientas. Los oficios artesanales a través de la colección etnológica del Museo de La Rioja” (1992), agrupados según las materias básicas de barro; metal; madera; mimbre, paja y fibras vegetales; cuero; y textiles.

– “Trigo, harina y pan” (1994) que bajo los tres apartados retomaba en parte aperos para el cultivo de los cereales y se completaba con maquinaria para la fabricación de harina e instrumentos para la elaboración tradicional del pan, tanto de consumo diario como de carácter ritual.

– Y finalmente “Rebaños. La ganadería tradicional a través de la colección del Museo de La Rioja” (1995), también retoma el tema de la exposición “Afanés” pero se amplía bajo los apartados de explotación ganadera y el arte pastoril.

Con estas exposiciones ha quedado publicado hasta la fecha el catálogo completo de la sección etnológica del Museo de La Rioja.

EL MUSEO DE NÁJERA

Se debe a la iniciativa privada de la Asociación de Amigos de la Historia Najerillense que desde 1973 mantiene una labor sistemática de recogida de materiales arqueológicos de superficie en el área de Nájera y su entorno más inmediato. En 1979 ante el volumen de material acumulado solicita un local al Ayuntamiento de la ciudad quien les presta el Palacio Aba-

cial del Monasterio de Santa María la Real y crea el Museo Municipal por acuerdo de la corporación. Con local propio aunque en muy malas condiciones, la Asociación amplía su interés a los materiales etnológicos y comienza la recogida de los mismos en casas abandonadas de la propia ciudad y de pueblos, principalmente de la cuenca del Najerilla, y en fábricas en desuso o modernizadas, sobre todo de harinas, curtidos y muebles.

También hacen algunas compras de piezas cerámicas.

Sin embargo aunque el Museo está creado y abierto al público el Ayuntamiento no lo ha dotado de la más mínima plantilla de personal técnico y es la citada Asociación quien lo gestiona aunque sin abordar de ningún modo la catalogación de los fondos. Esta situación que comenzó como provisional se hace insostenible y se acuerda abordar una financiación a medias con la Consejería de Cultura para lo cual ésta exige el conocimiento completo de unas colecciones que a simple vista se muestran riquísimas, muy interesantes y en algunos aspectos exclusivas, y contrata a dos técnicos durante meses entre los años 1989 a 1991 para registrar, inventariar y catalogar todo cuanto se almacena en el Museo. Estos técnicos, formados en el Museo de La Rioja, reproducen el mismo esquema de sistematización que hemos utilizados aquí y catalogan todos los fondos hasta 1991. Pero en el acuerdo de cofinanciación el Ayuntamiento de Nájera incumple su compromiso y el Museo se ve de nuevo en las únicas manos de la Asociación de Amigos de la Historia Najerillense quienes para forzar una solución definitiva, deciden cerrar al público el Museo ese mismo año y desde entonces así permanece salvo para consultas de investigadores y aperturas muy esporádicas. Pero al mismo tiempo, han continuado con la recogida de materiales, de manera que el catálogo carece de actualización, interrumpido como está desde 1991.

EL MUSEO DE CALAHORRA

Desde los años 20 Calahorra ha pretendido tener un Museo especialmente dedicado a Arqueología bajo el gran peso específico de la antigua Calagurris pero este propósito no se consiguió hasta 1982 en que fue constituido por acuerdo del Pleno Municipal con ese objetivo básico.

La catalogación de la colección fundacional se hizo en 1983 por el Museo de La Rioja y la primera instalación en 1984 por técnicos formados con nosotros, y esta apertura al público propicia la donación de diversos materiales, entre ellos varios aperos de labranza con lo que se inició la sección de etnología que hasta entonces no se había contemplado. Sin embargo, el Museo de Calahorra corrió una suerte parecida al de Nájera aunque por otras causas, pues a pesar de ser una instalación municipal no fue contratado un técnico con la misión específica de catalogar todos los fondos y rehacer el montaje de las salas. Acabada su misión, el Museo vuelve a carecer de personal cualificado aunque permanece abierto al público y tiene catalogado todos sus fondos, incluidos los etnológicos, siguiendo el esquema del Museo de La Rioja, pero sin estar expuestos al Público.

EL MUSEO ETNOGRÁFICO DE LA RIOJA

En 1977 la Diputación Provincial de Logroño encargó a Luis Vicente Elías Pastor la recopilación de materiales etnológicos mediante compra, préstamo o donación para la constitución del Museo Etnográfico de La Rioja. Al año siguiente la colección así reunida fue instalada y abierta al público aunque de forma muy precaria en algunas dependencias del Hogar Provincial que por aquel entonces había iniciado un proceso de abandono y recolocación de sus internos en mejores instituciones y contaba con locales disponibles para usos completamente distintos a sus fines. Esta colección no fue sin embargo instalada de forma estable ni abierta al público con regularidad pero por

aquellos años contaba con técnico contratado —el propio Elías Pastor— y un operario laboral para iniciar las medidas de conservación y catalogación de fondos. Sin embargo, en 1979 se rescinde el contrato del técnico y comienza un largo proceso de incertidumbre para esta colección pasando en 1980 a la Tabacalera, —también fuera de su primitivo uso y pendiente de otro nuevo— y más tarde en 1985 a la Real Fábrica de Paños de Ezcaray donde en la actualidad se encuentra cerrada al público y sin montar. Sin embargo esta colección sí que ha recibido un tratamiento descriptivo con una breve ficha de catalogación cuyo conjunto ha sido redactado en distintas épocas por diversos especialistas contratados, organizando la colección en 4 grandes áreas: agricultura, ganadería, casa y artesanía. También le han realizado a lo largo de estos 16 años actividades de campo y exposiciones dedicadas a la vida pastoril (1981, 1986, 1987), elaboración del vino (1981) los pueblos sumergidos por el pantano de Pajares (1991). Pero el personal dedicado a esta colección se reduce a un “encargado del Museo” con categoría laboral de nivel 6 contratado en 1984 y vinculado directamente a la Consejería de Cultura, aunque el problema de fondo que arrastra esta colección es la falta de definición legal que sufre desde su comienzo y que ha impedido una estructura y organización de sus fines y actuaciones.

EL ECO-MUSEO DEL MOLINO DEL CORREGIDOR DE SAN ROMÁN DE CAMEROS

En 1994 la Fundación Rural de la Caja de Ahorros de La Rioja rehabilitó y puso en funcionamiento el antiguo Molino del Corregidor de San Román de Cameros, con financiación del programa Leader, CEIP-UGT y Ministerio de Comercio y Turismo. Además de la maquinaria original del molino tiene una sala dedicada a maquetas de ingenios elevadores de agua para ser utilizadas por los visitantes como demostración de su funcionamiento. Con esto acaba el contenido del asamos que es atendido por una

familia que vive en él y abre al público en un horario muy reducido o con cita previa.

LAS OTRAS COLECCIONES ETNOLÓGICAS

Aunque los promotores y encargados los llaman pomposamente "Museo de ..." los que incluimos en este apartado no son más que colecciones con mayor o menor grado de montaje y de visita pública, pero carentes todos de cualquier tratamiento técnico, o científico, y por supuesto sin infraestructura museística ni personal de ningún tipo.

El más antiguo de ellos es el "*Pajar-Museo*" de *Ojacastro*, donde la familia Merino Urrutia ha instalado en un antiguo pajar del S. XVIII aperos, objetos de ganadería y de vida doméstica usados en su propia casa o procedentes de los pueblos y aldeas del alto Valle del Oja.

Otro que figura desde hace años en las guías es el "*Museo del Calzado*" de *Arnedo* que contiene la colección reunida por la Asociación de Amigos de Arnedo en la Casa Bobadilla de esta localidad. El edificio es de propiedad municipal pero la Asociación es dueña de esta colección artesanal del calzado e incluso por la primera maquinaria procedente de las muchas fábricas que en la localidad se dedican a esta actividad. Su visita se reduce a los sábados por la tarde pero en estos momentos se pretende llegar a un acuerdo con el Ayuntamiento para que corra con los gastos de mantenimiento y apertura, aunque en ningún caso se plantea el tratamiento técnico de los objetos recogidos.

También en Arnedo se da publicidad al "*Museo Etnográfico*", constituido realmente por objetos recogidos por el alguacil Modesto Hernández Cerín e instalados en la bodega de su propia casa.

En los últimos años se han montado varias colecciones privadas que sin embargo han contado con sustanciosas ayudas públicas. El "*Museo de Ventrosa*" es una colección recopilada por Carlos Sáinz Blázquez, vecino de esta localidad que ha instalado en un pajar

de su propiedad objetos procedentes de su casa y de otras familias de pueblos del entorno, y los abre al público los fines de semana previa cita. Carece de cualquier planteamiento museográfico aunque el montaje ha sido financiado por la Consejería de Cultura y el Área de Turismo del Gobierno de La Rioja.

El "*Museo de Santurdejo*" es una casa habilitada por el Ayuntamiento para albergar objetos de los vecinos de esta localidad gracias a una subvención de la Consejería de Obras Públicas y del MOPT.

El "*Museo Etnográfico de S. Francisco*" en Santo Domingo de la Calzada ni siquiera tiene carácter estable pues se reduce a una exposición que monta el Hogar de la tercera Edad con ayuda de la Parroquia durante determinadas fiestas o épocas en las que la ciudad se llena de visitantes, y recoge objetos de uso agrícola y de vida doméstica aportados por los propios organizadores.

El último de estos centros es el "*Museo de San Andrés*" que la Consejería de Cultura ha abierto en 1995 en una casa de este pueblo alterado por la construcción del embalse de Pajares. Se trata de una colección de objetos relativo a la vida cotidiana —casa, ganadería, agricultura, caza, pesca, y escuela— rescatados de las casas que habían de cubrir las aguas o aportadas por sus antiguos habitantes, instalados por áreas y custodiado por los vecinos que aún viven allí, quienes disponen de varias llaves para enseñarlo al que lo solicite.

MUSEOS Y COLECCIONES

MUSEOGRÁFICAS
PERMANENTES DE
CARÁCTER

ETNOGRÁFICO EN LA
COMUNIDAD
VALENCIANA

Francesc Llop i Bayo

Generalitat Valenciana

RESUMEN

El artículo reflexiona sobre la Comunidad Valenciana y sus Museos, especialmente desde un punto de vista administrativo, describiendo el reconocimiento de Museos y Colecciones Museográficas Permanentes por parte de la Generalitat Valenciana.

A continuación se hacen unas reflexiones sobre el contenido y la formación de los museos y colecciones permanentes de contenido etnográfico, tras lo cual hay un listado de los museos reconocidos y de los que se tiene noticia de su existencia en la Comunidad Valenciana.

* * *

LA COMUNIDAD VALENCIANA

La Comunidad Valenciana es una de las 17 Comunidades Autónomas del Estado Español. Con una superficie de 23.305 Km², y una población de 3.700.000 de habitantes, tiene una densidad de 157 habitantes por Km². España, a su vez, tiene 504.718 Km² y 38.000.000 de habitantes, con unos 75 habitantes por Km².

La superficie del territorio valenciano supone por tanto el 4,62% del territorio español, mientras que su población representa el 9,74%. La industria supone un 26% mientras que los servicios significan el 58,9%. El 89% de la población vive en las comarcas de la costa, mientras que en el interior, que supone el 60% del territorio, sólo vive el 11%. La Comunidad Valenciana es una autonomía bilingüe: el valenciano es la lengua mayoritaria en las comarcas de la costa, mientras que el castellano es la lengua de las comarcas del interior.

En consecuencia las publicaciones y las comunicaciones oficiales van escritas siempre en las dos lenguas, que tienen la misma categoría según el Estatuto de Autonomía. La Generalitat Valenciana es el gobierno autónomo de la Comunidad Valenciana.

MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS PERMANENTES

Existen, en la actualidad, unos 300 museos y colecciones museográficas en la Comunidad Valenciana-

na aunque no todos tienen un funcionamiento regular. La Generalitat Valenciana desarrolló en 1991 una Orden de Reconocimiento de Museos y de Colecciones Museográficas Permanentes, que sirve para acreditar a aquellos museos y colecciones que tienen unas instalaciones adecuadas. La diferencia entre Museo y Colección consiste en que el Museo cuenta con un técnico superior, y unas instalaciones adecuadas para la investigación, la conservación y la difusión de los objetos depositados en el museo.

En la actualidad hay 42 Colecciones Museográficas Permanentes reconocidas, mientras que son 55 los Museos reconocidos. La mayor parte de los reconocimientos se ha realizado en los dos últimos años. Las colecciones de contenido etnográfico son 19, mientras que son 20 los museos. Esto supone que el 45,23% de las colecciones y el 36,36% de los museos, es decir que el 42,39% de todas las instituciones reconocidas tienen un contenido total o parcialmente dedicado a la etnografía.

La gestión de los museos se lleva a cargo desde dos Direcciones Generales: desde la Dirección General de Bellas Artes y Museos se gestionan los museos de contenido artístico, mientras que la tutela y el reconocimiento del conjunto de museos y de sus colecciones se hacen desde la Dirección General de Patrimonio Artístico.

Casi todos son de titularidad pública (municipal, provincial) y unos pocos son de titularidad eclesial. Uno solo de los museos es del Estado, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", y otros dos son de gestión transferida (titularidad estatal y gestión de la Generalitat Valenciana): Museo Arqueológico y Teatro Romano de Sagunt; Museo de San Pío V de València. De momento hay dos museos de la Generalitat, el IVAM, ampliamente conocido, dedicado al arte moderno, y el Museu de la Valltorta, dedicado al arte rupestre levantino.

MUSEOS Y COLECCIONES ETNOLÓGICAS ESTADO DE LA CUESTIÓN

El reconocimiento de los Museos y de las Colecciones Museográficas Permanentes, supone un cierto nivel de calidad, tanto en los materiales existentes, como en los medios disponibles para su conservación, estudio y difusión. De alguna manera están reconocidos los mejores Museos y Colecciones existentes, con una importante excepción, que es el *Museu Etnològic de la Diputació*, de Castelló, del que hablaremos más adelante.

La mayor parte de las colecciones museográficas permanentes son el fruto de una exposición, reunida apresuradamente para las fiestas locales, y luego dejada en depósito en algún almacén municipal, a menudo la antigua escuela desafectada. Tras el éxito inicial de la exposición (todo el pueblo pasa a ver los objetos, a menudo para comprobar que se muestran aquellas piezas que ellos han donado, de manera más o menos benévola), las piezas, penosamente recogidas, suelen quedarse en el lugar de la exposición, llenándose de polvo y de olvido. Las visitas son cada vez más espaciadas, y cada vez más complicadas, porque hay que pedir las llaves al ayuntamiento y el alguacil no está siempre disponible. Por otro lado, la falta de mantenimiento lleva a la progresiva (y rápida) desintegración de las piezas: no olvidemos que se trata de objetos de uso y consumo, y que no están concebidos para durar eternamente, sino mientras dura su utilidad.

Unos pocos museos son el fruto del trabajo intenso y continuado de asociaciones de voluntarios, centrados en el patrimonio local. Entre ellos destaca el museo de Cocentaina, animado por el Centre d'Estudis Contestans, y dedicado al patrimonio en el sentido más amplio: arqueología, etnología, historia local. Su exposición permanente, inaugurada en la última *Fira dels Sants*, el pasado 1 de noviembre, se ubica en un magnífico edificio, con restos medievales de finales del XIII. El museo es, sobre todo, un archivo de la memoria local, donde se encuentran materiales de diversa procedencia y gran interés, junto a los más

actuales sistemas interactivos para la formación de los visitantes.

Otro museo, nacido de la actividad de una asociación, es el Museu Escolar i Agrícola, de Elx, nacido con una doble vocación: de depósito de la memoria colectiva y de escuela al aire libre. Ubicado en una escuela rural, de una de las partidas del *Camp d'Elx*, combina la enseñanza normalizada para sus alumnos con el aprendizaje de técnicas y narraciones tradicionales para éstos, y los miles de visitantes anuales.

Otro grupo interesante de museos son los referidos a la fiesta, en el sentido más amplio y local: desde los innumerables museos de Moros y Cristianos, entre los que destaca el de Alcoi, de gran tradición, hasta los museos falleros, que reúnen piezas salvadas de las llamas y otros elementos de la fiesta. Los museos de Moros y Cristianos son, posiblemente, las instituciones más alejadas del concepto "Museo": se trata de almacenes que exponen, incansablemente, los trajes más vistosos de cada año junto con las fotografías de los capitanes, los alféreces y otros cargos que están obligados, en el año de su mandato, a renovar su vestimenta, y a mostrar el poder y el éxito personal a través de ostentosas actividades. Estos museos de la fiesta no pretenden, por tanto, "enseñar", al que viene de fuera; son museos para "enseñarse", para recordar, tras el momento efímero de gloria, los éxitos de un cargo festivo de una fiesta pasada. Los museos falleros son aún más tristes, si cabe: muestran, fuera de contexto, piezas, construidas para ser devoradas por el fuego, y que han perdido gran parte del complejo significado original. Sería algo parecido a estos museos el intento, suponemos que vano, de tratar de conservar un plato culinario, por su buen aspecto, más allá del momento de su degustación.

Hay algún museo monográfico de interés, aunque dudosamente se pueda calificar de etnográficos: entre éstos destaca el "Museu Valencià del Joguet", de Ibi, que muestra de manera espectacular, aunque vacía de significado, 444 juguetes de lata procedentes de la Fábrica Payá y de otros fabricantes nacionales y extranjeros. El mismo "Museo del Calzado" de Elda,

constituye más una colección, espléndida pero difícil de entender "desde fuera" sobre los procesos industriales y las diferentes maquinarias empleadas para la fabricación de calzado en el sur de la Comunidad Valenciana.

Mucho más interesantes son los museos de cerámica: aunque algunos se centran en la exhibición de piezas extraordinarias, prácticamente todos dedican parte de su exposición a referir el proceso tecnológico de fabricación de sus piezas. El mejor exponente de estos museos es el "Museo de Alfarería" de Agost, implicado en los procesos de estudio, conservación y divulgación de la cerámica producida en esta población, especialmente porque está emplazado en una antigua fábrica de botijos.

Hemos dejado para el final los dos museos más específicamente etnológicos de la Comunidad Valenciana. Se trata de los museos de las Diputaciones de València y de Castelló. El "Museu Etnològic de la Diputació de València" nació con una voluntad "nacional", es decir como el museo que debía integrar y coordinar los pequeños museos y colecciones locales de contenido etnográfico. Creado en 1981, se inauguró en 1983, aunque sus cuatro salas originales fueron cerradas dos años más tarde, permaneciendo en un estado de latencia hasta nuestros días. Pocos días antes de las últimas elecciones autonómicas fue inaugurado el complejo cultural de la "Beneficència", y se ha abierto una sola sala lineal, con una pequeña muestra de las importantes colecciones del museo. Es sintomático que el "Museu de Prehistòria", ubicado en el mismo edificio, ha abierto con todas las salas previstas, mientras que parte de la zona destinada inicialmente a la etnografía es utilizada para ampliar las exposiciones de Artes Plásticas.

El "Museu Etnològic de la Diputació de Castelló" fue creado como reacción provincial frente a la ambición del museo de València de abarcar toda la Comunidad Valenciana. Se reunieron a toda prisa una serie de magníficos elementos, posiblemente los más valiosos de toda la Comunidad, y procedentes en su mayor parte de colecciones privadas, y se inauguró el museo

en marzo de 1982. A pesar de la importancia de sus fondos y su excelente ubicación, en el centro mismo de la ciudad, la falta de divulgación, y la poca atención prestada hacia el museo hace que sus visitantes se cuenten por unidades a lo largo de cada semana.

Hay una curiosa dispersión de los museos y colecciones de contenido etnográfico en la Comunidad Valenciana: hacia el norte, la llamada provincia de Castelló, los museos y colecciones reconocidos tienden a ser de contenido histórico o artístico, mientras que en el sur, la provincia de Alacant, los museos y colecciones etnográficos son, junto con los arqueológicos (cuyo contenido suelen compartir) la gran mayoría.

| PROVINCIA | COLECCIONES | | MUSEO | |
|-----------|--------------|-------|--------------|-------|
| | Etnográficas | Total | Etnográficos | Total |
| Alacant | 9 | 11 | 11 | 25 |
| Castelló | 4 | 11 | 5 | 13 |
| València | 6 | 20 | 4 | 17 |
| | 19 | 42 | 20 | 55 |

Cabe destacar, finalmente, la ausencia de una asociación que aglutine y coordine las actividades de carácter etnográfico de la Comunidad Valenciana. Tampoco hay revistas ni publicaciones con este carácter global. No deja de ser sorprendente la ausencia, en una comunidad que se caracteriza por la proliferación del asociacionismo, especialmente en aspectos relacionados más o menos directamente con la cultura tradicional: comisiones de fiestas, bandas de música, grupos de baile...

A continuación transcribimos una relación de las colecciones museográficas permanentes y de los museos, reconocidos por la Generalitat Valenciana, así como un listado de las otras instituciones existentes, dedicadas también a la etnografía.

MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS PERMANENTES, DE TEMA ETNOGRÁFICO RECONOCIDOS POR LA GENERALITAT VALENCIANA

| POBLACIÓN | DENOMINACIÓN | INSTALACIÓN | POSTAL | DIRECCIÓN | TELÉFONO |
|----------------------|---------------------------------------|-------------|--------|---------------------------------------|------------------------|
| Agost | Museo de Alfarería | Museo | 03698 | Teulleria, 11 | 96-5691199 |
| Alacant | Museus del Castell | Museo | | Castell de Santa Barbara | 96-5149206 |
| Alcoi | Casal de Sant Jordi | Museo | 03800 | Sant Miquel, 60 | 96-5540580 |
| Alcora | Museu Municipal de la Cerámica | Museo | 12110 | Teixidors, 5 | 964-362368 |
| Alzira | Museu Municipal d'Alzira | Museo | 46600 | Escoles Pies, 4 | 96-2417407 |
| Benaguasil | Museu Etnològic | Colección | 46180 | Aldaia, 2 | 96-2730011 |
| Betxi | Museu Etnològic Local | Colección | 12549 | Magatzem Municipal c/ Onda, s/n | 964-620002 |
| Burriana | Museu-Arxiu de la Taronja | Museo | 12530 | Major, 10 | 964-515415 |
| Callosa d'en Sarria | Museu Etnològic | Colección | 03510 | Jaume Roig, 5 | 96-5882190 /5880262 |
| Callosa de Segura | Museo del Cànamo | Colección | 03360 | Carretera de Rafal (Antiguo Matadero) | 96-5311512 |
| Camporrobles | Museo Municipal | Colección | 46330 | Pl. Ayuntamiento, 1 | 96-2181006 |
| Castello de la Plana | Museu Municipal d'Etnologia | Colección | 12002 | Ermita de Sant Jaume de Fadrell | 964-227556 |
| Cocentaina | Museu del Centre d'Estudis Contestans | Colección | 03820 | Carrer Major | 96-5590000 |
| Denia | Museu Etnològic de Dénia | Museo | 03700 | Cavallers, 1 | 96-6420260 |
| Elda | Museo del Calzado | Museo | 03600 | Pico Veleta s/n | 96-5383021 |
| Elx | Museu Escolar i Agrícola | Museo | 03730 | Partida de Puçol, 8 | 96-6630478 |
| Gata de Gorgos | Museu Arqueològic | Colección | 03740 | Peñón, 10 | 96-5756089 |
| Guadalest | Museu Etnològic Guadalest Segle XVIII | Colección | 03517 | Església, 13 | 96-5885238 |
| Guardamar del Segura | Museu Arqueològic i Etnologic Mnpal. | Museo | 03140 | Colon, 60 | 96-5728610 |
| Ibi | Museu Valencià del Joguet | Museo | 03440 | Aurora Pérez Caballero, s/n | 96-6550226 |
| Jérica | Museo Municipal | Colección | 12450 | Historiador Vayo, 19 | 964-129177 |
| L'Alcudia | Museu Etnològic de l'Alcúdia | Colección | 46250 | Casa de la Solera | 96-2996193 |
| La Vila Joiosa | Museu Etnogràfic Municipal | Colección | 03570 | Barranquet, 1 | 96-5891698 |
| Manises | Museu de Cerámica de Manises | Museo | 46940 | Sagrari, 22 | 96-1521044 |
| Nules | Museu d'Història de Nules | Museo | 12520 | Carrer de la Sang s/n | 964-674361 |
| Onda | Museu de la Cerámica d'Onda | Museo | 12200 | Cervantes, 8 | 964-770873 |

| | | | | | |
|----------------------|---|-----------|-------|--|------------|
| Pego | Museu Etnològic de Pego | Coleccion | 03780 | c/ Sant Domenec, 5. Casa de la Cultura | 96-5572801 |
| Pilar de la Horadada | Museo Arqueològic-Etnològic "Gratiniano Baches" | Museo | 03190 | Carretillas, 38 | 96-5351124 |
| Relleu | Museu de Relleu | Colección | 03578 | | 96-6856041 |
| Requena | Museo Histórico Artístico de Requena y su comarca | Museo | 46340 | Mariano Cuber, 1 | 96-2301400 |
| Rojales | Museo Arqueològic Paleontològic Municipal | Colección | 03170 | Jesús Chazarra, 19 | 96-6715001 |
| Sant Mateu | Museu Històric Municipal | Colección | 12170 | Historiador Beti, 4 | 964-416171 |
| Santa Pola | Museu Arqueològic i de la Pesca | Museo | 03130 | Plaça del Castell | 96-6692772 |
| Valencia | Art Major de la Seda | Colección | 46001 | Hospital, 7 | 96-3518233 |
| Valencia | Museu de l'Artiste Faller | Colección | 46025 | Ninot, 24 | 96-3476585 |
| Valencia | Museu Marítim | Museo | 46011 | Drassanes | 96-3679046 |
| Villar del Arzobispo | Casa de Los Cinteros | Colección | 46170 | Hospital, 2 | 96-2720109 |
| Xabia | Museu Arqueològic i Etnogràfic Municipal "Soler Blasco" | Museo | 03730 | Primicies, 1 | 96-5791098 |

OTROS MUSEOS Y COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS DE CARÁCTER ETNOGRÁFICO

| POBLACIÓN | DENOMINACIÓN | TELÉFONO | ESTADO |
|----------------|---|------------|-------------|
| Albaida | Museu de Titelles | | En creación |
| Almussafes | Museu Local | | En creación |
| Alzira | Museu Faller | | En creación |
| Aspe | Museo Etnológico | | En creación |
| Benidorm | Museu de Cera | | En creación |
| Benidosa | Museu Agrícola de Benissoda | 96-2390805 | En creación |
| Benissa | Museu de l'Automòbil | 96-5830400 | En creación |
| Buñol | Museo etnológico papelera Galán | | En creación |
| Burjassot | Museu municipal | | En creación |
| Cabanes | Museu de Cabanes | | En creación |
| Calpe | Museu Municipal | | En creación |
| Crevillente | Museo etnològic | | En creación |
| Denia | Museu del VI | 96-5781887 | En creación |
| Elx | Museu d'història de la Indústria d'Elx | | En creación |
| La Vall d'Uixo | Museu etnològic | 946-690944 | En creación |
| Monovar | Museu del VI | | En creación |
| Onil | Museu de la Nina | | En creación |
| Paterna | Ecomuseu de les Coves | | En creación |
| Peñíscola | Museu etnogràfic de la Mar | | En creación |
| Potries | Cassoleria d'Àngel Domínguez | | En creación |
| Puçol | Museu etnològic | | En creación |
| Traiguera | Museu de l'Obra i de la Fusta | | En creación |
| Valencia | Estudi fotogràfic Toni Sanchis | 96-3913279 | En creación |
| Valencia | Gremi de Campaners Valencians | 96-3404933 | En creación |
| Valencia | Museo de Miniaturismo Histórico de Valencia | 96-3910811 | En creación |
| Valencia | Museu de Ferrocarrils i Tramvies | | En creación |
| Valencia | Museu del VI | | En creación |

| | | | |
|-----------------------|-------------------------------------|------------|-------------------|
| Valencia | Museu Faller | | En creación |
| Villena | Museo Etnográfico "Jerónimo Ferriz" | 96-5227489 | En creación |
| Albocacer | Col·lecció Etnològica | 964-428001 | En funcionamiento |
| Almoradi | Museo de la Huerta | 96-5700326 | En funcionamiento |
| Alpuente | Museo Municipal | 96-2101001 | En funcionamiento |
| Bañeres | Castell | 96-5567028 | En funcionamiento |
| Bejis | Museo Etnológico | 964-141161 | En funcionamiento |
| Benetusser | Casa de Cultura | 96-3752950 | En funcionamiento |
| Beniganim | Museu d'Etnologia | 96-2215002 | En funcionamiento |
| Benissa | Museu Municipal | 96-5730408 | En funcionamiento |
| Borriol | Museu Municipal d'Etnologia | 964-321461 | En funcionamiento |
| Castello de la Plana | Museu Etnològic de la Diputació | 964-359703 | En funcionamiento |
| Castello de Rugat | Museu Arqueològic i Etnològic | 96-2813048 | En funcionamiento |
| Catadau | Museu | 96-2550065 | En funcionamiento |
| Cervera del Maestre | Molí de l'Oli | 964-498001 | En funcionamiento |
| Cocentaina | Museu Fester | 96-5590000 | En funcionamiento |
| Forcall | Museu Municipal | 964-171001 | En funcionamiento |
| Guadalest | Museo de Antonio Marco | 96-5885239 | En funcionamiento |
| Guadalest | Museo de Miniaturas Mundo de Max | 96-5885008 | En funcionamiento |
| Guadalest | Museo del Juguete Antiguo | 96-5885194 | En funcionamiento |
| Guadalest | Museu de Miniatures | | En funcionamiento |
| Ibi | Museu Etnològic | 96-5552888 | En funcionamiento |
| Ibi | Museu Fester | 96-5552450 | En funcionamiento |
| L'Ollería | Museu del Vidre i de l'Artesania | 96-2200601 | En funcionamiento |
| La Font de la Figuera | Museu | 96-2290004 | En funcionamiento |
| Llosa de Ranes | Casa del Pou | 96-2230171 | En funcionamiento |
| Moncada | Museu Etnogràfic Municipal | 96-1390716 | En funcionamiento |
| Monovar | Museu d'Arts i Oficis | 96-5470270 | En funcionamiento |
| Morella | Temps d'Història | | En funcionamiento |

| | | | |
|--------------------------|--|------------|-------------------|
| Morella | Temps d'Imatge | 964-160106 | En funcionamiento |
| Novelda | Casa-Museu Modernista | 96-5600237 | En funcionamiento |
| Oliva | Casa dels Mayans | 96-2839299 | En funcionamiento |
| Orihuela | Museo de Reconquista | 96-5302747 | En funcionamiento |
| Orpesa | Museu Municipi d'Arqueologia e Etnologia | 964-310100 | En funcionamiento |
| Pavías | Museo Municipal | 964-129205 | En funcionamiento |
| Puig | Museu de l'Impremta i de l'Obra Gráfica | 96-1470200 | En funcionamiento |
| Segorbe | Museo Municipal de Arqueología y Etnología | 964-110626 | En funcionamiento |
| Sueca | Museu de la Mare de Déu | | En funcionamiento |
| Tavernes de la Valldigna | Centre Excursioniste | | En funcionamiento |
| Torrella | Museu | 96-2240615 | En funcionamiento |
| Valencia | Biblioteca y Museo Historicomédicos | 96-3864164 | En funcionamiento |
| Valencia | Casa de Les Roques | 96-3919070 | En funcionamiento |
| Valencia | Museo Militar | 96-3511773 | En funcionamiento |
| Valencia | Museu d'Etnologia | 96-3883621 | En funcionamiento |
| Valencia | Museu de la Tecnología Eléctrica | | En funcionamiento |
| Valencia | Museu Taurí | 96-3511850 | En funcionamiento |
| Vallada | Museu | 96-2257009 | En funcionamiento |
| Vila-Real | Museu Etnòlogic | 964-520101 | En funcionamiento |
| Villena | Museo del Botijo | 96-5800571 | En funcionamiento |
| Villena | Museo del Festero | 96-5800048 | En funcionamiento |
| Xixona | Museu del Torró | 96-5610225 | En funcionamiento |

LOS MUSEOS

ETNOGRÁFICOS EN EL
PAÍS VASCO. UNA
VISIÓN GENERAL Y UN
PROYECTO PARTICULAR:

EL MUSEO
ARQUEOLÓGICO,
ETNOGRÁFICO E
HISTÓRICO VASCO
DE BILBAO

Amaia Mujika Goñi

Museo Arqueológico, Etnográfico
e Histórico Vasco

RESUMEN

En una época, como la actual, en que el papel de los museos etnográficos, tanto en su concepción como en su temática, es objeto de un profundo debate de reflexión, pasamos revista al origen y trayectoria de estos museos en el País Vasco, a su situación actual y a los proyectos de renovación museológica y museográfica en que se encuentran inmersos los principales centros de este ámbito cultural.

* * *

LOS MUSEOS ETNOGRÁFICOS EN EL PAÍS VASCO

El origen y trayectoria de los museos etnográficos, al igual que el mundo cultural vasco ha estado fuertemente vinculado a los avatares políticos del Estado Español.

A finales del siglo XIX y principios del XX se propaga por Europa una corriente de pensamiento por la cual se tiende a potenciar y valorar las singularidades y particularidades nacionales o regionales. La introducción de esta filosofía en el País Vasco, junto con la existencia de un ámbito cultural y científico propio, plasmado en la existencia de múltiples asociaciones e instituciones culturales¹ y de numerosas publicaciones periódicas², auspició la existencia de un fuerte nivel de concienciación cultural.

Este fue el marco de origen y desarrollo de los museos etnográficos, el de San Telmo en San Sebastián (1902)³, y el Museo Etnográfico Vasco en Bilbao (1917), cuyas colecciones siguen siendo en la actualidad las más importantes por su riqueza y variedad.

Fuera del territorio de la Comunidad Autónoma Vasca, pero íntimamente relacionado con este fenómeno se crea en 1922 el Musée Basque en Bayona.

Pero la creación de estas tres instituciones en un espacio geográfico tan reducido no supondrá la existencia de una concienciación general de que las colecciones etnográficas sean objeto de interés para el Patri-

¹ Euskaltzaindia-Academia de la Lengua Vasca; Real Sociedad Bascongada de Amigos del País; Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos...

² Revista Internacional de Estudios Vascos; Anuario de Eusko-Folklore; Euskal-Erria...

³ Impulsado por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País bajo el patrocinio municipal.

monio Cultural Vasco, siendo así que su recogida, investigación y conservación se circunscribirá a un pequeño número de científicos y colaboradores.

Aún así y gracias al esfuerzo de estos profesionales la Sociedad de Estudios Vascos organiza en 1930 su V Congreso, con el lema "Arte Popular Vasco", donde los museos de Bilbao, San Sebastián y Bayona, cederán parte de sus colecciones para una exposición acorde con los objetivos del congreso. En el transcurso del mismo, y en clara referencia a lo anteriormente expuesto, el antropólogo y arqueólogo, D. Telesforo de Aranzadi, en su conferencia titulada "*Explicación de los aperos de labranza*", iniciará su disertación diciendo: "*En esta exposición de arte popular vasco se me señaló como tema de conferencia el que encabeza estas líneas, y, seguramente, más de cuatro señoritos u hombres de letras o artistas se habrán sonreído con desdén a la vista de tales objetos, diciendo: 'vaya una vulgaridad de objetos para exposición y conferencia; los estamos viendo todos los días fuera de aquí'. Los ven, sí; pero no los miran ni se enteran*"⁴.

Pese a todo, este movimiento generará adeptos incluso entre la iniciativa privada. A este periodo corresponden dos fundaciones de carácter privado, el Museo Oceanográfico-Acuarium en San Sebastián (1908) y el Musée de la Mer en Biarritz (1933), cuyo objeto museográfico y de investigación es el mundo marino atlántico pero, que recogerán dentro de sus colecciones manifestaciones etnográficas.

Con el inicio de la Guerra Civil en 1936 y el posterior gobierno franquista, y mientras en Europa se asiste a una verdadera renovación de los estudios antropológicos, en el País Vasco se llega al cierre o desaparición de los centros culturales y a la dispersión de sus miembros. Así, nos encontramos con dos líneas de trabajo, la primera que se lleva a cabo en el exilio, divulgada por mediación de editoriales como Ikuska, Ekin o RIEV, y que a nivel de recogida de materiales se puede localizar en el Musée Basque de Bayona y, la segunda que se desarrolla dentro del Estado Español, obedeciendo más a casos aislados y/o solapados bajo manifestaciones folklóricas, quedando totalmente al

⁴ V Congreso de Estudios Vascos, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián 1934, p. 18.

margen el área de las instituciones museísticas que desarrollarán su labor ajenas a cualquier identificación cultural.

Podemos decir que en esta época la trayectoria de los museos etnográficos es lamentable, ya que a la obligada falta de concienciación, se une la inhibición o carencia de intelectuales de talla, la inexistencia de unas mínimas condiciones de trabajo y una casi total falta de recursos económicos, por no decir una política premeditada de desgaste.

La única novedad en este campo es la creación del Museo del Pescador (1948) en Bermeo, con carácter local y temático en sus planteamientos y objetivos.

En el antiguo Reino de Navarra se asistirá a la creación del Museo Etnográfico de Berriobeiti (1964) de carácter privado y cuyas colecciones siguen siendo referencia obligada para los investigadores a falta de la apertura de las colecciones etnográficas del Museo de Navarra en el Monasterio de Iratxe-Aiegi.

La década de los 80 va precedida de un resurgimiento de toda clase de expresiones y soportes culturales, no solo en los niveles profesionales sino también en los netamente populares, lo que promueve un impresionante resurgimiento de la conciencia de pertenencia a un pueblo que, acorde con la proclamación de un gobierno autónomo, favorecerá las expectativas de constitución de unas estructuras oficiales y administrativas, abordando así una actividad cultural homogénea en todo el ámbito geográfico con criterios de complementariedad y coherencia.

A partir del establecimiento del estado de las autonomías, la Administración Central traspasó a los diferentes gobiernos la gestión y administración de los museos dependientes de ella, así como la facultad de crear nuevos museos. En la Comunidad Autónoma Vasca no existían museos del Estado, pero la facultad de crear nuevos museos generó una primera oleada de fundación de museos comarcales o monográficos debida tanto a iniciativas privadas, como al propio Gobierno Vasco. En el campo etnográfico se crean cuatro centros de variado interés y riqueza como son el Museo de la Confitería de Tolosa, El Museo

Comarcal de Zaldondo, El Museo Kultur-Txokoa de Amurrio y el Museo Etnográfico de Artziniega, los cuatro de propiedad privada.

La situación de los ya existentes en San Sebastián y Bilbao mejoró en infraestructura que permitió, tanto al Museo Vasco de Bilbao como al Museo San Telmo, iniciar nuevos planes de trabajo e investigación, adecuar sus instalaciones a las nuevas necesidades demandadas por la sociedad e iniciar una política de adquisición, conservación y remodelación de sus exposiciones.

Asimismo, se crean en Bizkaia dos museos de carácter mixto, como son el Museo de Arte e Historia de Durango y el Museo Simón Bolívar en Bolibar, que contarán en su exposición con una colección etnográfica local.

Sin embargo, las expectativas generadas sobre la creación y organización de unas estructuras operativas están aún por llegar.

En 1990 el Gobierno Vasco promulgó su ley de Patrimonio Cultural Vasco (ley 7/1990 del 3 de julio), que, al igual que la ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, admite a la Etnografía como objeto de ley. Asimismo, en el ámbito de los museos, promueve la creación de una Red de Museos, un Reglamento, y la realización de unos inventarios y catálogos de Bienes Inmuebles y Muebles.

Llegados a mediados de la década de los 90 y a finales de la pasada legislatura, en mayo de 1994, de manera atropellada y poco ortodoxa, se aprobó el Plan Nacional de Museos de Euskadi donde se define el mapa de museos de carácter nacional, *“entendiendo por museos de carácter nacional, aquellas unidades museísticas que la C.A.V. debe tener y que representan importantes facetas del saber y de la memoria colectiva de nuestro Pueblo y en los que el Gobierno Vasco debe ser partícipe”*. Los criterios que los autores (Gobierno Vasco y Diputaciones Forales) argumentaban para la elaboración de este plan eran:

“– Diseño de un mapa de museos consensuado y territorialmente equilibrado.

– Análisis de la realidad museísticas existente a fin de seleccionar aquellos que por su temática y peso espe-

cífico de sus colecciones puedan acceder a museos nacionales.

– Creación de una Red de Museos que coordine las iniciativas existentes hasta ahora”.

El resultado de dicho plan es la creación del Sistema Nacional de Museos integrado por 11 instituciones:

- Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Museo Guggenheim-Bilbao.
- Museo de la Ciencia y la Técnica. Bilbao.
- Museo de Ciencias Naturales. Bilbao.
- Museo de BBAA de Álava. Vitoria.
- Museo de Arqueología de Álava. Vitoria.
- Museo Fournier del Naípe y las Artes Gráficas. Vitoria.
- Museo de Arquitectura. San Sebastián.
- Museo de Antropología Vasca. San Sebastián.
- Museo Naval. San Sebastián.
- Museo de Cerámica y Artes Populares. Aránzu-Gipuzkoa.

Al margen de consideraciones comparativas, parece claro que este Plan ha obedecido más a una decisión política, en tanto prima el reparto equitativo del número de entidades por territorio histórico, que a una valoración real de lo existente y de las necesidades de futuro que el País, en su conjunto, demanda y que deberían orientarse hacia la búsqueda de los valores de complementariedad en lo geográfico-espacial y en lo temático. Y desde luego este Plan está muy lejos de las posibilidades económicas que este País dispone.

Llama la atención el hecho de otorgar la categoría de Museo Nacional a nada menos que 11 entidades en un pequeño País casi sin tradición museística y no digamos el otorgar tal categoría a museos que todavía no existen, no sólo administrativamente, sino incluso como colección o infraestructura museal (cinco de los once son de nueva creación, seis son de nueva planta y uno existe pero está cerrado y el 60% del capital presupuestado, nada menos que 15.000.000.000 de pts. en 10 años, corresponden a uno solo, la futura colección Guggenheim-Bilbao).

De los 11 museos nacionales, solo uno el denominado Museo de Antropología Vasca, actual Museo

San Telmo de San Sebastián, esta dedicado con carácter general a la etnografía vasca, aunque con un proyecto museográfico de carácter mixto, ya que recogerá la arqueología, la etnografía, y la bellas artes con un discurso histórico⁵. El Plan contempla, así mismo, la creación de un segundo museo de carácter temático, cual es, el proyecto Museo de Cerámica y Artes Populares en el Santuario de Aranzazu, y deja abierto el camino para que el Museo de la Gastronomía de Llodio en Álava, de reciente inauguración, pase a formar parte del sistema.

Al margen del novedoso Plan de Museos, en estos últimos 5 años hemos asistido a la creación y desarrollo de gran cantidad de museos, ampliando así la oferta cultural. Dentro del campo etnográfico han surgido dos museos temáticos: el Museo Naval de San Sebastián y el Museo de Alfarería Vasca en Ollerías-Álava, y se ha producido el "boom" de los museos locales y comarcales, que, con la ayuda y financiación de las administración local o territorial, recogen elementos de la vida cotidiana en un intento romántico de inmortalizar el pasado inmediato. Entre ellos hay algunos que cuentan con un buen proyecto museográfico, pero si su distribución geográfica y temática no se planifica, podemos caer rápidamente en una duplicidad que provocará de nuevo la huida del público que tanto ha costado atraer. Estos museos son: Museo Etnográfico de Pipaon, Museo Etnográfico de Orbiso, Museo Etnológico y Enológico de Oion, Museo Comarcal de la Rioja Alavesa en Laguardia, Museo Etnográfico de Antoñana (todos ellos en Álava), Herri-Museoa de Zerain y Museo-Escuela de Eskoriatza (ambos en Gipuzkoa).

Este es, en líneas generales, el panorama museístico actual del País Vasco.

Al margen de lo que pueda deparar la puesta en práctica, hasta ahora demorado, del ya mencionado Sistema Nacional de Museos, parece evidente la existencia de una inquietud y un interés generalizado por el desarrollo de esta disciplina.

Iniciativas para la creación de nuevos museos y proyectos de mejora y modernización de centros de

⁵ Ver Revista de Museología, Asociación Española de Museólogos, n.º 4, febrero 1995, pp. 39-41.

dilatada trayectoria, como el del Museo Vasco de Bilbao, que se expone en las páginas siguientes, son muestra clara de una vitalidad, digna de todo elogio, que los organismos competentes habrán de valorar, canalizar, organizar y coordinar en aras a la definición de una correcta y coherente política de conservación y difusión del Patrimonio Etnográfico Vasco.

EL MUSEO ARQUEOLÓGICO, ETNOGRÁFICO E HISTÓRICO VASCO DE BILBAO

Origen e historia

En 1917 prohombres y artistas bilbaínos como Ramón de la Sota, a la sazón Diputado General del Señorío, Manuel Losada, Carmelo Echegaray, Teófilo Guiard, Pedro Guimón, Juan Carlos Cortazar, Javier Cortazar, Gregorio Ibarra y José María Rotaeche⁶, auspiciaron la creación de un Museo Etnográfico Vasco, "con el fin de recoger cuantos objetos tengan relación con las características del Pueblo Vasco e integren su personalidad"⁷, y de un Museo Arqueológico de Vizcaya para ubicar en el mismo los depósitos procedentes de las excavaciones realizadas en la provincia, instalándose ambos en la planta baja del claustro de lo que fue Colegio de San Andrés de la Compañía de Jesús⁸, en el corazón del Casco Viejo bilbaíno.

Ambas instituciones con sus propias juntas de gobierno, reglamento y presupuestos, pero compartiendo un mismo espacio, abren sus puertas al público el 22 de julio de 1921. En este primitivo recinto se fueron albergando y exhibiendo las colecciones arqueológicas y etnográficas, fruto, las primeras de las excavaciones realizadas por D. José Miguel de Barandiaran, D. Telesforo de Aranzadi y D. Enrique de Eguren, y resultado las segundas de la encomiable labor de D. Jesús Larrea y Recalde, conservador del Museo desde su fundación hasta 1955, año de su fallecimiento.

El 15 de diciembre de 1923, bajo la presidencia del Diputado General D. Lorenzo Hurtado de Sara-

⁶ Diputación Foral de Vizcaya. Acta de la Sesión de Constitución del Museo Etnográfico, 23 de junio de 1917.

⁷ Diputación Foral de Vizcaya. Acta del 11 de junio de 1917.

⁸ Edificio de estilo barroco erigido en 1604, a partir del legado testamental de D. Domingo de Gorgolla, bilbaíno y mayordomo del cardenal de Toledo para colegio y asentamiento de los jesuitas en la villa de Bilbao donde permanecieron hasta que la Compañía fue expulsada de España por decreto de Carlos III en 1767.



Fig. 1: Vista del claustro del Museo Vasco de Bilbao.
F/ Otsoa, febrero 1994.

cho, y siendo patrocinadores el Ayuntamiento de Bilbao, propietario del Edificio, y la Diputación Foral de Vizcaya, se fusionan ambas entidades, surgiendo así oficialmente el Museo Arqueológico de Vizcaya y Etnográfico Vasco, sentando de esta manera las bases del que conocemos hoy en día.

Dejando de lado los fondos arqueológicos, cuyo depósito en los museos del Territorio de procedencia viene reglamentado desde antiguo por la legislación del Estado Español, antes, y del Gobierno Autónoma Vasco ahora, cabe establecer en la andadura del Museo Vasco de Bilbao tres etapas claramente diferenciadas en cuanto a objetivos, filosofía y política de su acción

cultural, etapas ciertamente vinculadas a los avatares políticos que durante este siglo ha vivido el Estado Español.

La primera, que abarca desde sus orígenes hasta la década de los cincuenta, viene marcada fundamentalmente por los objetivos de adquisición y conservación de fondos, despreocupándose un tanto de la exposición y difusión de los mismos, en gran medida debido al reducido espacio arquitectónico con que para ello se contaba. De esta época datan la gran mayoría de las colecciones actuales, de gran riqueza y variedad y procedentes de todo el ámbito vasco, aunque con una lógica mayor incidencia de las del propio territorio de ubicación del Museo Vasco de Bilbao.

Los años cincuenta marcan el inicio de una segunda etapa que, inmersa en los años de fortalecimiento del Franquismo, intentará obviar en los contenidos y objetivos de la institución todo aquello que tenga un atisbo de elemento diferencial y pudiera servir de apoyatura a tesis nacionalistas, contrarias a "La Unidad" del Estado Español. Se prima así la adquisición de materiales de carácter histórico y contenido neutro y se restringe el ámbito de procedencia de los objetos y del propio Museo Vasco de Bilbao, circunscribiéndolas al territorio de Bizkaia. Este espíritu se reflejará en la nueva denominación que se dará al centro, Museo Histórico de Vizcaya⁹. En esta segunda etapa se produce también la ampliación del edificio con la incorporación de las dos plantas superiores del claustro y la devolución al mismo de una de las crujías laterales que había sido invadida por el templo anexo doscientos años antes, así como, la instalación de salas de exposición de carácter monográfico, más producto del voluntarismo que de un discurso museológico coherente y firme. El 3 de octubre de 1970 se reinaugura el Museo en sus nuevas instalaciones, siendo su director el catedrático D. Mario Grande Ramos.

La llegada de la democracia, en torno a los años ochenta, establece el inicio de una tercera etapa, en la que puede decirse que estamos todavía inmersos. En este momento bajo la dirección de Karmele Goñi, se busca y plantea una redefinición de los objetivos y

⁹ El cambio de denominación causaría gran malestar en algunos sectores de la junta, como es el caso del que fuera miembro de la misma desde 1937 D. José B. Merino, que en 1967 presentaría su dimisión.

filosofía del Museo Vasco de Bilbao, que tiene como primer paso el nuevo cambio de denominación, estableciéndose el actual, y que se continúa con la formulación de los principios que habrán de regir y rigen la conservación, estudio y difusión del Patrimonio Cultural Vasco.

Íntimamente relacionado con el cumplimiento de estos objetivos se incorpora el edificio anexo de la Casa de la Misericordia (1983-1985) y dos pisos del inmueble número 2 de la calle La Cruz, situados sobre la entrada principal del Museo, edificios donde se ubicarán los laboratorios de investigación, restauración, áreas de reserva, administración y servicios de archivo, fototeca y biblioteca así como la sala de exposiciones temporales y la sala de conferencias.

Se inicia, asimismo, una política de adquisición, complementada con estudio de etnografía de campo, que ha permitido enriquecer los fondos del Museo llegando a los 15.000 registros, dejando al margen las colecciones arqueológicas que superan con mucho esta cifra.

En la actualidad, las colecciones del Museo Vasco de Bilbao recogen la Prehistoria y Arqueología de Biz-

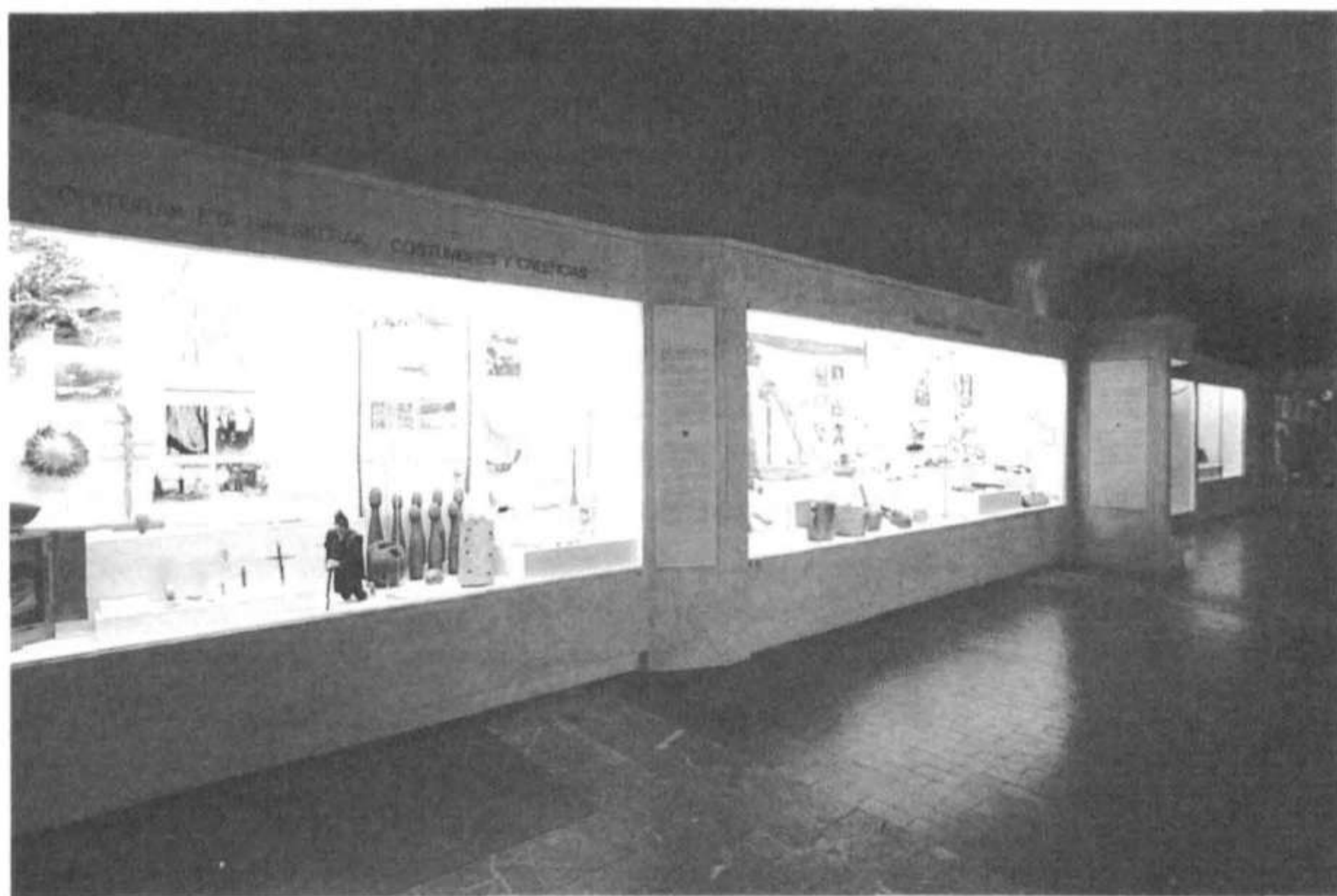


Fig. 2: Sala de Cultura Pastoril. F/Escubi, febrero 1994.

kaia y la Etnografía e Historia del País Vasco, en una concepción cultural que traspasa los límites de la Comunidad Autónoma actual. El complejo pastoril, la pesca y la navegación, las industrias ferrona y armera, la actividad mercantil, los oficios y artesanías tradicionales, son aspectos que pueden conocerse a través de una exposición permanente.

No acaban, sin embargo, en lo expuesto las colecciones que custodia este Museo. Lamentablemente, razones físicas y espaciales, hacen que buena parte de ellas deban permanecer en las áreas de reserva. Para paliar esta carencia, el Museo inició en 1986 una activa política de Exposiciones Temporales que, con carácter monográfico, vienen sucediéndose desde entonces, acompañándose de sus correspondientes publicaciones.

*Plan de remodelación de la Exposición Permanente*¹⁰

La exposición es, junto con la Adquisición y Conservación de los Bienes Culturales, uno de los pilares que fundamentan la existencia de una institución museal y, quizás, en cierta medida, aquel que mayor dedicación exige, por cuanto se trata del cauce o vía a través del cual el Museo transmite y difunde a la sociedad a la que sirve aquellos elementos que conforman su historia, su cultura y su identidad.

El Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao, institución de dilatada y azarosa vida, ha testimoniado desde su fundación una constante preocupación por la presentación, la exhibición ordenada y coherente de sus fondos, por otra parte de una riqueza y variedad contrastadas.

Testimonio de esta inquietud fueron los proyectos y estudios elaborados por D. Julio Caro Baroja (1949) y D. Antonio Fernández Avilés (1952).

Razones de variado carácter impidieron su puesta en práctica y motivaron la instalación paulatina de diversas áreas y salas de exposiciones de carácter monográfico, resueltas con mayor o menor dignidad, pero carentes, en su conjunto de un hilo conductor, de una coherencia expositiva de fácil comprensión para el visitante.

¹⁰ La redacción de este plan es obra de M.^a Ángeles Álvarez, técnico del Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao, y fue publicado en la Memoria anual de 1993.

Aquella primitiva preocupación no fue, sin embargo, olvidada por los responsables de la institución y, así, en 1984-85, y por encargo de la junta de patronato, una comisión de expertos en Historia y Etnografía del País Vasco elaboró un nuevo informe para la presentación de los fondos. El carácter multidisciplinar del Museo Vasco de Bilbao y la heterogeneidad de sus colecciones hicieron entrar en liza dos posiciones contrapuestas: los partidarios de una ordenación de los fondos con arreglo a los clásicos criterios cronológicos e históricos (Prehistoria, Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna y Edad Contemporánea) y los defensores de una presentación sistemática de las colecciones.

Evalrados uno y otro, por los expertos como por las autoridades responsables, resultó mayoritariamente aprobado el proyecto que pretendía reorganizar las exposiciones del Museo Vasco de Bilbao atendiendo a criterios sistemáticos, en un discurso que primaba la ordenación y presentación de los materiales de acuerdo con los sistemas o unidades de formas de vida habidas en el País a lo largo de la Historia.

Demorada su puesta en práctica por razones de diversa índole, llegamos a 1991 en que el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia acordó retomar aquel proyecto de remodelación, aportando, mediante subvenciones extraordinarias, los recursos necesarios para su inicio.

La inauguración durante el ejercicio 1993 de la Sala de Cultura Pastoril, constituye la primera muestra de los criterios rectores del futuro plan de exposición que confiamos sea un hecho y una realidad a no muy largo plazo; en ese sentido este Museo espera abrir sus puertas, a finales de 1995, a la segunda sala, ahora dedicada al Mar y la Pesca.

Conviene precisar que la apertura de la Sala de Cultura Pastoril en primer lugar, no se debió a que este fuera el modo de vida más antiguo, ni el primero en el orden expositivo. Obedeció, más bien, a consideraciones pragmáticas, como era el hecho de que la sala donde se ubica se encontraba vacía desde 1991, a las que se unió el interés del Museo por compaginar la

remodelación interna de sus instalaciones con el deseo de mantener la mayor cantidad posible de metros cuadrados de exposición abiertos al público.

Dicho esto, procede exponer, en primer lugar, los principios que definen los objetivos y la filosofía del Museo Vasco de Bilbao y que, consecuentemente, rigen tanto la adquisición como el proyecto de presentación de las colecciones.

1. El Museo Vasco de Bilbao tiene como objetivo dar a conocer y hacer comprender a la sociedad, la naturaleza y la historia de la Cultura del Pueblo Vasco.

2. Se entiende Pueblo Vasco como una unidad cultural que, por encima de limitaciones políticas y administrativas, se manifiesta en una comunidad de rasgos espirituales y, consecuentemente, materiales, que permiten a sus individuos reconocerse como miembros de la misma.

En palabras de D. José Miguel de Barandiaran, *“el espacio geográfico, la lengua común, la participación en el mismo ordenamiento jurídico, en la misma tradición o en el mismo mundo anímico y religioso, son elementos clave en la identificación del colectivo, en el modelamiento de las relaciones entre el individuo y el grupo, así como en la respuesta dada ante los problemas fundamentales de la existencia”*.

3. Se entiende por Cultura, no la sucesión de grandes hechos de relevancia política o histórica, sino preferentemente la descripción de los modos de vida que, en toda su complejidad y evolución, este Pueblo ha desarrollado a lo largo de su existencia.

4. Se aplica el término “Modo de vida” a aquellos sistemas colectivos generados en torno a una actividad productiva, donde los elementos están trabados entre sí por cierta comunidad de ideas, de sentimientos, de interés..., seleccionándose aquellos más representativos y perdurables a lo largo del tiempo y que han ido configurando el devenir del Pueblo Vasco. Ello no significa ni que estos sean los únicos, ni que todos tengan el mismo periodo de pervivencia. Tampoco supone que estos modos de vida no hayan evolucionado ni sufrido importantes transformaciones. En efecto, se tiene conciencia de que algunos de estos sistemas

desaparecen como tales modos de vida en un momento concreto de la historia, perviviendo la actividad que los genera asociada, como complementaria, a otros sistemas económicos. Por contra, otros modos de vida, aun siendo objeto de múltiples transformaciones y profundos cambios, han tenido una continuidad hasta nuestros días, por lo que para su descripción se impone la incorporación de elementos y referencias representativas de las distintas etapas de su evolución, incluyendo las propias de las épocas más recientes.

5. Se entiende que los modos de vida no son sólo aquellos que reflejan los complejos del mundo tradicional, sino también todos aquellos que se han generado en el País, y específicamente dentro de un marco urbano, como consecuencia de nuevos sistemas de transformación y producción, y que en nuestro Pueblo han sido de vital importancia.

6. Se asume y valora la existencia, propia del desarrollo de todo grupo humano, de diversidades y variedades locales y regionales dentro de los genéricos modos de vida.

La aceptación de estos principios ha tenido su plasmación en un proyecto museológico y museográfico que presenta como eje central del discurso, la descripción de los modos de vida que a lo largo de la historia ha desarrollado el hombre, el Pueblo Vasco.

Se prima, pues, la ordenación sistemática de las colecciones, pero se dota a su presentación de un orden cronológico, externo, en tanto se comenzará por los modos de vida más antiguos hasta llegar a los más recientes, e interno, por cuanto el desarrollo de cada uno de ellos comenzará por los testimonios materiales prehistóricos para finalizar con los objetos que, representativos de estas formas culturales, tienen pervivencia en nuestros días.

El proyecto museológico comenzará con una Introducción dedicada al Medio Físico y al Hombre, marco y sujeto, respectivamente, de la Cultura Vasca.

A continuación, se irán presentando, de manera sucesiva y en orden a su surgimiento cronológico, los diferentes complejos, unidades o sistemas que han generado los Modos de Vida en el País:

- La caza.
- El mar y la pesca.
- La cultura pastoril.
- El complejo agrícola.
- La sociedad industrial.

La exposición de la evolución histórica, del proceso de desarrollo de cada uno de estos sistemas o unidades presenta, sin embargo, en nuestro pueblo, un importante handicap, cual es la escasez de restos materiales anteriores al siglo XIX.

Esta carencia se intentará paliar con la apoyatura de las fuentes documentales, que permiten no solo certificar la continuidad en el tiempo de un determinado modo de vida, sino también conocer sus procesos evolutivos. Así, y comenzando por los restos más antiguos proporcionados por las sinvestigaciones arqueológicas, y continuando con los testimonios históricos proporcionados por las fuentes escritas, dentro de cada modo de vida, y nuevamente con el soporte natural de los objetos, datados en su mayoría en el último tercio del siglo XVIII y siglos XIX y XX, se desarrollaran los siguientes aspectos:

- Áreas y sistemas de asentamiento, habitación y construcción.
- El Hombre, su ajuar personal, indumento y alimentación.
- Organización social y familiar.
- La actividad productiva: formas y medio de explotación de los recursos.
- Artesanías derivadas de la actividad productiva.
- Costumbres y Ocio.
- Ritos y Creencias.

Entiendo, sin embargo, que el desarrollo de algunos de estos aspectos, circunscritos en exclusiva al ámbito en que se generan, no agota ni explica en profundidad todas las manifestaciones que la Comunidad Vasca, tanto en sus individualidades como en su conjunto, han generado, se reservan en el proyecto museológico unos apartados finales que estarán dedicados a las expresiones universales y comunes de la mente humana, tanto en su vertiente culta como en la esencialmente popular:

- La creación artística.
- El Mundo anímico y espiritual.
- El mundo lúdico.
- La ciencia y el derecho.

La filosofía que sustenta el proyecto que acabamos de describir, puede resumirse y concretarse en una frase: "Conocer es comprender".

Este es el objetivo que preside la actuación cultural del Museo Vasco de Bilbao dar a conocer la realidad del colectivo vasco, a partir de las distintas manifestaciones que se encuentran hoy de hecho en suelo vasco, y a partir, también, de la aportación de todos los que provenientes de otras tradiciones culturales han encontrado aquí su modo de vida.

A través de este proyecto buscamos no sólo la comprensión de nuestro propio ser e identidad (suma de un pasado, de un presente y de un futuro), sino también que individuos y comunidades ajenas puedan entender la cultura de este Pueblo que independientemente de cualquier formulación política, tiene un carácter, una personalidad y una idiosincrasia que la Ciencia, la Historia y los hechos demuestran y que, como tal y en bien de la cultura universal, ha de salvaguardarse y mantenerse.

Asumidas estas premisas, solo nos queda, o nada menos nos queda, recuperar lenta y pacientemente nuestro acervo cultural y ofrecerlo con atractivo a nuevas generaciones¹¹.

¹¹ Mi agradecimiento a María Teresa Jiménez por su lucha con el procesador de textos y por su paciente ayuda, en definitiva por su irremplazable colaboración en este como en tantos otros trabajos anónimos.

M U S E O

IN FLUENCIA

EVOLUTIVA DEL ARTE
PRIMITIVO EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO

Rosario del Casso

Museo Nacional de Antropología

"El hombre no teje la trama de la vida, no es más que una de sus hebras. Todo lo que le hace a la trama, se lo hace a sí mismo.

JEFE INDIO SEATTLE

RESUMEN

Este artículo atañe a la evolución de la influencia del Arte Primitivo en el Arte Contemporáneo, porque la visión del mundo primitivo ha ido transformándose en función del propio desarrollo de nuestra cultura. Los nuevos medios de investigación y comunicación han impulsado la exploración de otras concepciones del mundo, desde una perspectiva más planetaria y

menos arrogante de nuestra superioridad étnica y cultural. Por consiguiente, la atención prestada al objeto primitivo como algo "exótico", se ha convertido, a fines del siglo XX, en una investigación retrospectiva de prospección del origen de nuestra mente y previsión de sus potencialidades imprevisibles, que siempre han estado en germen durante toda la evolución humana, pero veladas por la excesiva confianza en el poder controlador de nuestra mente racional y el desequilibrio del crecimiento exclusivo del hemisferio izquierdo del cerebro. Ante esta cuestión, la intuición del artista —producto del uso del hemisferio derecho en el quehacer creativo— ha facilitado la comprensión del sentido en el próximo paso de la evolución humana, que es la conciencia de la indivisibilidad de ambos hemisferios cerebrales. De este modo "el Arte vuelve a considerarse parte integrante de la Antropología", como afirma Donald Taylor.

* * *

INTRODUCCIÓN

Las relaciones e influencias producidas entre el Arte Tribal y el Arte Moderno han sido enfocadas, durante mucho tiempo, desde una dinámica unidireccional, con encontradas aproximaciones correspondientes a las épocas que emergió el conocimiento del mundo primitivo. Evidentemente, nosotros no podemos hablar más que del ojo occidental, que se asoma a tal descubrimiento y va asimilándolo poco a poco dentro del entramado de su propia cultura. No obstante, si se puede hablar de los intercambios entre el Arte de los pueblos Primitivos, el Arte Moderno occidental y las pautas que la Antropología ha ido transformando para acercarse a esos otros conceptos de la vida y del hombre/mujer, alejados en tiempo y espacio, para nosotros. Efectivamente, al artista desde finales del siglo XIX de nuestro Occidente, le ha influido mucho y de muchas maneras la expresión plástica, corporal y musical del llamado "primitivo", le

ha influido ese arte "total" de los rituales, ceremonias y danzas, cuyo influjo era posible, simplemente por la conexión entre sí, como signo de un concepto globalizador de toda la existencia.

Pero también el antropólogo ha sido influenciado en sus modos de investigación y valoraciones por los hallazgos y las expresiones de los artistas contemporáneos de las vanguardias históricas. El último dato: la influencia del arte moderno europeo y norteamericano ha dejado sus señales en esas culturas alejadas. Las cosas están cambiando tanto para aquellos países cuya economía permite desarrollos tecnológicos competitivos con los de nuestro mundo, como Japón, cuanto para otros menos desarrollados a cuyos "artistas" —ellos no entienden estas diferencias—¹ se les busca y se les coloca en los podium valorativos del escenario museológico, más allá de los Museos de Etnología, en los lugares consagrados más ilustres del Arte Moderno. Las expediciones aventureras de los primeros geógrafos al servicio de los intereses imperialistas se han convertido en expediciones de conservadores e historiadores de arte contemporáneo y artistas, que buscan la creatividad nueva entre personas que realizan arte, muchas veces, sin saberlo.

Es la moda, dicen. Ahora, un artista con deseo de triunfo y de sorpresa, se va a Mali, lleno de ambición y nostálgico por despuntar bañándose en un mundo virgen, narra sus relatos de la vida en el desierto, y sus apuntes y experiencias cuentan en nuestro mundo comercial y galerístico. No obstante, los inicios de estos intercambios comenzaron de diferente manera. Los inicios pudieron darse porque teníamos en occidente los medios del viaje y los medios de la comunicación planetaria. El movimiento nació desde occidente y se movió con unos intereses reconocidos.

Cuando Europa empieza en el siglo XIX a ocupar el continente africano, la conferencia de Berlín de 1885 institucionaliza ya la segunda época de colonización de este continente. Hasta entonces, el interés colonialista previo había apuntado a las regiones litorales, y entonces se extendió al interior. Mucho antes, a partir del siglo XVIII comenzó la obtención de obje-

¹ En el Catálogo de la exposición *Orígenes*, de julio-agosto de 1995, cita Cesáreo Rodríguez de Aguilera, las palabras pronunciadas en el Congreso de la Asociación de Críticos de Arte, Lisboa, 1976 "Arte Moderno/Arte Neoafricano" del representante de Senegal: "no puede hablarse de arte neoafricano porque allí... la noción occidental de arte no existe".

tos y utensilios, que ejemplificaban los modos de vida del "buen salvaje" según los principios rousseauianos y utópicos del Romanticismo. Estos documentos culturales se hicieron museables. Fueron recogidos en Museos y colecciones privadas, como trofeos que facilitaban las tareas colonizadoras, lo que ocurrió no solamente en el continente africano, sino en el americano, indonesia y Oceanía. Desde luego, entonces, tales objetos eran percibidos, exclusivamente, desde una perspectiva etnológica, porque el arte de aquellos momentos no estaba preparado para admitir belleza fuera de sus cánones académicos.

Pero fue el siglo XIX el que transformó el concepto y tímidamente aparecieron exposiciones, en que este material se le reconoció como etnoartístico. La Época de las grandes Exposiciones Internacionales de París y Londres dio a conocer objetos de mundos desconocidos, incluso varios Museos de Etnografía hicieron exposiciones desde este horizonte etnoartístico. El de Leipzig la realizó en 1892, el de Amberes en 1894, el de Bruselas en 1897, en Colonia se celebró en 1912, Nueva York hizo una en 1914 y París en 1907, 1917... Todo esto permitió no solamente dar a conocer al público en general este material etnográfico desde una valoración artística "otra" sino que proporcionó modelos a la sensibilidad de los artistas, que deseaban, rotundamente, romper con la tradición renacentista. Fue, sin duda alguna, uno de los factores importantes para la transformación radical del arte contemporáneo. Por supuesto no el único factor, como tanto se ha dicho. El arte, en sí mismo estaba gestando esta transformación desde sí mismo, desde las expectativas de su propia cultura, desde los develamientos científicos, perceptivos, conceptuales, los cambios industriales, tecnológicos, los modos de vida, las relaciones sociales y económicas. Todo un entramado en el que el hilo del arte primitivo y su influencia en el arte moderno se puede desenrollar del tejido sin costura que nos ocupa.

No, en balde, la idea del "bootstrap" de Bateson nos habla de esa red interconectada que forma la vida y que ahora es el "modelo" del nuevo paradigma

actual. Algo, por otra parte, que nos acerca a los modos primitivos de convivencia y creación, en el que todas las cosas están relacionadas entre sí, de forma que la fragmentación es una ilusión ilustrativa de un aspecto, pero es inseparable del todo, como nos advirtió, sabiamente Einstein y reconoce hoy cualquier antropólogo².

La sensibilidad de los artistas estaba despierta para captar la belleza de aquellos objetos insólitos. Fascinados por el enfrentamiento singular con lo distinto, el arte primitivo conmovió desde muy pronto a los principales protagonistas del arte moderno, que comenzaron a coleccionar esculturas y máscaras y a visitar los Museos Etnográficos. Otros coleccionistas, marchantes de arte contemporáneo, poetas, intelectuales y críticos intercambiaron opiniones, valoraciones y su estupefacción por las puertas que este arte desconocido abría en el camino de las rupturas.

Gauguin fue el pionero enamorado de aquel arte distinto, hasta llegar a decir la famosa frase: "La verdad en el arte es el Arte Primitivo". Se trataba del hallazgo en aquellas piezas de esa FUERZA VITAL que luego buscarían los Fauvistas, Expresionistas y la estilización de las formas y el valor conceptual por encima del descriptivo que alcanzaría después el Cubismo. Estaba apareciendo un nuevo lenguaje, un nuevo pensamiento, que se integraría en las raíces del arte moderno.

Como decíamos, la cultura moderna estaba abonada para esta revolución. La psicología freudiana había descubierto el papel del inconsciente personal y la teoría de Jung valoraba el lenguaje de los Mitos y de los Arquetipos más ancestrales en su evocación del inconsciente impersonal y colectivo. Aquellos pueblos primitivos no habían perdido el contacto con los ritmos de la naturaleza, y su modo de hacer no se supereditaba a la forma representativa, surgía de sus propias experiencias vitales y emocionales, siendo estas mismas experiencias el origen de las formas. Su mensaje era ritual y espiritual, colectivo y la forma, adecuada, expresaba esta aspiración. La vida estaba coordinada y la expresión se percibía genuina. El objeto, un mero

² Véase *El paradigma holográfico*. Una exploración en la frontera de la ciencia. Ed. por Ken Wilber, Barcelona, Kairós, 1987.

soporte material de la manifestación de esa fuerza vital. Algo, que el grupo, entiende y busca en la contemplación y en el uso de ese objeto simbólico. Son los orígenes del arte, su más elemental sentido. Por eso conmocionó el Arte Negro y después el Arte Oceánico y Americano los modos occidentales de concebir y realizar el arte, abriendo caminos de liberación y de creación tan enormes como múltiples. Un arte funcional en el sentido de desvelar los procesos más esencialistas de la naturaleza de la vida y su relación con el cosmos.

Para expresar esta comprensión del contenido más profundo de estas influencias, podemos recurrir al relato de una Doctora norteamericana, Marlo Morgan, que fue enviada a Australia con el cometido de aplicar un programa de Medicina preventiva Educativa en el sistema de seguridad social de Australia. Durante su estancia en el país, además de realizar con fruto su misión profesional, tuvo la oportunidad de penetrar en las tierras desérticas del interior y convivir con una tribu "salvaje", realizando un Outback, un viaje nómada en nuestro tiempo, que le ofreció muchas claves para entender cómo las influencias del hombre primitivo han hecho permeable la dura resistencia de nuestra cultura.

"La situación actual de los aborígenes es fácilmente observable en cualquier ciudad de los Estados Unidos, donde la gente de color vive en un barrio concreto, más de la mitad se encuentra en el paro, y la que tiene empleo realiza los peores trabajos. Su cultura parece haberse perdido..." pero esa cultura pervive y se expresa en estos conceptos: "todo en el planeta existe por una razón. Tiene un propósito... el propósito del reino vegetal es alimentar a los animales y los humanos, mantener la tierra firme, realzar su belleza y equilibrar la atmósfera"³. Un pensamiento coincidente con los objetivos ecológicos planteados, también, por la "psicología transpersonal", -la vanguardia de los últimos diez años- que promulga tal interrelación.

Dice Calvo Serraller⁴: "Mito, por excelencia en el seno de nuestra sociedad secularizada, el arte, durante la época contemporánea, refuerza su sentido transcen-

³ Marlo MORGAN, *Las voces del Desierto*, Barcelona, B.S.A., 1995, pp. 13 y 75-78.

⁴ Francisco CALVO SERRALLER, *La Senda Extraviada del Arte*, Ensayo sobre lo excéntrico en las Vanguardias, Mondadori España, S.A., Madrid, 1992, pp. 196-197.

dental instaurando constantemente nuevos valores. A este poder de cambiarlo todo... que identificamos hoy ya, con la vanguardia, lo que, en principio, es básicamente correcto *siempre que no nos olvidemos el profundo sentido de enraizamiento...* Lo prehistórico y lo primitivo enlazan así, de forma espontánea, con la vanguardia, pues no en balde constituyen dos maneras de salirse, más allá del mañana y antes del Ayer, de la Historia”.

“Sigfried Giedion, el gran ideólogo y profeta del movimiento contemporáneo, dio con la fórmula precisa de esta esencia temporal de lo moderno en el arte y de su poder para convertirse en la metáfora más universalizadora del mundo contemporáneo, al titular una de sus obras. *El presente eterno*, 1962-1964 [...] en cuya introducción Giedion confesaba la pretensión de estudiar “la formación del hombre moderno” y, en especial, de hallar esa “síntesis oculta”, reveladora de una “real afinidad interior”... entre los anhelos del hombre de hoy y los anhelos del hombre primitivo”.

Esto también, recuerda Serraller, ocurrió precisamente con uno de nuestros escultores más importantes de nuestro siglo: Jorge Oteiza, quien “comprometido con una actitud vanguardista, centra su interés en la indagación de las raíces prehistóricas de su pueblo”. Dice Oteiza en QUOSQUE TANDEM... “Escribo hacia atrás. Miró pinta hacia delante, pero yo voy retrocediendo, caminando hacia atrás”. Así relaciona el acelerado vértigo de la vanguardia, siempre cambiante, con algo tan decididamente intemporal como es una identidad cultural arquetípica. Esto es lo que ocurre tantas veces con algunos artistas de vanguardia histórica, cuya ruptura abismal con el pasado en pro de formas de expresión inéditas les llevó a identificarse con el hombre primitivo. Pero, sin duda, sabiendo que “la estética es un componente estructural de todo el entramado de la cultura: el verdadero modo de vivir [...]. Integración arte-vida, Estética y Ética, que ocurrió –según Oteiza– en la sociedad prehistórica vasca”. El cromlech megalítico vasco es testimonio de esta continuidad y el arte contemporáneo tiene como función repetir el proceso prehistórico... porque “el arte

es una fábrica de conciencia”⁵ “Ambos tratan de recuperar esa sensibilidad natural, en definitiva: la eternidad del presente”.

CARÁCTER DE LAS PRIMERAS CONEXIONES ENTRE EL ARTE MODERNO EUROPEO Y EL PRIMITIVO

La palabra primitivo se otorgó, en un principio a aquellos autores que precedieron a los grandes maestros, reconocidos, en una cierta circunstancia histórica. Por ello, fueron considerados primitivos los artistas previos al Renacimiento italiano e incluso el Arte Gótico o el Barroco, que, en su globalidad, se les tachó de barbarie primitiva y de oprobio ante el Neoclasicismo.

La idea de primitivo hacía referencia a un tipo de vida que retornaba a la naturaleza. Así Webster, en 1934 todavía respeta la creencia en la superioridad de este estilo de vida primitivo, natural, influido, seguramente por la obra de Jean Jacques Rousseau “El Noble Salvaje” del siglo XVIII o “Los Caníbales” de Montaigne. La idea se usa como elemento de crítica de su propia sociedad, creando desde entonces ese Mito de lo Primitivo, como lo incontaminado de un paraíso perdido.

Por otra parte, la palabra “primitivismo” fue una invención europea, que abarcaba toda cultura fuera de los márgenes de la tradición humanista. Y de tal forma, se llamó primitivo al Arte Egipcio, el Arte Maya, las Artes de Oriente, el Arte Ibérico, etc. todas ellas englobadas en esta en el mismo concepto de imperfecto o inacabado.

Evidentemente, estas artes de representación, no naturalista, no dejaron de ser admiradas, razón por la cual, a principios de siglo se celebraron en París, —la cuna indiscutible del Arte Moderno y de la aparición del Arte Primitivo— una serie de exposiciones como la de 1903 del Louvre sobre “Arte Islámico”, al mismo tiempo que Vollard mostró la pintura impactante de Gauguin, vuelto de Tahití e Islas Marquesas. Al año siguiente pudieron contemplarse

⁵ Carlos MARTÍNEZ GORNARÁN, *Un pensamiento sin domesticar*, Bilbao, Baroja, 1989, pp. 196-197.

“Los Primitivos Franceses”, también en el Museo del Louvre, el mismo año de la gran retrospectiva cezanniana. En 1905, se celebró en el Salón de Otoño una magnífica exposición de “Arte Japonés”, el mismo año del polémico Salón de los Independientes expulsados de la Academia y en 1906 “Arte Ibérico”. En 1906 el bailarín ruso Diaghilev, figura importante en el mundo cultural y artístico parisino, organizó una exposición de “Arte Ruso”, esta vez en el Salón de Otoño.

En estas coincidencias, ya está en auge el entusiasmo por lo exótico, tanto de otras culturas como el que proponen y provocan los nuevos rompedores de la tradición, afanados por hallar el vigor, la simplicidad, el poder expresivo y la sinceridad de los “salvajes” frente al tedioso mundo de los Salones. Ya ha entrado en escena la fuerza de la pintura de Van Gogh, Gauguin es reconocido en su delirio de vida primitiva, las artes de Egipto, Rusia, la India, Java, Camboya, Perú... van ocupando un lugar, sin cartografiar aún en la mirada de los artistas. Efectivamente, el término “arte negro” fue empleado sin distinciones, tanto aludía al arte de África como al de Oceanía. Pero incluso hasta 1920 el arte japonés, egipcio, persa, de Camboya no dejó de llamarse primitivo. Entonces al africano y oceánico comenzó a llamársele “arte tribal”. Todavía está abierto el debate sobre las denominaciones “primitivo” y “tribal”. Este último es preferido por algunos investigadores, como William Fagg, jefe de Etnología de África en Gran Bretaña⁶ ya que “primitivo” conserva connotaciones darwinianas, hoy día obsoletas; sin embargo, otros escogen “primitivo” porque el arte de ciertas culturas no puede considerarse etnológicamente como tribal. En el diccionario de Webster lo tribal corresponde a “Cualquier agregado de pueblos, especialmente en primitivo o nómada estado, creyendo ser una sola unidad, y actuando bajo el mando de una más o menos autoridad central [...]”. Hasta 1960 fue usado “tribal” por los antropólogos para alcanzar un término generalizado, aunque Ekpo Eyo considera que es un término “eurocéntrico”⁷. Para Robert Goldwater en su primer estudio importante

⁶ William Fagg, “The dilemma Wich Faces African Art”. *The Listener*, set. 13, 1951, pp. 413-415.

⁷ Nota 1, de “Modern Primitivism, una Introducción de William Rubin”, p. 74. *Primitivism in 20th Century*, Ten Museum of Modern Art, New York, Ed. by William Rubin, 1984.

sobre la cuestión⁸ llama "primitivo" al arte africano, oceánico y precolombino. En 1897, en el *Nouveau Larrouse Illustré* aparece la palabra "primitivismo" con dieciseis acepciones y se dice que corresponde a los pueblos que se encuentran en el grado menos avanzado de lo civilizado. Se trata, en materia de arte, de aquellos artistas que han precedido a los maestros, pese a que el mismo maestro Picasso reconociera a Sabartés⁹, que "la escultura primitiva nunca ha sido sobrepasada".

Todo lo cual, nos indica que el primer encuentro de los artistas con este tipo diferente de arte no buscó documentación y estudios etnológicos, sino que se interesaron por la expresividad de las piezas más que por el contexto que las explicaba. Hasta esos años '30, cuando había surgido el surrealismo como movimiento, los artistas no persiguieron conocimientos etnológicos, sin embargo en aquellos años si trataron de comprender el sentido y las funciones de los objetos que admiraban. Por otra parte, la distinción entre Primitivo y Primitivismo acusa ese etnocentrismo europeo, que acepta otras culturas desde la perspectiva de superioridad del hombre blanco, incluso puede asemejarse al término peyorativo de "japonesismo" o "japonerías" que influyó en el Modernismo, en general a través de las estampas divulgadas por doquier.

Pese a los problemas que se acusan en los términos empleados, Claude Lévi Strauss, lo acepta porque parece que "primitivo", en ausencia de un término preferible, ha sido sostenido en el vocabulario contemporáneo sociológico y antropológico [...]. Un pueblo primitivo no es que ha vuelto atrás o está retrasado, evidentemente, puede poseer, en un sentido u otro, un genio para la invención o la acción que va mucho más allá que otros pueblos"¹⁰.

Recordemos que, hasta entonces, no se había considerado arte sus manifestaciones plásticas. Incluso Ruskin decía que "no hay arte en Africa, Asia o América, solo objetos para Gabinetes de Curiosidades" y, paradójicamente, se aceptaba la utopía del paraíso idealizado, donde, al parecer, no hay arte.

⁸ Robert GOLDWATER, *Primitivism in Modern Painting*, publicado en 1938 y revisado en 1967 con el título *Primitivism in Modern Art*, New York, Random House, Vintage Book, 1967.

⁹ Jaime SABARTÉS, *Picasso, retratos y recuerdos*, edición española?, p. 213.

¹⁰ Claude LÉVY-STRAUSS, *Antropología Estructural. Mito, sociedad y humanidades*. España, Siglo Veintiuno, 1979, pp. 101, 102.

Cada uno de los momentos de tales conexiones tuvo su peculiar acercamiento, influencia y derivaciones, pero el espacio no nos permite detallar ciertas cuestiones que, en principio, tienen tanto interés como las que traemos a colación.

En los años que van desde 1907 a 1914 grandes artistas después del pionero Gauguin, —Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso, Brancusi... estaban admirados de la complejidad conceptual y la sutileza estética del mejor estilo tribal. Atraídos por la simplicidad, —que no era reduccionismo, ni tampoco veían correspondía a esa escasez de desarrollo mental— habían captado que su evolución procedía del otro hemisferio del cerebro, precisamente el que el artista utiliza en el arte. Así Picasso confesó, en cierta ocasión a Rubin que la simplicidad derivaba de un sentido de la economía que implicaba una “destilación” de complejidades y que en occidente los artistas habían olvidado como “ser simple”. El punto cumbre de la búsqueda de esta simplicidad lo alcanzaran Mondrian y Malevich, y el propósito extremo el posterior Minimalismo, como veremos.

Las distancias entre el Arte Mayor y el Menor estaba siendo batido en sus cimientos. El Metropolitan de Nueva York, había sido ampliado por Michael C. Rockefeller con un ala destinada al Arte Clásico, pero Nelson Rockefeller lo aumentó con nuevos espacios que albergaron el Arte Tribal, el otro extremo del contraste. Este esfuerzo retador permitió que los artistas newyorkinos continuaran la línea de apertura hacia lo tribal, que habían recorrido los franceses.

Entre estos, Gauguin ha sido considerado el punto de arranque en el estudio del Primitivismo en relación con el arte moderno, pero es preciso resaltar que su primitivismo fue más filosófico que estético. Su percepción estaba limitada por las artes de las tribus con quienes vivió en los pueblos del Pacífico: las islas Marquesas, Tiki, etc. Era su afán escapar del ambiente cerrado de la sociedad que le reodea y pese a que en su pintura parece haber más influencia egipcia que polinésica, sólo en los paisajes o fondos de sus cuadros se puede encontrar esta influencia visible de los Oipu-

na, en el Valle Puamau de las Islas Marquesas. No obstante, su escultura, labrada en madera, acepta una comparación con una escultura exenta de la Isla Easter. Estas influencias exóticas se mezclaron con las artes folklóricas y populares y otros aspectos del temprano arte occidental, que estudiaba como estímulo de la inspiración para llevar el cambio más lejos, aunque este arte renacentista occidental, rechazado y "contaminante", era el verdadero genitor de las transformaciones.

Dice Rubin que es necesario precisar que el Arte Tribal fue la influencia más importante de lo no-occidental en la Historia del Arte del siglo XX, pero debemos, ciertamente rechazar el tópico conocido de que el Arte Negro engendró el Cubismo o que el Arte Primitivo cambió todo el curso del arte moderno. Una vez más repetimos que fue la actitud investigadora de los artistas lo que les permitió valorar el arte primitivo por sus coincidencias con sus propios anhelos, motivada por una "afinidad selectiva" o de una "resonancia mórfica", como apuntaría, sin duda alguna el biólogo Sheldrake¹¹. Se trata de una de las más importantes Sincronías, que ponen en comunicación dos modos alejados de concebir el mundo y crear el arte. Para Rubin, la razón más importante fue el cambio fundamental del arte de vanguardia, enraizado en la percepción visual llevada al paroxismo impresionista, cuando tomó otro derrotero dirigido básicamente a la conceptualización. Esto no significa que antes no se hubiera considerado importante el concepto, lo fue para Leonardo, "el arte es una cosa mental" decía, para Anibal Carraci, para el Manierismo de la Quadratura en Luca Cambiaso, Poussin y, en general, para el arte francés, pero en estos momentos el flujo era crítico. El mundo óptico había dado ya sus frutos, por eso Gauguin dá el paso hacia lo conceptual, lo sintético, lo plano y encontró las raíces más allá de la ilusión. Cezanne, el verdadero percusor del Cubismo, desdeñaría las "japonerías" de Gauguin, según comentaba Paul Bernal, pero estas tendencias conceptuales no alcanzarían su máximo apogeo hasta la aparición del Cubismo.

¹¹ Rupert SHELDRAKE, *Una Nueva ciencia de la Vida. La hipótesis de la causación formativa*, Barcelona, Kairós, 1989. La Resonancia Mórfica, p. 86-90.

El mito de lo Primitivo funcionó muy particularmente entre los FAUVES, (Matisse, Derain y Vlaminck), denominación derivada de la famosa exposición de 1905 en la que el estallido expresivo del color fue considerado "salvaje". El debate sobre quien fue el descubridor y cuando sucedió este primer encuentro con las máscaras primitivas, todavía no está absolutamente aclarado. Las investigaciones de Golwater, William Rubin, Jean Laude, M. A. Leblond y otros especialistas cotejan datos para verificar la importancia de ese hallazgo. Quién más persistentemente reclama este derecho es Maurice Vlaminck, sin embargo sus datos cronológicos cuentan con contradicciones confusas. Al parecer, el entusiasmo por tales objetos se data entre 1903 y 1905, pero Vlaminck¹² relata su propia historia. —Siguiendo a Vlaminck—, Derain llevó la pieza a la Rue Turlaue, donde tenía su estudio y allí fue donde prendió el entusiasmo de Matisse y Picasso por el arte Primitivo...” Anteriormente Vlaminck, en compañía de Derain, había visitado el Museo de Trocadero, pero no había valorado aquellos objetos, que consideraba unos simples “fetiches bárbaros”, sin ningún interés estético. Francis Caro¹³ cuenta unos comentarios, en los que Vlaminck, mostrando la máscara a Derain, dijo: “Es casi tan bella como la Venus de Milo”. A lo que replicó Derain “Es tan bella como la Venus”. Entonces Picasso cortó la discusión, diciendo: “Es incluso más bella”.

Quizás, como opina Jean Laude, la historia no fue exactamente como la narra Vlaminck, aunque fue posible porque en esas fechas ya existía un interés, incluso Van Gogh ya había afirmado con anterioridad que “su propia orientación expresionista, fue reforzada por el interés de Gauguin por lo exótico y lo misterioso”¹⁴. Guillaume entrenado por otro conoisseur, Brummer, y aconsejado por el poeta Apollinaire se ocupó de valorar y extender el gusto por el Arte Negro, en el periodo de entre guerras. Impuso un cierto “clasicismo” en su selección. Ya en 1912 existía una Sociedad de Coleccionistas de Arte Negro y se publicó un artículo en Gil Blas, 8 de octubre de 1912 de “L'Art Nègre”, a propósito de la 1.ª exposición

¹² Maurice VLAMINCK, *Tournant dangereux: Souvenirs de ma vie*, Paris, 1929, pp. 88-89.

¹³ Francisco CARO, *Memoires d'une autre vie*, Gêneve, 1942, en “De Mommatre au Quartier Latin”, pp. 209-10.

¹⁴ GUILLAUME*- APOLLINAIRE, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Paris, 1960, p. 264*. Paul Guillaume fue un “dealer” galerista, coleccionista y organizador de exposiciones.

organizada por esta sociedad, que se la llamó sociedad de "Melanophiles". En esta asociación se encontraban como coleccionistas: Paul Guillaume, Ambroise Vollard, André Level, Jos Hessel, Alphos Kann, le Comte de Gouy, Bernard d'Hancourt, Vlaminck, Matisse... Hicieron un Album de "Esculturas Negras" en abril de 1917 con comentarios de Guillaume y Apollinaire. Jean Cocteau hizo una extrema alabanza de las esculturas diciendo: "El arte Negro no tiene relación con los flashes decepcionantes de la infancia o de la locura, sino con los más nobles estilos de la civilización humana".

Para los Fauves, el arte africano reinventa el cuerpo humano, implica una revisión del espacio, el tiempo y la gravedad, algo que también le preocupaba a la ciencia. Para ellos, el arte primitivo era un arte sin edad, las obras no tenían fecha, no tenían autor, históricamente no habían sido estudiadas, por eso pertenecían a los inicios del ser humano; era este su atractivo. Por otra parte, les habría la puerta de la no-historia, lejos de la cultura heredada, como apuntaba Calvo Serraller, de la que también huían, y, al mismo tiempo, ofrecía la posibilidad de un nuevo principio.

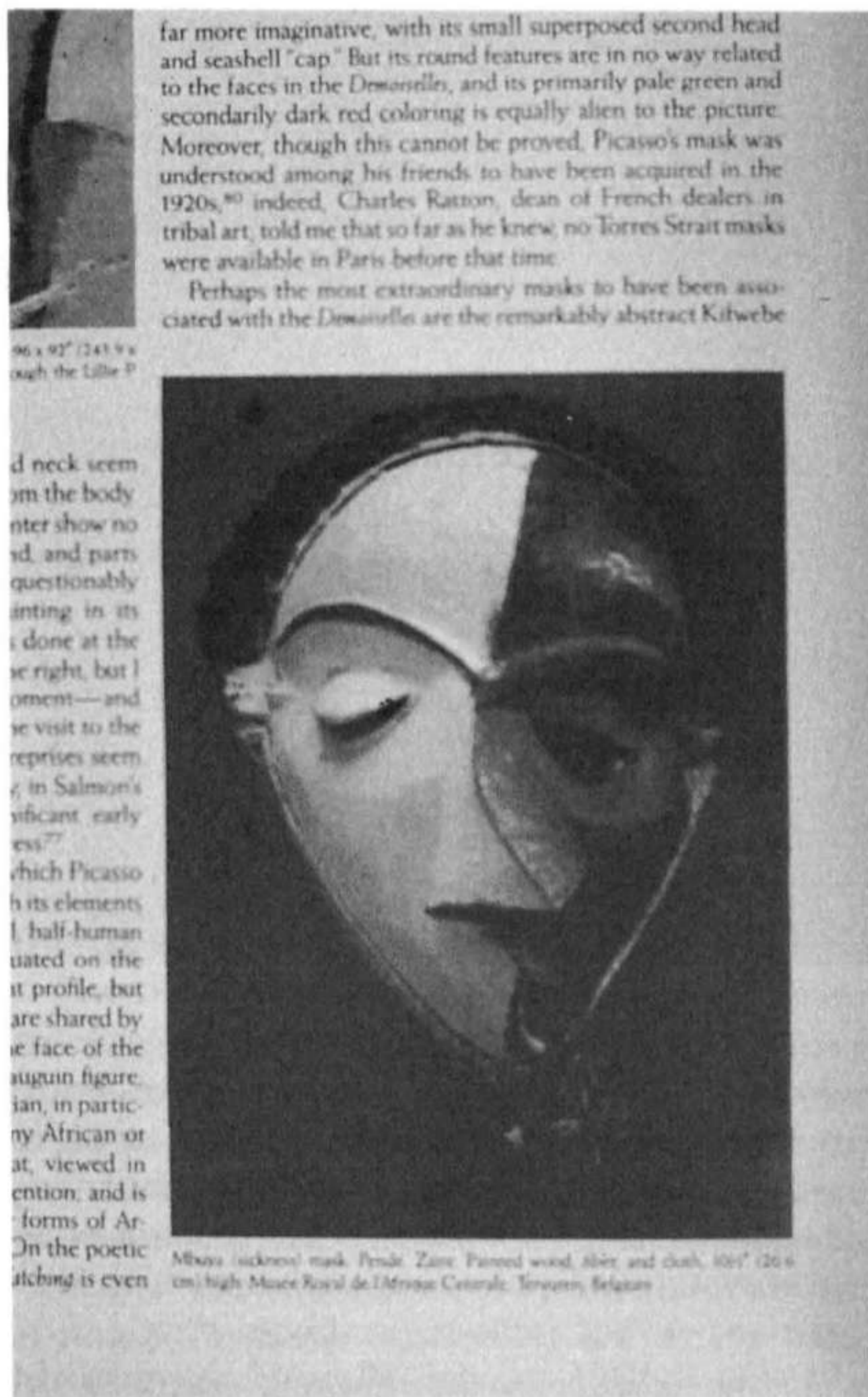
No podemos olvidar que París era sede de coleccionistas y anticuarios, que proveían a los artistas de piezas primitivas, cada vez mejor seleccionadas, como Emile Heymann, a partir de 1889, Joseph Brummer, a quien retrato Henri Rousseau en 1909, Paul Guillaume, que proveyó concretamente a Picasso, Louis Carré o Charles Ratton, en la época surrealista. Máscaras y esculturas Grebo, de Costa Marfil, Kota, de Gabón, Bambara, Baule, Gur. Un gusto muy disperso, sin clasificaciones etnológicas. No obstante, sus elecciones eran refinadas y sus colecciones estaban compuestas de lo que, más tarde, sería denominado "arte clásico" dentro de lo primitivo. Goldwater dejaría claro que la verdadera influencia era poética, filosófica y psicológica además de formal.

El caso de mayor trascendencia en el arte moderno, en aquellos primeros años del siglo, lo protagonizó Picasso. Aunque fuera a vuela pluma, nos hubiera

Fig. 1: Pablo Picasso.
 "Les Femmes d'Alger (O. J.)"
 1907. Museo
 de Arte Moderno
 de Nueva York. EE.UU.



gustado considerar la influencia en la deconstrucción picassiana, —el gran colofón del arte occidental— de ese Arte Otro, que en los comienzos del siglo, se llamó Arte Negro. Sin embargo, la falta de espacio de este acelerado resumen, nos obliga a dejar, para mejor ocasión, el profundizar en la pintura-gozne del arte occidental que es "Les Femmes d'Alger", donde se manifiesta nítidamente la influencia emergida del inconsciente colectivo no solamente europeo y renacentista, como es ejemplo el Esclavo Moribundo de Miguel Ángel, interrelacionado con imágenes del Arte Ibérico, imágenes de relicarios Kota de Gabón, de Etoumbi, en el Congo, máscaras Yoruba, Nuevas Hébridas, Oba, Vanuatu, de Nueva Guinea y sobre todo lo más interesante de la Máscara Mbuye, Pende del Zaire, por la significación que desvela, al ser esta máscara símbolo de la enfermedad de la sífilis, que explica la primera intención picassiana sobre el tema del prostíbulo, pensado para esta pintura. Por consiguiente, dejamos tan interesante cuestión, en este pequeño apunte.



far more imaginative, with its small superposed second head and seashell "cap." But its round features are in no way related to the faces in the *Demonstrations*, and its primarily pale green and secondarily dark red coloring is equally alien to the picture. Moreover, though this cannot be proved, Picasso's mask was understood among his friends to have been acquired in the 1920s,¹⁵ indeed, Charles Ratton, dean of French dealers in tribal art, told me that so far as he knew, no Torres Strait masks were available in Paris before that time.

Perhaps the most extraordinary masks to have been associated with the *Demonstrations* are the remarkably abstract Kitwebe

d neck seem
om the body
nter show no
sd, and parts
questionably
anting in its
done at the
se right, but I
oment—and
se visit to the
reprises seem
g, in Salmon's
ificant early
ess.⁷⁷
which Picasso
h its elements
I half-human
uated on the
it profile, but
are shared by
e face of the
auguin figure,
ian, in partic-
ny African or
at, viewed in
ention, and is
forms of Ar-
On the poetic
atching is even

Mbuya (sickness) mask, Pende, Zaire. Painted wood, silver, and cloth, 1057 (20.6 cm) high. Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Belgium.

Fig. 2: Mbuye (enfermedad de sífilis). Pende, Zaire. Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica

Antes de pasar adelante podemos comprobar el cambio de orientación de esta corriente de influencia del arte tribal en el mundo contemporáneo occidental más allá de Europa, en la Escuela de Nueva York, entre los años 40 y 60, para pasar a la década de los setenta, que vuelve a parecer otro giro en cuanto a su apoyatura epistemológica¹⁵.

En 1940, en Norteamérica el primitivismo tomó un nuevo auge. Varios artistas significativos como Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Mark Tobey, Baziotés y otros buscaron

¹⁵ Kirk VARNEDOE de *Primitivism*, vol. II, pp. 615-661.

las fuentes míticas, totémicas, los arquetipos, las culturas perdidas y los ritos antiguos para refrescar su creatividad, en un afán de transformar la visión materialista del capitalismo. Esta fue la razón preponderante de los artistas mejicanos Rivera, Orozco y Siqueiros, quienes admiraban, más en concreto, y vivificaban los mitos y las formas de las antiguas civilizaciones de su tierra. Después de estas actitudes más nacionalistas, se buscó el sentido de lo universal aceptando, al mismo tiempo, la influencia europea surrealista. Gottlieb se percataba que no era solamente importante el mundo plástico de las formas y así lo declaró en 1943: "Mientras el arte moderno tuvo un primer impulso que le llevó al descubrimiento del arte primitivo, nosotros sentíamos que el verdadero significado yacía no meramente en las composiciones y las estructuras de formas, sino en el significado espiritual que se escondía en todas las obras arcaicas"¹⁶.

UNA VISIÓN MÁS GLOBAL DEL ARTE PRIMITIVO¹⁷

En los '60 la afinidad se hace más conceptual y filosófica y el interés se centra el pensamiento y en los modos de concebir y vivir la realidad de esas culturas alejadas. Ese "Arte de la Tierra" o "Earthworks" o "Land Art", —como queramos llamarlo— muchos tipos de "Performances", diversos "Rituales" y algunos de los "Comportamientos" de las décadas de los '60 y '70, tienen una fortísima influencia en su toma de conciencia del significado de las formas de organización de las sociedades prehistóricas y tribales, su pensamiento y creencias de lo que son expresión colectiva sus arquitecturas, sus danzas y ceremonias en sus "lugares sagrados", testimonio de lo sistemas religiosos perdidos, de sus culturas perdidas. Aparecen nuevos conceptos para entender la mente Primitiva.

Hemos de tener en cuenta que dentro del arte contemporáneo, "el principio collage", nacido en el segundo Cubismo de Picasso e influido por las acumulaciones de ciertos objetos primitivos, tuvo derivaciones de una gran ampliación de la sensibilidad, sus-

¹⁶ David McNAUGHTON, *Adolph Gottlieb. A retrospective*, New York, The Arts Publishers, in association with Esther Gottlieb Foundation, 1981, p. 42).

¹⁷ "Exploraciones contemporáneas" de Kirk Varndoe del PRIMITIVISMO en el siglo XX. II Volumen pp. 661-685.

citadora de reivindicaciones de otros ámbitos con posibilidades creativas, “la recuperación práctica y teórica de factores extrartísticos de índole antropológica fue una nota que rompió la estructura celosamente “artística” de la Documenta de Kassel de 1972 [...] desde un ángulo subjetivo vuelve a suscitar los problemas antropológicos e históricos de la ampliación de las fronteras en el análisis de los fenómenos que desbordan... e incluso las recuperaciones de diversos rituales [...] las implicaciones son de toda índole, desde las propiamente psiquiátricas y antropológicas hasta las sociológicas y estéticas”¹⁸.

Son los momentos de la aparición del “arte pobre”, que pretendía la unificación del arte con la vida, es decir restablecer su primera unidad, que presentaba el arte primitivo antes de la fragmentación de nuestra cultura. El artista “pobre” trabaja junto al biólogo y al ecólogo, lo que posibilitó la emergencia del “arte Ecológico”. Ambos prepararon la urdimbre del Land-Ar, que entablaba esta relación entre el arte y la naturaleza, cuya relación con lo sublime romántico y la arqueología primitiva se pone de manifiesto. La conclusión de que “la obra deviene un auténtico estímulo conceptual para la conciencia del espectador”¹⁹ supone la misma actitud de reverencia hacia lo primitivo, cuya conciencia de su presencia en el “lugar” es rastreada en la recuperación antropológica.

Curiosamente, cuando el Arte Occidental olvidó las claves herméticas que habían creado las formas arquitectónicas de nuestras catedrales y los simbolismos arquetípicos de la Mitología Griega, heredera de las civilizaciones Mediterráneas, buscó afanosamente la recuperación de esas claves en los enigmas más alejados de otras culturas. Quizás como residuos románticos, y más probablemente, a causa de ese deseo por comprender las estructuras más primarias de nuestra mente, según rezaban los descubrimientos de la psicología y avanzaba los propios descubrimientos sorprendentes de la ciencia respecto a los elementos constitutivos de la materia. En esta red sin fronteras reales, iban interconectándose la curiosidad por lo ininteligible, —lo mágico, lo mítico de otras culturas pasadas— y

¹⁸ Simón MARCHÁN FIZ, *Del Arte Objetual al Arte del Concepto*. Madrid, Akal, Arte Estética, Madrid, 1986, 3.ª Ed. La 1.ª y 2.ª en A. Corazón, *Comunicación*, 1972 y 1974, pp. 170-171.

¹⁹ MARCHAN, *opus. cit.*, p. 221.

el propósito firme de conocer racionalmente la realidad material, con los medios que la ciencia desvelaba y la técnica aplicaba. Un paso "retroprogresivo"²⁰, com diría Pániker, hacia adelante con las armas que nos ofrecen los avances de la ciencia, de la informática y hacia detrás buscando nuestro origen en el quehacer de los pueblos primitivos, en el enigma de sus Monumentos Megalíticos, como el de Stonehenge o los cromlech vascos. No parece haber disminuido las afinidades entre el arte contemporáneo y lo tribal, sino que aparecen conexiones bien diversas y algunas vías parecen más profundas y cargadas de sentido, más allá de las visitas casuales a las colecciones etnológicas y los museos de historia natural, como fue norma en los principios del siglo. Hoy los artistas tienen conocimientos antropológicos y están interesados por las investigaciones paleontológicas, porque son fuente, ellas mismas, de su propia inspiración, Smithson, Beuys, Braves, Simonds, Smith hablan de los métodos y de los temas de la investigación antropológica y paleontológica.

En el centro de tales cambios, está el objetivo de buscar la "expansión" en la misma idea de arte, como dijimos más arriba. En los años sesenta aparecen esas tendencias en algunos artistas, con un nivel de preparación intelectual, sofisticación y conocimiento de la historia del arte, que producen sistemas y procesos de arte, con una actitud autorreflexiva sobre el propio proceso de creación. De ahí surgen el "arte procesual", "arte conceptual" etc. dejan atrás las vanguardias clásicas y tratan de ensanchar los límites tradicionales de lo aceptado como Arte, tocando, por otra parte los bordes de los límites y encontrándose —no por casualidad sino más bien por sincronía— con otras valoraciones antropológicas en las que nunca existieron tales límites, en las que tan siquiera tuvieron un apartado especial para la idea de arte. Esta expansión produce, de manera paradójica un extrañamiento en el público occidental, habituado a esas delimitaciones. Así el mismo arte se acerca más a la antropología y se aleja de lo que se entiende como arte tradicional. Buscan, como ocurre en el arte primitivo, la globalidad de

²⁰ Salvador PÁNIKER, *Ensayos Retroprogresivos*, Barcelona, Kairós, 1987, p. 39-46.

expresión, un arte más integral engarzado con la misma naturaleza, con lo mágico, con lo ritual y con la misma sociedad y sus comportamientos. De nuevo el binomio arte/vida.

Los artistas buscan el contacto con las culturas primitivas, desde la nueva visión del estructuralismo formulado por Levi-Strauss. La crítica a la pretenciosa sociedad de la moderna tecnología trae el contravalor de la organización tribal, en un tono de rigor intelectual alejado del sentimentalismo del siglo pasado. Se percibe la cultura occidental no ya como superior sino diferente y se alejan de ese dominio de la alucinación y lo mágico que autores como Lévy-Bruhl y los surrealistas habían venerado. El racionalismo crítico de estas observaciones desmitificaron y “ennoblecieron” lo Primitivo, contribuyendo a ello la postura de los artistas. Rechazaban los expresionismos abstractos irracionales y buscaban una sistematización desde la perspectiva del estructuralismo. Levi-Strauss relacionó el arte moderno con lo tribal, lo que le valió para autoproyecto en los modelos tribales desde tal óptica.

Para mejor aclararnos sobre estas diferencias entre las interpretaciones antropológicas racionales e irracionales, la puntualización, que hace Wilber al respecto²¹, parece sumamente clarificadora e importante. Wilber se refiere a la falacia de lo “pre” y “transracional” que podemos aplicar a esta visión junguiana, preferida en América frente a la freudiana europea del surrealismo, del arte expresionista americano desde sus inicios en la Escuela de Nueva York. Dice textualmente: “A mi juicio, la gente tiende a confundir los estadios “pre” con los estadios “trans”, porque superficialmente son parecidos. Si has equiparado el estadio de fusión infantil –que es prepersonal– con la unión mística –que es transpersonal– te verás forzado a seguir una de estas dos alternativas: o bien elevas el estadio infantil (primitivo metafóricamente) a la categoría de unión mística (de la que por cierto carece) o bien, niegas todo misticismo genuino afirmando que no es más que una regresión al narcisismo infantil y al no dualismo oceánico. Jung y el movimiento romántico en general (de donde se deriva el entusiasmo por

²¹ Ken WILBER, *Un Dios sociable*, Barcelona, Kairós, 1983, pp. 99-113 y también en *Gracia y Coraje*, Madrid, Gaia, 1991, pp. 222-223.

lo Mítico) cometieron el primero de los errores –elevar los niveles pregoicos y prerracionales a la gloria transegoica y transracional; en este sentido, son “elevacionistas”. Freud y sus seguidores, por su parte, han hecho justamente lo contrario –reducir todos los estados transracionales, transegoicos y místicos a estadios prerracionales, pregoicos e infantiles; en este sentido, son “reduccionistas”. Sin embargo, ambas visiones poseen un cincuenta por ciento de acierto y otro tanto de equivocación, ya que ninguna de ellas advierte ni explica la diferencia existente entre lo “pre” y lo “trans”.

Es básico preguntarnos, a partir de las nociones de prerracional y transracional aludidas ¿desde que punto ha surgido este nuevo interés por lo antropológico en el arte moderno? ¿De dónde surge, qué promete y qué significado contiene? Este interés, se inicia en los sesenta, coincidiendo con esos movimientos contraculturales, rechazadores de la racionalidad impersonal en favor de nuevos ideales de lo artístico, un nuevo contacto con la naturaleza y con lo universal. Hasta aquí podemos ver que abarcan las dos posturas transracionales y prerracionales, que distingue Wilber. Evidentemente también preconizan cambios evidentes de un desarrollo posterior, que alcanza a nuestro días. La parte más interesante de la cuestión es la conexión que muestra con la ciencia, el contacto con lo germinal-original de lo primitivo, la esencia irreductible de la experiencia verdadera y una visión de futuro.

“Es el estremecimiento, dice Kirk Varnedoe hablando de las grandes construcciones del Land-Art, del enigma de lo “sin tiempo”, subrayando el orden del universo para propósitos espirituales que presagian la ciencia moderna. Es la emoción de aquello que se experimenta por primera vez desde el aire y a nivel de tierra el impacto, que producen es fuertemente subjetivo y cinestésico, porque evocan la sensación de nuestro “lugar” en la naturaleza, nuestra pertenencia a ella, a la vez próxima y global”²². Se combinan esta visión general como referencia a la evolución humana y se utilizan los modernos sistemas matemáticos, que han

²² VARDENOE, *obra cit.*, p. 666.

abierto nuevos métodos de creación. Esos "alineamientos" de muchas experiencias del Land-Art enlazan astronomía y experiencia inmediata, son mapas de reconocimiento y nuevos campos de percepción, unen lo cósmico y lo tectónico. Para estos artistas es interesante la geomancia de los territorios que guiaron el establecimiento de esos "lugares sagrados" reconocidos por los pueblos primitivos, en los que se alinean las construcciones con la situación de las estrellas y los relieves de la tierra, como en Muchu Pichu o los Observatorios mayas, motivos cruciales de inspiración para los artistas. Esta es una verdadera clave para examinar obras contemporáneas como el trabajo de Robert Morris en su "Alineamiento de Nazca" de 1975, que tiene con lo nazca la semejanza que otros entablan con los antiguos observatorios druidas y mayas. Todo esto estimula una experiencia del sentido de la orientación, donde aparecen experiencias cinestésicas de ese lugar físico, en el que el hombre alcanza su sentido posicional respecto al espacio y al tiempo, lo que constituye una asunción de los objetivos marcados por los antecesores primitivos. Hay una meta: alcanzar lo más profundo y lo más extenso del espacio exterior y del interior de uno mismo para conectar con nuestros orígenes.

James Turrell realiza un Proyecto en el Roden Crater, un volcán, en el cual el disco de su agujero se ha formado de un modo complejo como un tejido sin costura, abierto a un campo visual del cielo con una regulación rítmica de bordes afilados, que permitió predecir eclipses solares con miles de años de antelación. Simboliza la esencia pristina de lo que se encuentra entre el cielo y la tierra —el hombre mismo— y marca esa línea fundamental entre la percepción sensorial individual y la sabiduría o el despertar global y espiritual. Esto llega a ser formulado —de acuerdo con Kirk Varnedoe— de manera nueva que crea esa simultaneidad del autodescubrimiento y la autolocalización, produciendo un pavor ante lo más primario del origen del hombre²³.

Es necesario comprender la ambivalencia de lo Primitivo en estas últimas décadas. El empeño de hallar

²³ Bárbara HASKELL, *James Turrell: Light and Space* New York, Whitney Museum of American Art, 1980.

esta raíces está en el inconsciente colectivo de finales del siglo XX; aunque sus manifestaciones, a lo largo del mismo hallan sido formalmente diferentes. Se fascina, implícita o explícitamente, con la integración social de los pueblos primitivos, que tienen un "maná" suficiente y las defensas de sus tabúes legitimadas. Se conoce que lo cósmico determina lo terreno, pudiéndose reconocer en esos restos que se conservan y se invocan como fuentes de liberación artística y de cumplimiento personal. Todo ello coincide con la búsqueda de la infancia perdida en nuestro interior que es una búsqueda característica del hombre contemporáneo, empeñado en reencontrar su espontaneidad y su instinto. También, como consecuencia de esta valoración de la naturaleza y de sus fuerzas aparece la responsabilidad por el entorno, no solamente material, física sino también psicológica y artística, en definitiva la auténtica ecología. Esa búsqueda interesada por lo primitivo, no como algo ajeno que nos sorprende como ocurrió en un principio sino que tiene que ver con nuestra vida actual, con la base olvidada de nuestra psique actual que deseamos reintegrar, del mismo modo que lo trata la psicología con la sombra, el cuerpo y las bandas transpersonales, más allá de lo meramente personal.

Aunque parezca paradójico, se puede apreciar el hecho de que un desarrollo avanzado tecnológico nos ofrece la oportunidad de acercarnos para bien o para mal a la contrapartida primitiva. La parte negativa hace coincidir la ansiedad del tiempo moderno con el miedo primitivo; el estado pesimista y la brutalidad de la violencia es un dato recurrente y reitera la violencia del estado de la naturaleza. Todo ello permite al hombre contemporáneo realizar una auténtica recapitulación. La violencia primitiva es instintiva, la del hombre contemporáneo es sofisticada y arranca desde el mental. En los años 40 el Expresionismo Abstracto conectó desde un prisma concreto, más adelante vemos en la metáfora de la "Spiral Jetty" de Smithson la misma ola recorriendo otro nuevo circuito, que expresa la entropía de la naturaleza de la eterna espiral de la historia. Si algo ha avanzado nuestro tiempo, en



Smithson, Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah, 1970. Black rock, salt crystals, earth, and red water, coil 1,500' long, c. 15' wide.



Fig. 3: Robert Smithson.
"Dique es espiral" 1970.
Gran Lago Salado
de Utah. EE.UU.
Dibujo de campo nazca.
Pompeo Ingenio. Perú.

esa recurrente espiral es la conciencia de esta inutilidad destructiva, que ha transformado la belicosidad de la guerra en la belicosidad de la palabra. Es el dar y tomar de lo primitivo y la nueva ciencia, entre el instinto del hombre y su capacidad de conciencia. La ya antigua idea de Marshall McLuhan de la "aldea global" conectada por telecomunicaciones hoy es un hecho, que nos hace volver a nuestros sentidos y al desarrollo de la conciencia corporal olvidada, a los comportamientos en contacto más íntimo con la naturaleza y sus ritmos a una escala todo lo ancha del mundo. En resumen, nos re-conectan con la naturaleza y con lo primitivo. El arte vuelve sobre estos temas en los que científicos y filósofos insisten. El mismo

desarrollo de la inteligencia electrónica nos lleva a la mente primitiva para retomar caminos nuevos en pensamiento y en arte. La metáfora de Stonehenge como una computadora es un monumento que indica esta correlación, en la que mientras más alcanzamos, más realizamos porque nosotros continuamos aquí²⁴.

En el nivel del lenguaje, artistas como Nancy Graves y otros muchos científicos como el físico David Bohm han dicho que ciertos lenguajes orientales y precolombinos, como el de los Hopi, están mejor estructurados para explicar la teoría cuántica del universo, llega a sea "Atlántida sin edad", y trata de localizar los momentos que permitieron construir los monumentos megalíticos. Aunque parezca superficial, existe en lo profundo una importante correlación con el creciente arte primitivista y el hombre moderno. El fenómeno es evidente en la revivencia entre la arqueoastronomía y la geomancia, en los métodos estructurales de arqueólogos y antropólogos y sus combinados intereses, entre los artistas como Nancy Graves. Vemos este paralelo entre las fotografías de la luna de la NASA y los trabajos sobre el arte prehistórico, "Pinturas de Cuevas Paleo-Indias", realizado en 1971, por Graves. Las nuevas búsquedas de "orden" se pone en correlación con el "orden" intrínseco de la naturaleza, en un deseo de reunir y conocer todos los sistemas que el hombre ha ido utilizando, para hallar un pensamiento global. El nuevo lenguaje de las ciencias ha sido aceptado como el nuevo camino del conocimiento, que de una parte nos alejan del mundo de la naturaleza y de la otra aumenta nuestro asombro por lo más natural y más misterioso. Además nuestro entendimiento se abre y se llega a sentir en comunión con otras culturas diferentes culturas, separadas de nosotros por el espacio y por el tiempo. La misma creatividad y la imaginación se salen, absolutamente, del campo del arte. No olvidemos que biólogos como J. B. Haldan han llegado a decir que los descubrimientos de las ciencias actuales nos llevan a mundos mucho más imaginativos y fantasmagóricos que el mismo arte, porque "la realidad no es sólo más extraña de lo que imaginamos, sino de lo que *podemos* ima-

²⁴ Ver Gerald S. HAWKINGS, *Stonehenge*, City Nueva York, Doubleday, 1965.

ginar". Sin duda que ello es un estímulo extraordinario para los creadores, que buscan compartir las intuiciones cósmicas de los pueblos primitivos y admiran los avances de la ciencia actual.

Pero esto no es todo, porque el desarrollo del individualismo, —entendido como proceso de auténtica "individuación", no como egoísmo retrogrado— de nuestra cultura occidental es absolutamente crucial y nos permite la identificación con lo prepersonal del mundo primitivo, al tiempo que nos impulsa hacia el futuro. Es decir, nosotros hemos de caminar retroproyectivamente —hacia delante y hacia atrás— y ellos, los que no alcanzaron tal individuación y se mantienen gregariamente inmersos en el grupo, han de trabajar lo individual, que es nuestro logro. Hemos de ser cautelosos porque nuestras interpretaciones han manipulado con exceso su realidad antropológica, al suponer una superioridad, que otorga significados tergiversados. Incluso las grandes exposiciones del Arte primitivo, hechas en Occidente²⁵, han cambiado el sentido de sus artefactos y obras de expresión plástica. En nosotros la fragmentación consuetudinaria ha dividido el arte, el artefacto, la artesanía, el diseño, y el arte convertido en el gran Mito-estrategia que se ha puesto de manifiesto en la recientemente celebrada exposición "Orígenes" de Gerona²⁶. Pero también el interés despertado de Occidente por las culturas primitivas del Tercer Mundo ha hecho que ellos tomen conciencia de su propia herencia cultural, correspondencia enriquecedora para ambos modos de conocimiento y conciencia.

La necesidad de la espontaneidad y de lo involuntario, que se nos escapa en nuestros gestos, el deseo de profundizar en las estructuras inconscientes de la mente humana y de la naturaleza, permite el florecimiento de una añoranza por liberar esas fuerzas, —como hace Pollock, Kooning— y dá lugar al eterno anhelo de despertar los valores suprapersonales para conseguir la autorrealización completa del "self".

La valoración del papel del chaman, como creador-curador de la sociedad²⁷. Y otros aspectos que valoran lo femenino de la culturas ancestrales más la

²⁵ Marius ZAYAS fue un organizador de exposiciones de Arte Primitivo. Ya en 1914 en la Galería de "Photo-Seccesion" de Nueva York, nov. de 1914 expuso obra de Costa de Marfil y Gabón, que llamó "Estatuaria de madera de los Salvajes Africanos. La Raíz del Arte Moderno" en la revista de Picabia "291".

²⁶ ORÍGENES. Galería Cyprus. Sant Feliú de Boada (Girona) hasta el 30 de julio de 1995. Antonio Casanovas y Rosario Infiesta.

²⁷ Thomas McEVILLEY (art in Dark" ARTFORUM, verano de 1983.

cultura de lo puramente biológico ofrecen, una iconografía del cuerpo, la sangre, los órganos que expresan la conciencia corporal, que la mujer tribal todavía mantiene por la sabiduría de su cuerpo, y que desemboca en nuestra cultura en una revalorización de lo femenino no solamente en los aspectos sexuales y fecundos sino, en algo más importante, como visión y como forma de organización social democrática y sensitiva²⁸.

²⁸ Véase Lucy LIPPARD, *Feminismo y Prehistoria en Overlay: Contemporary Art and Art of Prehistory*, New York, Pantheon, 1983; VV.AA. *Ser Mujer*, Barcelona, Kairós, 1994) Manuela Dunn Mascetti *Diosas, La canción de Eva*, Robinbook/Círculo de Lectores, Barcelona, 1992; Mary Elisabeth Marlow, *Lo Femenino consciente*, Madrid, Gaya Ediciones, 1995.

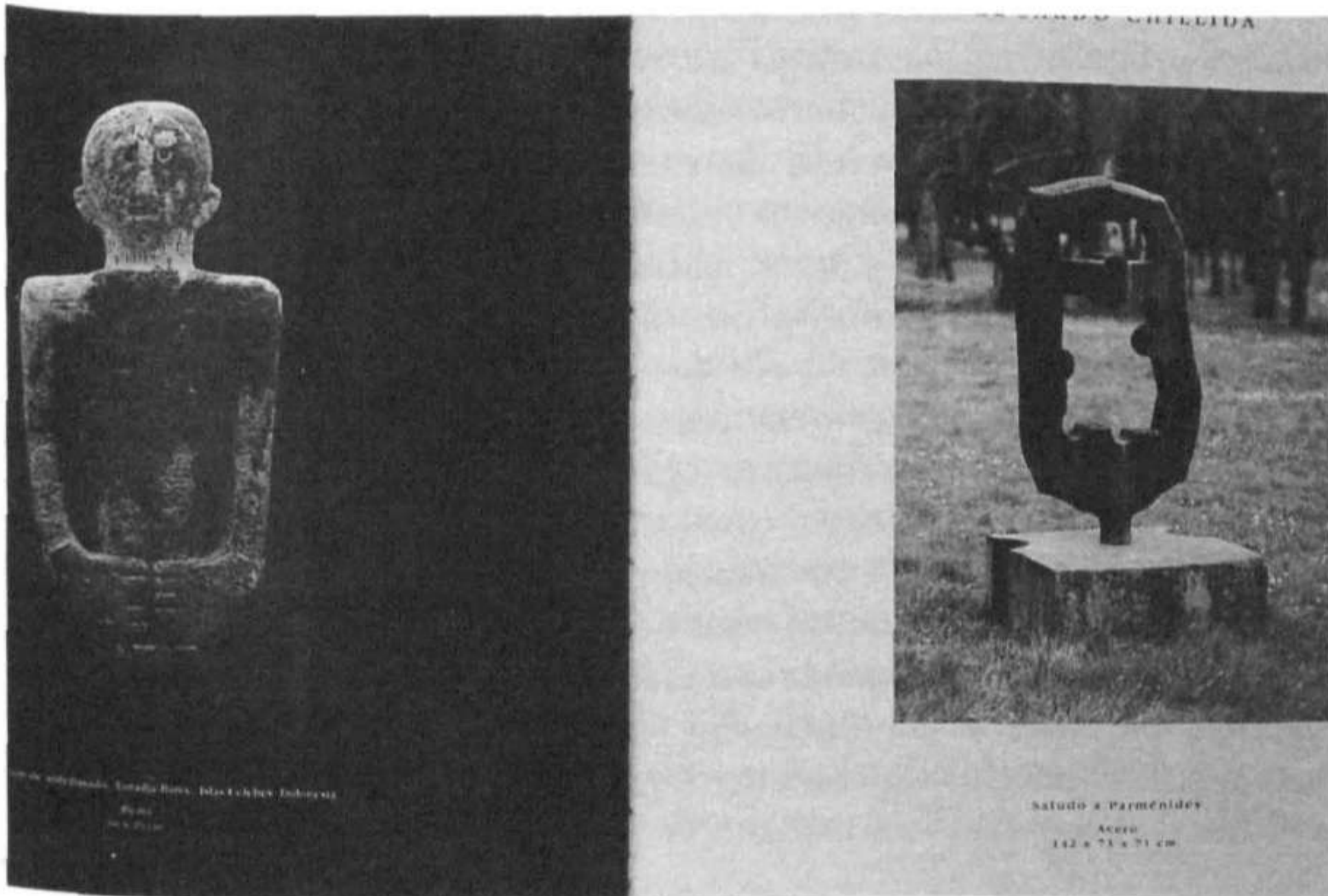


Fig. 4: Eduardo Chillida
"Saludo a Parménides".
1995. Derecha
I. Toradja Barde.
Islas Célebes. Indonesia.
Izquierda.

Con respecto a la ligación con lo político tenemos, en Europa, el ejemplo del artista alemán Joseph Beuys, quién en sus "happenings" y programas sociales y políticos, reclamó nuevas formas y estructuras, fundamentadas en sus experiencias con el chamanismo de los Tártaros, que le devolvieron a la vida tras su accidente aéreo en la Segunda Guerra Mundial. Sus Performances, Happenings realizados con animales totémicos como la Liebre, el Coyote americano, mostró su capacidad chamánica y artística, desde una perspectiva de cambio político para la sociedad²⁹. En comentarios de Beuys podemos percatarnos que no se

²⁹ Caroline TISDALL, "Joseph Beuys", New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979, p. 23 Benjamin Buchloh, "Beuys The Twilight of the Idol, preliminary notes for a Critique" en ARTFORM, enero de 1980, pp. 35-43.

trata de "regresar" al mundo y pensamiento primitivo, sino integrar ese pensamiento en nuestro concepto del arte y de la vida. Lo contrario sería el error que Wilber señala como lo mítico, lo arcaico pre-racional, como huida del modo reaccionalista de nuestra cultura por falta de adaptación estructural a ella.

Todo diálogo con el Primitivismo ha sido siempre un diálogo de autoproyección, descubrimiento y autocrítica, en el que la vida moderna proporciona la necesidad de alternativas y significados para entender a los pueblos primitivos. El Minimalismo, el estructuralismo y la moderna tecnología no sólo ofreció el contrapunto del valor de lo meramente instintivo, también abrieron nuevos caminos de acceso al pensamiento y a la sociedad primitivos y también nos permitió descubrir nuestras propias raíces. Además la idea de volar hacia lo primitivo más allá de nuestra civilización, y darnos cuenta hasta que punto somos prisioneros de nuestras convenciones nos permite revisarlas. El pensamiento actual es algo menos ciego y más consciente. "Este proceso revolucionario comienza y finaliza en nuestra cultura, y por eso —no a pesar de eso— puede continuar expandiéndose y profundizar nuestro contacto con lo que es remoto y diferente de nosotros, y continuamente asustándonos, retándonos y reformando nuestro sentimiento del "yo"³⁰.

CONCLUSIÓN

Hace tiempo que las controversias sobre el entendimiento y la museografía del Arte Primitivo entre etnólogos e historiadores del arte moderno han sido conflictivas y divergentes. Los etnólogos han considerado que la exposición de obras primitivas, privadas de su contexto y función, las desvirtúa. Por su parte los historiadores de arte han enfatizado su gran calidad estética por encima de cualquier significación. Georges Henri Rivière³¹ dice "Una pregunta: ¿colocarías entre nuestras obras maestras aquella, que se dicen, del arte africano, oceánico, precolombino? Un

³⁰ Varnedoe, *obra cit.*, p. 682.

³¹ Georges Henri RIVIÈRE, "Musees de Beaux Arts ou Musée d'Anthropologie" en MUSÉE "Les Cahiers des Lettres, des Science et des Arts", Paris, 1931.

sí, me parece preocupante. Si tuviera que escoger, me lamentaría de aquellas pobres máscaras sin barba, esas estatuillas en pedestales para arte, esas maderas protegidas, barnizadas, raspadas, bruñidas y estropeadas. Fúnebres empresas por hacerlas laicas, que pretenden ...transformar en bellas piezas los objetos etnográficos y mutilarlas arbitrariamente de todo lo que puede justificar el carácter jurídico, religioso, mágico o todo lo que es humildemente o santamente utilitario". Evidentemente, esta postura de Rivière tiene sentido porque los entusiasmos de Paul Guillaume y Apollinaire por el "arte negro"³² tenían, en definitiva, la siguiente idea: ..., gritando la necesidad de extraer esas esculturas del marco compulsivo de la museografía etnográfica en donde se evapora su belleza". El órgano de la Galería Bernheim-Jeune³³, planteó ya el problema. Un conservador de la sección de Antigüedades, Salomón Reinach opina lo siguiente: "la escultura de madera de los Negros es monstruosa; el tener puesto el gusto en ella es una aberración o un chiste". A lo que responde Lucien Costaries, pintor y escritor... "El Louvre dá la bienvenida al Arte Negro, no por sus adornos, sino por sus principios". Y Guillaume añade: "El Arte Negro esta siendo la semilla fructífera y espiritual del siglo XX. Y esto es la fortuna del siglo por haber colaborado al esplendor de la escultura, cuyo reinado acaba de empezar y ella emerge de la antigüedad africana".

En estos últimos años, hemos tenido dos grandes exposiciones, una en el Centro Pompidou de París, "Magiciens de la terre" planteada desde una perspectiva de "arte global", una exploración pancultural con contrastes del arte más avanzado occidental y la "otredad" de otras culturas alejadas y la exposición producida por el Museo Nacional C. de Arte Reina Sofía "Crudo y cocido", comisariada por Dan Cameron, 1994-1995³⁴.

Ambas posturas contradictorias solamente reflejan la separación producida por la fragmentación de nuestra cultura, respecto a la realidad, que no está dividida en sí. Cualquier obra de arte pertenece a un contexto y esto ha orientado la historiografía del arte

³² Recogido del capítulo de Jean Louis Paudrat "From Africa" de "Primitivism", p. 155. J. BOURET "Une Amitié esthétique au début du siècle. Apollinaire et Paul Guillaume (1911-1918) d'après une correspondance inédite. GAZETTE DES BEAUX ARTS, diciembre de 1970.

³³ "Bulletin de la Vie Artistique" (15, Nov.-15 Dec. de 1920).

³⁴ Basada en el estudio antropológico de Claude LEVI-STRAUSS *Mitológicas "lo Crudi y lo cocido"*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

durante todo el siglo, pero es permisible resaltar un aspecto, el valor estético. Sin embargo, habremos de admitir que el valor más profundo del arte *sabe* de los significados y así el mismo Apollinaire opina³⁵ que “al surgir un interés por los “fetiches”, sabemos que todos pertenecen a una pasión religiosa que es la *f fuente del más puro arte...* así los artistas para quienes su objetivo es renovar sus contenidos y sus formas, lo hacen volviendo a poner su atención en los principios del gran arte... y así refuerzan su gozo en ellos”.

³⁵ Boletín Ilustrado LES ARTS À PARIS. 15 de marzo de 1918.

PRO YECTO

PARA UNA EXPOSICIÓN
SOBRE
“LA IMAGEN GOYESCA”
MUSEO NACIONAL
DE ANTROPOLOGÍA

Begoña Torres González

Museo Nacional de Antropología

INTRODUCCIÓN

Con motivo del doscientos cincuenta aniversario del nacimiento del pintor D. Francisco de Goya, el Ministerio de Cultura, en colaboración con otras entidades, está elaborando, para el año 1996, una serie de actividades culturales y exposiciones sobre la vida y obra del genial aragonés.

El Museo Nacional de Antropología, en su sección española (Antiguo Museo Nacional del Pueblo Espa-

ñol), ha querido adherirse a este aniversario con el proyecto de una ambiciosa exposición que, desde una vertiente puramente antropológica, pueda ofrecer una visión "nueva" (remarcando los aspectos sociales y culturales) que venga a enriquecer esta amplia panorámica expositiva.

En las siguientes líneas se desarrollarán una serie de ideas generales¹, atendiendo fundamentalmente a los aspectos museológicos, que han sido ya anticipadas como preproyecto al Ministerio de Cultura y que pueden llegar a cuajar en una futura exposición.

Por supuesto, se trata de un proyecto personal que tendrá que ser debidamente discutido y contrastado con los otros miembros del Museo. Los aspectos museográficos, el montaje y las investigaciones necesarias para llevar a cabo cada una de las secciones de las que consta la muestra, serán realizadas posteriormente mediante trabajo en equipo.

La exposición estará articulada en torno a un concepto fundamental: ¿Qué es lo "Goyesco"? Este término, como su significado intrínseco indica, es en realidad una generalización realizada "a posteriori" que tiene como origen la obra pictórica de D. Francisco de Goya.

La importantísima obra del pintor, inspirada en hechos y escenas populares de la época (Cartones para Tapices, "Caprichos", Tauromaquia, etc.), ha tenido una repercusión, sin duda, de gran magnitud. La iconografía goyesca nos ofrece una variedad de personajes y escenas tipificadas que contienen como obligado punto de referencia la figura del majo y su variante femenina la maja, en los que identificó todo el carácter extravertido del pueblo con sus costumbres, tradiciones e historia.

Desde el punto de vista etimológico mucho se ha escrito sobre el origen de la palabra majo/a. Caro Baroja² la relaciona con "mayo" y "maya", esta última en el sentido de joven adornada de modo extraordinario. Joan Corominas³ señala la falta de testimonios sobre el uso anteriores al siglo XVIII y el *Diccionario de Autoridades*, en 1734, nos ofrece ya la primera definición de majo "el hombre que afecta guapeza y valen-

¹ Me propongo llevar a cabo únicamente una breve semblanza sobre lo que puede llegar a ser esta exposición, puesto que la enorme cantidad de bibliografía sobre el tema, así como la infinidad de aspectos que engloba, hace imposible un estudio exhaustivo en el breve número de páginas de un artículo.

² CARO BAROJA, Julio: *Temas castizos*, Itsmo, Madrid, 1980, pp. 17-23.

³ COROMINAS, Joan: *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, III (Madrid, 1954), pp. 199, b, 202, a.

tía, en las acciones o palabras". Se relaciona por tanto con "guapo" y su derivada "guapeza", con "chulo" y más adelante, a raíz de la famosa obra de D. Ramón de la Cruz, con "manolos" y "manolas".

Siempre tuvo Goya una especial predilección por el mundo de la majeza y, en especial, por su vertiente femenina. Sus cartones conservan una visión alegre y colorista. Entre los primeros que realizó destacaremos: *La merienda a orillas del Manzanares* (núm. 768 C.M.P.), *El baile de San Antonio de la Florida* (núm. 769 C.M.P.), *El paseo de Andalucía*⁴, *El columpio* (núm. 785 C.M.P.), *Las lavanderas* (núm. 786 C.M.P.), *La cita* (núm. 792 C.M.P.), *Las floreras*⁵; de los últimos cartones: *La gallina ciega*, donde aparece un corro de personas de la aristocracia, con tres de ellos vestidos de majos; y el *Pelele* (núm. 802 C.M.P.). Con estos cartones se relacionan algunos pequeños lienzos que pudieron ser bocetos para otros: *La pradera de San Isidro* (núm. 750 C.M.P.), *La ermita de San Isidro* (núm. 2783 C.M.P.) o *La merienda*⁶.

Goya también dibujó el mundo del majismo en sus viajes a San Lúcar en Andalucía. En el llamado "Album de San Lúcar" se detiene en imágenes muy íntimas de la duquesa Cayetana de Alba y sus criadas más cercanas. En el llamado "Album B, de Madrid", no dibuja personajes aislados, sino conformando grupos con la temática de las fiestas galantes en Andalucía. Muchas de las majas con mantilla, abanico y traje de volantes recuerdan a la duquesa: la *Maja de paseo* (núm. 24 o B-5), *Ay muñecos* (núm. 27 o B-8), etc.

Incluso en su obra religiosa cabe ver muchos personajes que se refieren a este mundo como la decoración al fresco de la ermita de San Antonio de la Florida en Madrid, con sus majas retratadas en torno a la barandilla. Este tema del "majismo celestial"⁷ se encuentra ya en embrión en la "Regina Martyrum", de 1788, en el Pilar de Zaragoza y en las "Santas Justa y Rufina" en la Catedral de Sevilla.

Además pinta Goya otra gente del pueblo, aunque no dentro de la categoría puramente del majismo, así los cartones para tapices: *La era*, *Los herreros*, *El afilador*, o los cuadros de madurez: *La aguadora*, *La leche-*

⁴ También llamado *La maja y los embozados*. Número 771, id.

⁵ También llamado *La primavera*. Número 793, id.

⁶ Número 1471 de la National Gallery de Londres.

⁷ Para todo el tema de Goya y el majismo desde una perspectiva pictórica. Vid. GALLEGO, Antonio: *Las majas de Goya*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

ra de Burdeos, las litografías como *El vito* y los dos últimos aguafuertes, éstos ya con el tema totalmente definido (*Maja sobre fondo oscuro* y *maja sobre fondo claro*) y en varios dibujos (núms. 1.785 y 1.786 del llamado "Album H).

En su última época aparecen también majas en un balcón o en el palco de la plaza de toros (*Maja y Celestina* de la colección March y *Majas en el balcón* del Metropolitan Museum de Nueva York). En las llamadas "Pinturas negras" encontramos la figura de una maja reclinada junto a una tumba: Se trata de Leocadia Zorrilla que acompañó a Goya en su posterior exilio.

En "Los Proverbios" o "Los Disparates" también constatamos algunas figuras de majos. En "Los Desastres", aunque interviene el pueblo, no se puede hablar propiamente de majismo y en "La Tauromaquia", la temática se centrará en la fiesta taurina, tan criticada por sus amigos ilustrados. Goya pintó en 1808 a los majos resistiendo a la carga de los mamelucos o fusilados en la Moncloa (los manolos que aparecen en los cuadros de las "guerrillas de Tardienta", de 1812-13, o en el *Dos de mayo*, de 1814) después de haber dado en cuadros y aguafuertes deliciosas representaciones de majas.

De aquí en adelante hay una verdadera idealización del tipo, que se convierte en el más explotado por los costumbristas del S. XIX, afectando también a la literatura de cordel en sus coplas de fines del S. XVIII y comienzos del XIX que exalta lo "gitanesco" y la majeza.

El majismo perdura en el hampa. Hacia 1850 los manolos, con su principal residencia en Lavapiés, Embajadores, Vistillas, Rastro y otros barrios, con sus profesiones particulares, sus trajes, sus bailes y fiestas, su violencia y afectación, constituían un elemento definido en la vida madrileña.

OBJETIVOS

Popularmente se ha aplicado, por extensión, el adjetivo "Goyesco" a todo un conglomerado de ele-

mentos de difícil lectura, vaciando el término de contenidos y generalizándolo de forma extrema.

Nuestro principal objetivo es desvelar este marasmo a través de una exposición multifacética, en la que se establecerá, finalmente, el contexto histórico y los condicionantes económicos, ideológicos, sociales y poéticos de una época determinada (último cuarto del S. XVIII y primer cuarto del S. XIX).

Nuestro segundo objetivo, atiende a la evolución posterior de lo "Goyesco". El majismo puro, del que fue testigo directo Francisco de Goya, se centra aproximadamente en un siglo. Luego, se envuelve en otros ropajes y varía de aspecto, desdibujándose más y más, perdiendo, como ya advierte Madoz⁸ en su Diccionario, "su traje, modales y tradiciones históricas".

A pesar de este progresivo desvanecimiento, debemos subrayar que la imagen "Goyesca" sigue viva en nuestro lenguaje cotidiano desde el S. XIX. Se trata de una mitificación de personajes y escenas consideradas como exponente del espíritu popular, un rescatar el tiempo volviendo la mirada al pasado que perdura hasta nuestros días en elementos tan dispares como la moda o la fiesta de toros.

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOLÓGICO

En el Madrid del S. XVIII y frente al mundo cortesano, afrancesado, amanerado y formalista, convive un elemento popular rústico o campesino y, al lado de éste, otro más bravo y violento, esencialmente ciudadano o de zona suburbana: el Majo y la Maja.

Son producto de ciertos barrios madrileños⁹, muchos de los cuales se gestan en este momento y como tal, exponente de una conciencia colectiva cerrada.

Descritos literariamente por D. Ramón de la Cruz, Moratín, Mesoneros Romanos, José Cadalso..., se identificaron por su gusto hacia la fiesta, el baile, el cante, la gallardía y la valentía, los gestos insolentes y fundamentalmente, por un atuendo muy rígido con los adornos más complicados y variados.

⁸ MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España...*, T. X, (Madrid, 1847), pp. 768-773.

⁹ El origen del majismo en Madrid es una tesis sostenida por CARO BAROJA, Julio: *Ibidem*.

Son los representantes de lo que luego se caracterizará por lo castizo, respaldando la idea de que lo español genuino se encuentra en la clase popular.

En el S. XIX, comienzan a desdibujarse sus características más netas, aunque la imagen de lo "Goyesco" perdura posteriormente en otras manifestaciones. Un núcleo andaluz (Sevilla, Jerez, Cádiz), se desarrolla durante este siglo, con grandes conexiones con el foco del majismo madrileño, pero sin identidad absoluta con éste.

El costumbrismo romántico (1830-70) recoge esta tradición goyesca, identificada por una exaltación del pueblo frente a las clases altas y de lo nacional y castizo frente a todo lo extranjerizante.

Esta veta costumbrista¹⁰, por lo que se refiere a las artes plásticas, es posible rastrearla hasta nuestros días y tiene su origen primero, en las pinturas de Francisco de Goya para, posteriormente, ser continuada por Alenza, Eugenio Lucas y un sinnúmero de seguidores.

Andalucía¹¹ y fundamentalmente Sevilla, vuelven su mirada hacia Murillo y su inspiración se concreta especialmente en tipos y escenas callejeras (José Bécquer, Antonio Cabral Bejarano, etc.), sin olvidar una fuerte influencia de los pintores madrileños.

CUESTIONES MUSEOLÓGICAS

Como se ha dicho, nuestra principal intención es llevar a cabo una exposición interdisciplinar y multidireccional en la que, a través de criterios antropológicos (contexto cultural, histórico, social, económico, político, espiritual), lleguemos a explicar y ofrecer una amplia visión del fenómeno "Goyesco".

Iniciaremos por tanto nuestro análisis expositivo con un núcleo central conceptual que dé respuesta a diversas cuestiones: ¿Qué es lo "Goyesco"?, ¿Es acertado el término?, ¿Qué engloba?, ¿Cuáles son sus límites?, etc.

A partir de este punto, se desarrollarán seis secciones expositivas en las que se irán explicando las cuestiones surgidas en torno al núcleo central.

¹⁰ El costumbrismo tuvo sus manifestaciones no sólo en el campo de la literatura o el arte sino, además, en el de la moda, la canción o el teatro.

¹¹ Vid. REINA PALAZÓN, Antonio: *La pintura costumbrista en Sevilla 1830-1870*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1979.

El interés que ofrece este análisis expositivo es múltiple: desde un punto de vista histórico, ya que la imagen goyesca está unida estrechamente al desenvolvimiento de la vida cotidiana de la época y desde un punto de vista sociológico, porque desvela la génesis de una cultura popular y es fiel reflejo del orden social imperante.

Los seis espacios o secciones expositivas serán los siguientes:

1. La indumentaria: se tratará en espacio aparte, con mayor protagonismo, ofreciendo una visión general de las modas de la época goyesca, subrayando principalmente el aspecto castizo y el majismo.
2. Vida social: tratará sobre el tiempo libre y la fiesta (la Romería y la fiesta de toros), sobre el juego, las costumbres amorosas, las canciones, los bailes y la imagen y sanciones que la autoridad y los intelectuales han impuesto a esta clase social.
3. La vida privada: los barrios madrileños, la vivienda, la alimentación, higiene, etc.
4. Vida espiritual: las creencias y la religión.
5. Vida económica: la jerarquización, las profesiones y actividades de esta clase social, los salarios, etc.
6. Los estereotipos: la visión exterior que, fundamentalmente, han tenido los viajeros extranjeros en España sobre el majismo y como ésta ha permanecido prácticamente hasta nuestros días.

La Indumentaria

A pesar de que la imagen goyesca se ha centrado exclusivamente en la iconografía inspirada en hechos y escenas populares, hemos considerado de vital importancia remarcar toda la evolución de la moda que, a través de las diferentes pinturas del genial aragonés, se sucedió en el momento. Enfatizamos así, las notables diferencias en la indumentaria entre las clases cortesanas y las populares (caracterización del hombre por el traje) y la asimilación por parte de las

clases sociales más elevadas de la moda de la majeza y la chulería, la pasión por los toros y por los trajes y bailes del pueblo.

En los últimos decenios del S. XVIII, la aristocracia imita los estilos plebeyos, jugando a vestirse y proceder como las gentes de barrios bajos. Así lo atestiguan varios viajeros extranjeros:

"... se dan en ambos sexos personas de condición distinguida que van a buscar sus modelos entre estos héroes del populacho, cuyo atavío, modales y acento imitan, sintiéndose halagados cuando alguien dice de ellos: Tiene todo el aire de un majo, o bien: Se la tomaría por una maja"¹².

Goya, testigo de excepción de su tiempo, nos ofrece a través de sus retratos, las modas¹³ que se sucedieron en España a lo largo del último cuarto del S. XVIII y principios del XIX: la moda francesa del "panier" en algunos retratos de María Luisa de Parma, los trajes castizos de majos y majas en los Cartones para tapices o en la serie de los "Caprichos"; la incorporación de las modas inglesas, más sobrias, cómodas y prácticas, en el retrato de doña Tadea Arias de Enríquez, o del duque de Alba que se hacen eco de las ideas ilustradas; la aparición del traje neoclásico, llamado también "Imperio" –reflejo de las corrientes estéticas del momento e inspirado en la indumentaria griega y romana– que se observa en otras obras suyas, desde los retratos de "la Tirana" hasta el de la familia de Carlos IV o el de Gabriela Palafox, y, cómo no, la fascinación de la aristocracia por vestirse de "majos" y "majas"¹⁴. La propia reina M^a Luisa se vestía también a la española, con mantilla, falda de volantes y abanico, así como la Duquesa de Alba, la Condesa-Duquesa de Benavente, la Infanta de Zaragoza, y entre los caballeros, el Conde de Fernán Núñez, etc.

La aristocracia y la clase media viven influenciados por los convencionalismos, las etiquetas, las modas más difíciles de seguir, todo lo cual supone una verdadera servidumbre. El lujo corporal es otra de las características que dominan en la majeza, resaltando la

¹² BOURGOING, Jean François: *Nouveau voyage en Espagne ou tableau de l'état actuel de cette monarchie*, Paris, 1788, 3 vols., t. II, p. 347.

¹³ LAVER, James: *Breve historia del traje y la moda*. Cátedra, Madrid, 1989, p. 336.

¹⁴ A finales de siglo, Rousseau hacía una apología de la vuelta a la naturaleza; sus ideas pronto se harían eco en otros escritores. En España, Meléndez Valdés escribía en 1799 su *Elogio a la vida campestre*.

Fig. 1: Joyería Charra



importancia del gesto en relación con el desafío y la conquista amorosa.

La actitud del pueblo es completamente hostil ante lo extranjero, acentuando el desprecio hacia los petimetres ricos, tachados de hombres remilgados y sin virilidad en contraste con la hombría y la bravura de las clases bajas.

Los majos se consideraban la salvaguarda del espíritu más purista y castizo. Carmen Martín Gaité¹⁵ nos da noticia de un altercado y agresión por parte de unos jóvenes majos contra unas damas de la alta sociedad que, rompiendo la costumbre de la basquiña oscura, se atrevieron a pasear por las calles de Madrid

¹⁵ MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Edit. Lumen, Barcelona, 1972, p. 90.

portando basquiñas de color. Una real orden de marzo de 1799, prohibió el uso de basquiñas que no fueran negras, dando razón a la plebe.

Las clases inferiores respetaban cada vez menos los privilegios nobiliarios y no aceptaban los caprichos de los grandes señores. Hay un despertar en el pueblo de la conciencia de sus derechos y valores, hasta entonces menospreciados.

Un viajero del tiempo hace la siguiente descripción de los majos¹⁶:

"Su rostro, oculto a medias por un sombrero de paño oscuro, la montera, tiene un carácter de severidad amenazadora, trasluce un talante que parece desafiar a los personajes más imponentes y no se dulcifica ni siquiera junto a su amada. La justicia apenas si se atreve con ellos. Las mujeres, intimidadas por la hostilidad de su aspecto, dan la impresión de estar a la resignada espera de una ráfaga de ternura por parte de estos sultanes subalternos".

Sin embargo, a diferencia de la petimetra, la maja gozaba de un trato de igualdad con sus hombres. Estas eran seres apasionados, descarados, altivos y desafiantes. La relación amorosa no estaba basada en el cortejo y era más libre y directa. El *majismo* consistía en unos modos peculiares de moverse, de escuchar, de bailar y recitar, de vestirse; modos descarados, desafiantes, llenos del altivez y "desgarro", afirmados en su conciencia de casticismo frente a todo el alud extranjerizante¹⁷.

Para Gállego¹⁸ es evidente la similitud entre el traje de la maja y el de la menestrala, ya que esta última debe vestir como las mujeres de las clases trabajadoras. Tampoco entre el traje de maja y el de dama elegante hay muchas veces diferencia alguna. El traje "de española", delicia de los románticos, todavía no estaba definido a finales del S. XVIII. No hay por tanto, según este autor, una caracterización del majismo por el traje, aunque la chaquetilla con caireles de la protagonista del cartón de Goya *La maja y los embozados*¹⁹ o la misma de *La maja vestida*²⁰ sean muy propias de ese supuesto "traje nacional"²¹.

¹⁶ BOURGOING: *op. cit.*, t. II, p. 345.

¹⁷ MARTÍN GAITE: *op. cit.*, p. 98.

¹⁸ GALLEGO: *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ Número 771 del Catálogo del Museo del Prado.

²⁰ Número 741 del Catálogo del Museo del Prado.

²¹ GALLEGO: *Op. cit.*, p. 14. No coincide con la idea de MARTÍN GAITE: *Op. cit.*, pp. 255 y ss, y CARO BAROJA: *Ibidem*, que piensan que el traje de maja imprimía carácter automáticamente y que a las personas en este siglo se las reconocía por su ropa.

Desde el punto de vista de las **cuestiones museográficas** esta sección recogerá piezas de todo tipo: vestidos, trajes, zapatos, sombreros, abanicos, joyas, adornos personales, etc. Estará perfectamente documentada mediante reproducciones fotográficas de la obra pictórica de Goya, en las que quedarán patentes los gustos en el vestir de la época. En cuanto a las modas internacionales, sería interesante subrayarlas en un espacio circular mediante espejos que, recordando los gustos parisinos del momento (Versalles), permitieran apreciar los trajes tanto de frente como por detrás en una sucesión "ad infinitum".

Vida social

El principal propósito de Goya al criticar la sociedad contemporánea era el de ilustrar sobre los problemas sociales y morales de la misma. Acudió a las obras satíricas más importantes del momento para crear muchos de sus Caprichos: el *Fray Gerundio...* del Padre Isla para el Capricho 53, titulado "¡Qué pico de oro!", o la "*Sátira a Arnesto*" de Jovellanos, para el Capricho 2 que lleva por título "El sí pronuncian y la mano alargan/al primero que llega".

Los Caprichos²² nos ofrecen la impresión de una España al revés, un mundo patas arriba donde todo se confunde, censurando todos los errores o males de la sociedad: la ambición sin escrúpulos, los matrimonios forzados y desiguales, la mala crianza de los niños, las supersticiones de los ignorantes, la corrupción del poder, la búsqueda servil de la moda, la ociosidad y mala educación de las clases altas, la hipocresía, etc. En definitiva, lo absurdo en la conducta de los seres racionales y la gran disparidad existente entre lo que la gente simula ser y lo que en realidad son.

Goya dibuja caricaturescamente a mujeres desvergonzadas, petimetres afeminados, maridos estúpidos, maestros y doctores ignorantes vestidos a la última moda, cortesanos ambiciosos, etc.

Una de sus mayores críticas se concentra en la vanidad de la nobleza heredada y no conseguida por los propios méritos: (Capricho n.º 50, "Los Chin-

²² Para los grabados y dibujos preparatorios de los *Caprichos* y las explicaciones del manuscrito del Museo del Prado, escrito de mano de Goya, véase F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los Caprichos de Goya*, Instituto Amatller de Arte Hispánico, (Barcelona, 1949).

chillas"), que nos indica, según el manuscrito de El Prado "el que no oye nada ni hace nada, pertenece a la numerosa familia de los *Chinchillas* que nunca ha servido de nada" y cuya temática se inspiró en el teatro.

El Capricho 39 "Asta su abuelo" representa un asno con casaca y calzones que contempla su árbol genealógico y el Capricho 29, "Esto sí que es leer", un aristócrata que estudia en el momento en que, a medio dormir, sus criados le visten y peinan. La visión patética del pueblo aparece en algún cartón como *El albañil herido* y también en gran número de dibujos y grabados: en el Capricho 42, "Tú que no puedes" se ejemplifica a dos campesinos que, como bestias de carga, llevan a cuestas dos burros (nobleza y frailes ociosos). El tema de las clases útiles que cargaban a los inútiles obsesionaba a Goya como lo prueba el dibujo a tinta sepia (n.º 361 del catálogo del Prado) que lleva por título *Nosotros trabajamos*.

En todo ello comparte las ideas de sus amigos ilustrados: Jovellanos en la "*Sátira a Arnesto*", censura el majismo de la nobleza, satirizando su ignorancia, ociosidad y su falta de sentido de responsabilidad. Según los ilustrados, la responsabilidad del noble es mayor que la de los demás, puesto que se extiende también a la sociedad.

En la Carta VII, también Cadalso satiriza la defectuosa educación y el consecuente majismo de los jóvenes de las clases altas y ataca a la vez a los que confunden lo popular con el rudo flamenquismo de un sector mínimo del pueblo. La imagen pintoresquista del pueblo, proyectada antes en los romances de jaques, y en el día en numerosos sainetes y tonadillas, fue condenada por todos los filósofos ilustrados.

Los espectáculos²³ son juzgados según su utilidad social y moral; los partidarios de las luces contraponen la comedia civilizada al bárbaro espectáculo de los toros. Sin embargo, todos los decretos no lograron prohibir el espectáculo nacional, como tampoco consiguieron las diferentes polémicas reformar la comedia. El número de los centros de diversión popular seguía aumentando, hasta ocupar más de cien locales

²³ Vid. GUZMÁN, Flora: *La España de Goya*, Madrid, 1981.

por todos los barrios de Madrid, en los que público de todas clases acudía a ver la linterna mágica o la óptica, los juegos de matemáticas y de física, los saltos mortales de los valencianos, las máquinas de sombras, todo género de maroma, bailarines y comedias, en fin, todas las diversiones bajas²⁴.

Entre las diversiones del público del momento se contaban la afición a los monstruos, a las criaturas fantásticas que aparecían tanto en el teatro como en los carnavales, a las detalladas noticias sobre personas y niños anormales, disfrutando con diferentes caprichos y monstruos irracionales. A esta corriente, se sumó Goya con su primer capricho: "El sueño de la razón produce monstruos".

Jovellanos también medita sobre el tema de los espectáculos y las diversiones que, según él, tienen una influencia provechosa en la educación pública²⁵. En 1786 la Real Academia de la Historia le encomienda la preparación de un informe "acerca de los juegos, espectáculos y diversiones públicas", aprobándose su publicación en 1796. La opinión pública que sostienen en aquel momento muchos teólogos y moralistas condenan el teatro por inmoral y defienden, en su contra, las corridas de toros.

Jovellanos²⁶ está convencido de que la corrida²⁷ es perjudicial a la agricultura y a la industria, puesto que se pierden días de trabajo. Sin embargo ve las romerías y los bailes como la diversión popular ideal, ya que se trata de una actividad común en la que todos intervienen libre y alegremente en un día festivo. Las corridas de toros, sin embargo, se han ido transformando en una profesión lucrativa a la que asisten espectadores amontonados y pasivos (el hombre renuncia a ser persona individual y consciente), además de ser un espectáculo sangriento y cruel. Los ilustrados combaten todas las diversiones que convierten al espectador en irracional y hasta mecánico, que servían, más de aturdimiento que de esparcimiento.

Sin embargo, el público convertido en masa en las corridas taurinas fascina a Moratín y a Goya, que trata de expresar la emoción que produce en la plebe este espectáculo.

²⁴ Vid. HELMAN, Edith: *Jovellanos y Goya*. Taurus, Madrid, 1970.

²⁵ "Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos públicos y sobre su origen en España", en JOVELLANOS: *Obras*, B.A.E., tomo I, pp. 480 y ss.

²⁶ JOVELLANOS: "Carta a D. José Vargas Ponce, sobre fiestas de toros", en *Obras*, B.A.E., t. II, pp. 264 y ss.

²⁷ *Pan y toros*, diatriba contra los toros, andaba corriendo manuscrita desde el año de 1796 y, además, circulaba como folleto impreso en 1812 en Madrid y Cádiz, en 1820 en Madrid y en Pamplona, así como en París y en Barcelona; en 1813 salió una traducción inglesa. Atribuida a Jovellanos durante muchos años, no se cree desde hace un siglo que pudiera haber sido obra suya, por el estilo, tono y lenguaje. Algunos autores la han atribuido a Marchena, a Blanco White y a Vargas Ponce; no es imposible que Vargas fuera su autor. La obra es una sátira feroz contra la España de Godoy.

La demostración más convincente de la deuda de Goya con relación a un texto literario²⁸ fue dado por Enrique Lafuente Ferrari²⁹ que prueba que la *Carta histórica sobre el origen y progreso de la corrida de toros en España* (1777) de N. F. de Moratín, le sirvió de inspiración en temas y personajes que ilustró en su serie de corridas de la **Tauromaquia**.

En 1816 grabó Goya las "33 estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros". A través de la "*Tauromaquia*" nos es posible conocer muchas de las costumbres que, originadas en el S. XVII, perduran en las plazas de toros durante el S. XVIII y XIX: los saltos sobre el toro, como el de los "forzados" portugueses que luego Gustave Doré plasmará en su conocida obra,³⁰ las mujeres toreras que Goya popularizó a través de la estampa de *Nicolasa Escamilla*, "la Pajuelera", las desgracias acontecidas en el coso: la cogida del alcalde por un toro al saltar la barrera, en la estampa "*Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid y muerte del alcalde de Torrejón*", la divertida serie de las mojigangas, la costumbre de picar al toro montando sobre otra persona, el indio *Mariano Ceballos* montado sobre un toro y picando a otro y la conocida *Juanito Alpiñani* saltando a la garrocha.

Será durante el siglo XVIII cuando se forma la estampa popular española que prevalecerá por espacio de dos centurias en la mentalidad europea: las costumbres, los tipos y modos en las fiestas de toros: el pelo dentro de la redecilla, el pañuelo de seda, el calzón, el calañés, la chaqueta adornada de alamares, la camisa de olano, la faja, etc.

Las fuentes temáticas donde Goya se nutrió fueron, además de su propia visión, las viñetas de las estampas populares, las aleluyas y los grabados anónimos o firmados que se hicieron durante el reinado de los Austrias en el S. XVIII, tales como la "Colección de las Principales Suertes de la Corrida de Toros", realizadas por Antonio Carnicero en 1790, las series de Isidro Carnicero (1784) o las del anónimo ilustrador del "Arte de torear" de "Pepe-Hillo".

Con respecto a el teatro, los intelectuales del momento critican los dramas monstruosos "ejem-

²⁸ Sobre el débito de Goya con diferentes intelectuales y escritores de su tiempo. Vid. HELMAN: *Ibidem*.

²⁹ Véase el estudio de LAFUENTE sobre *Tauromaquia*, en *Archivo Español de Arte*, núm. 75, julio-septiembre 1946, pp. 177 y ss.

³⁰ DAVILLIER, Ch.: *Voyage en Espagne en 1862, illustré par Gustave Doré*, "Le Tour du Monde", Fayard, París, 1959.

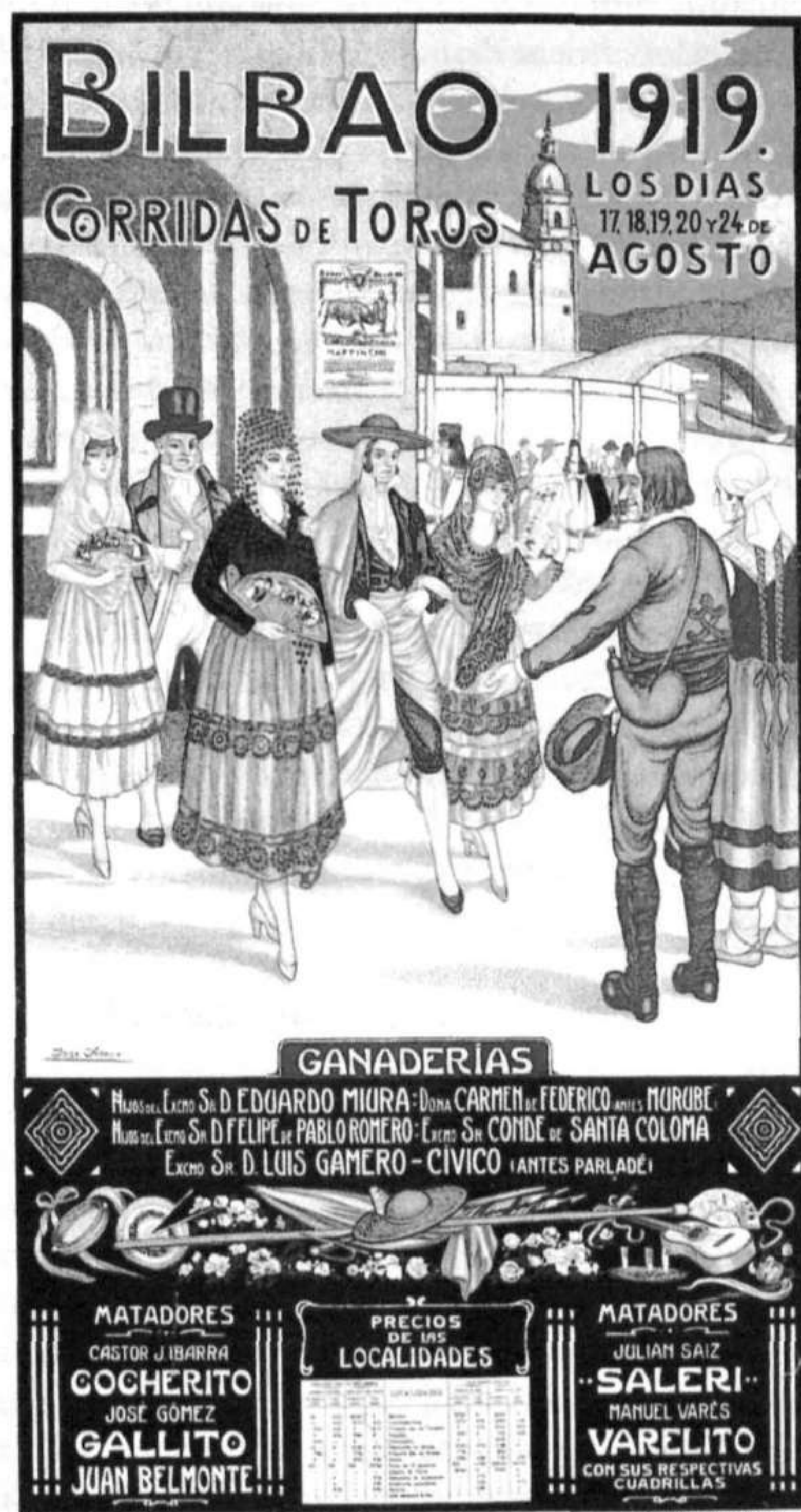


Fig. 2: Cartel taurino representando una Corrida Goyesca. Bilbao, 1919.

plos de imprudencia y grosería... de desacato a la justicia y a las leyes, de infidelidad a las obligaciones públicas y domésticas". Defienden el teatro no como diversión popular, sino por su capacidad de instruir a los ciudadanos poniendo de relieve y en ridículo

"los vicios y extravagancias que turban y afligen la sociedad..."³¹.

Todos los críticos dramáticos de fines del S. XVIII incluido Moratín se daban cuenta de que no sería fácil enseñar a un público al que le gustaban las tonadillas soeces, los dramones espeluznantes, los monstruosos espectáculos de espectros, aparecidos y seres sobrenaturales. Todos ellos echaban la culpa de esta corrupción no al vulgo, sino a los propios autores que deberían reformar y educar el gusto del pueblo. Los ilustrados pensaron corregir los vicios del teatro prohibiendo primero los Autos Sacramentales y las comedias de santos, y más tarde las comedias de magia, aunque éstas seguían representándose con más frecuencia y aplausos aún después de su reducción.

Las "comedias de magia" se caracterizaban por absurdos argumentos con personajes fantásticos y fabulosas escenografías, que hacían aparecer y desaparecer a los actores.

Es curioso constatar como, en el teatro, la plaza ocupada estaba en relación con la condición social y el sexo. El Teatro del Príncipe es testimonio de ello. Frente al escenario está la "cazuela", especie de partere casi subterráneo, destinado a las mujeres. En primera fila están las mujeres "que no tienen nada que temer del público", en segundo y tercer lugar están las damas elegantes que van al teatro, no a ver la obra sino al público y, por supuesto, a ser vistas; las últimas filas están ocupadas por mujeres del pueblo. Se prohíbe a los hombres entrar en la cazuela, vigilada celosamente por dos centinelas, un hombre y una mujer. Naturalmente, hay disputas por esta distribución. Las mujeres están hartas de esta discriminación y reclaman el derecho a ocupar las mismas plazas que los hombres. Pero en este sentido, se trata de un reglamento público que no se suavizará hasta 1836: la cazuela será sustituida por plazas reservadas en los palcos de al lado³².

Para el estudio de los majos madrileños es imprescindible acudir al teatro y fundamentalmente, a las obras de D. Ramón de la Cruz, cuya producción se desarrolló en torno a los años 1763 a 1791. Sus sai-

³¹ JOVELLANOS: *Op. cit.*, tomo I, p. 491.

³² DESCOLA, Jean: *La vida cotidiana en la España Romántica 1833-1868*; Argos Vergara, Barcelona, 1984.

netes recibieron fuertes críticas por parte de los ilustrados: Moratín padre, Iriarte y Samaniego entre otros se quejan de la importancia que en el teatro tienen majos y majas, rabaneras, buñoleras, naranjeras, etc.³³

La obra teatral³⁴ iba acompañada normalmente de un sainete, pieza corta y cómica de carácter costumbrista al que seguía el bolero, danza muy popular, y la seguidilla, obra cómica cantada por varios autores.

Sobre los bailes de la época podemos acudir a la conocida iconografía de Goya: El cartón nº 769 del Prado, así como varias caricaturas y cuadros pequeños, entre los que destacamos la escena *La pradera de San Isidro*, en que aparece la ermita, con la pradera, el arbolado, la capa tendida al pie de dos grandes árboles y la Méndez y la Isadora bailando seguidillas con Esteban y Rafael, "dos majos ordinarios de trueno".

Las *seguidillas majas* son un género antiguo al que D. Ramón de la Cruz se refiere en varias ocasiones. También hay *manchegas* y *gitanas*; la corriente de influencia más perceptible en los majos de la corte es casi siempre meridional.³⁵

Los bailes de la aristocracia, minués y contradanzas, contrastaban con los del pueblo: fandangos, boleros, seguidillas, bailes de fiesta al aire libre, de tablaos y de tabernas. En la canción, la tonadilla escénica, tan popular, desbancó en el gusto a la ópera italiana. Las actrices-tonadilleras, entre las que destacamos las retratadas por Goya: la Tirana³⁶, M.^a Antonia Zárate y Rita Molinos, majas al fin y al cabo, fueron el vehículo más eficaz para trasladar los modelos populares a los gustos de la nobleza.

Tanto las autoridades como la propia Iglesia consideraban el juego peligroso y con evidentes riesgos morales. Aun así, era muy común entre la población los juegos de azar, los naipes, las rifas y loterías, etc. Otros juegos eran potenciados por el gobierno y los intelectuales: los que suponían ejercicio físico como los bolos, el tejo, etc. y otros más sedentarios como las damas, el chaquete, el ajedrez, el billar, etc. Los niños tenían sus propios juegos que solían practicar en la calle; el uso de los juguetes se restringía a las clases altas.

³³ D. Ramón escribió multitud de sainetes en cuyo título ya se encuentran los majos: *La maja majada* (1774), *Las majas de Lavapiés* (1746), *Las majas en el ensayo*, *Las majas forasteras* (1778), *Las majas vengativas* (1768), *El majo de repente* (1775), *El majo escrupuloso* (1770), *Los majos vencidos* (1771), etc. Vid. CARO BAROJA: *Ibidem*.

³⁴ ANDIOC, R.: *Teatro y sociedad en el Madrid del s. XVIII*. Valencia, 1976.

³⁵ Vid. CARO BAROJA: *Ibidem*.

³⁶ Se llamaban *Tiranas* a cierta clase de canciones en boga durante la segunda mitad del siglo XVIII, pero que ya existían antes y pervivirán más tarde". Vid. SUBIRA, José: *Historia de la música teatral en España*. Labor, Madrid, 1945.

En cuanto a las cuestiones referidas al **tema amoroso y al cortejo** no podemos olvidar que el propio Nicolás Fernández de Moratín escribió "*El arte de las putas*" –que fue prohibido por edicto de la Inquisición en 1777– en el que nos suministra una información precisa sobre las prostitutas del Madrid de su tiempo. El itinerario le lleva por "los barrios de Barquillo y Leganitos, Lavapiés bajo y altas Maravillas", a los barrios de los soldados y a "la famosa bodega Chocante" y otras picarescas y pintorescas guaridas de las "mujeres de buen trovado".

No hay una sola casa legal de prostitución en Madrid, pero las hay ilegales a millares. El paseo se reanuda en los soportales de la Plaza Mayor, junto a la Real Panadería, siguiendo, al anochecer, en la amplia Plaza de la Cebada, en la Puerta y Puente de Toledo, las Arcas y "la barranca fiel de Recoletos", el territorio de la *Gitana* y la *Perpiñana*, cada una de ellas caracterizada con chistes atrevidos.

En los grabados de Goya encontramos el mismo Madrid nocturno, que pudo haber recorrido con la ayuda del manual de Moratín³⁷, retratado de forma más incisiva. Este texto puede haber dado a Goya la idea generadora de su serie de prostitutas, como también escenas de algunos de sus dibujos y aguatinas que representan celestinas, monjes y frailes, embozados con sus capas, etc. Muchos estudios sobre Goya se han ocupado de sus fuentes, tanto gráficas como literarias. Sánchez Cantón³⁸ cita, entre las fuentes literarias de Goya, "*La óptica del cortejo*" de Ramírez y Góngora y obras de Forner, Gabriel Alvarez de Toledo, Joaquín del Amo, Antonio de Zamora y Ramón de la Cruz. Los sainetes de este último deben relacionarse más con sus cartones para tapices que con sus grabados³⁹. Otros cartones podrían compararse con tonadillas populares y algunos con poemas de Meléndez o de D. Francisco Gregorio de Salas.

Por lo que se refiere al **matrimonio**, el desprestigio de esta institución, comentada también por los viajeros, había ido en aumento a lo largo del siglo contribuyendo a la disminución del número de enlaces. El adulterio era bastante común, así como la separación

³⁷ Esta es una tesis que sugiere HELMAN: *op. cit.*, pp. 219-235.

³⁸ SÁNCHEZ CANTÓN: *Ibidem*.

³⁹ Vid. SAMBRICIO: *Tapices de Goya*, Madrid, 1946.

y discordia entre las parejas. El código del honor estaba más arraigado en el pueblo que en la aristocracia, ya que este primero se consideraba a sí mismo como salvaguardia de las tradiciones.

El matrimonio variaba en función del sexo del individuo, la edad, el estamento y los recursos económicos. En muchas ocasiones la elección del futuro cónyuge se "arreglaba" por las respectivas familias en función de sus intereses. En 1776 se dispuso que los menores de 25 años debían obtener el permiso paterno para casarse; los padres estaban obligados a consentir, salvo que tuvieran "justa y racional causa para negarlo, como lo sería si tal matrimonio ofendiese gravemente el honor de la familia o perjudicase al Estado"⁴⁰. En 1803, los padres vieron reforzada jurídicamente su autoridad, ya que desde entonces podían negar su consentimiento en cualquiera de los casos⁴¹.

El casamiento desigual lo trató Moratín en sus comedias *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas*. Entre los Caprichos de Goya que critican el amor de conveniencia y el matrimonio destacaremos: "*Hasta la muerte*", sátira contra las mujeres que no se resignan a envejecer; "*Nadie se conoce*", sobre el desconocimiento que entrañaba los amores al uso; "*Quién más vendido?*", alusión a la actitud cursi y galante de los petimetres; "*Volaverunt*", sátira sobre la volubilidad femenina; "*No hay quien nos desate?*", presenta una visión pesimista del matrimonio y el Capricho 14 "*¡Qué sacrificio!*".

En cuanto a los **aspectos museográficos** esta sección se organizará mediante documentación de la época: reproducciones de la obra de Goya, pliegos de cordel, aleluyas, carteles, grabados populares, música, etc. y diferentes piezas: elementos taurinos, trajes, instrumentos musicales, entradas, programas de mano, invitaciones, juegos, abanicos, etc.

Vida privada

Una visión planimétrica del Madrid de la época nos la ofrece entre otros López Gómez⁴². Madrid era

⁴⁰ FRIEDMAN, Ellen: "El estatuto jurídico de la mujer castellana durante el antiguo régimen", en *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres*. Actas de la IV Jornadas de Investigación interdisciplinar. Madrid, Universidad Autónoma, 1986; p. 44.

⁴¹ GARCÍA ROJO: *Ibidem*.

⁴² LÓPEZ GÓMEZ, Antonio: "Madrid a mediados del siglo XVIII", en *Planimetría General de Madrid*. Madrid, 1988; pp. 17-40.

una ciudad cercada, con varias puertas de registro (Atocha, Toledo, Segovia, Fuencarral y Alcalá), que daban a los diferentes caminos de acceso y un cinturón de esparcimiento, mediante paseos y rondas periféricas (Jardines del Buen Retiro, Paseos de las Delicias, Embajadores, Virgen del Puerto, de la Florida, etc.). El canal del Manzanares, iniciado en 1770, servía para el riego, navegación, pesca, transporte, etc.

Durante el siglo XVIII el centralismo borbónico favoreció el establecimiento de la nobleza en la capital, cuya principal ocupación consistía en frecuentar la corte y alabar la ostentación y el lujo. Eran clases pudientes que, aun reducidas en número, mantenían un elevadísimo nivel de gastos. Frente a esta clase social, se constata que más del 70 por ciento de la población madrileña vivía al límite de la subsistencia, con niveles adquisitivos verdaderamente bajos. Esta población se beneficiaba de la subvención pública al abasto de Madrid que las autoridades gubernativas aseguraban con el fin de evitar disturbios como el sucedido en el motín del Esquilache en 1766.

Como se ha dicho, Madrid era una ciudad rodeada de muros, lo que permitía al fisco coleccionar mejor los derechos de concesión. Contenía escasos espacios verdes, empedrado precario y demasiada inmundicia.

El **caserío** tenía una disposición concéntrica, agrupado en manzanas pequeñas e irregulares, con calles estrechas y tortuosas que se disponen en torno a diferentes plazas. Gracias a la realización del catastro urbano entre 1749-1774 para tasar los edificios, conocemos mejor el plano de Madrid y el número exacto de sus manzanas y casas. Había unas 7.500 casas y 3.400 propietarios que representaban el 3% de la población que, en 1750, era de unos 140.000 habitantes. Por lo tanto la mayor parte de los madrileños vivía en casas arrendadas. A lo largo del siglo, Madrid no creció en superficie, sino que se intensificó el uso del caserío disponible, mediante la remodelación interior de las viviendas y el levantamiento de nuevas plantas⁴³.

Uno de los problemas del Madrid se encontraba en la búsqueda de vivienda. Lo normal era, no adqui-

⁴³ Vid. GARCÍA ROJO: *op. cit.*, pp. 23-27.

rir una vivienda en propiedad, sino hallar acomodo en alguno de los *quartos* o pisos de alquiler. García Rojo⁴⁴ opina que la ciudad creció en altura o bien que las casas se subdividieron interiormente, en deterioro de las condiciones de habitabilidad de las viviendas. Estas condiciones de hacinamiento eran más evidentes en las llamadas *casas de aposento*, inmuebles de varias plantas que en las casa construidas a *la malicia*, de no más de una altura y, en su mayoría, habitadas por sus propietarios⁴⁵.

Muchos son los testimonios de los viajeros extranjeros que nos dan cuenta de estos cuartos pequeños y oscuros. La iluminación, debido a la carestía de la cera, se llevaba a cabo con velas de sebo y aceite en candiles. La calefacción no era más que un brasero de carbón o leña. No existía excusado o w.c., recurriéndose a las clásicas bacinillas u orinales que, después de pasar la noche en compañía de los inquilinos, se verían por un canalón o, en el peor de los casos directamente a la calle. No existe agua corriente en las casas, se suministra a través de un pozo común o bien la suben los aguadores que contaban con la licencia para

⁴⁴ GARCÍA ROJO: *op. cit.*, p. 65.

⁴⁵ Vid., CARO LÓPEZ, C.: "Casa y alquileres en el Antiguo Régimen". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 20 (1983), pp. 97-154.

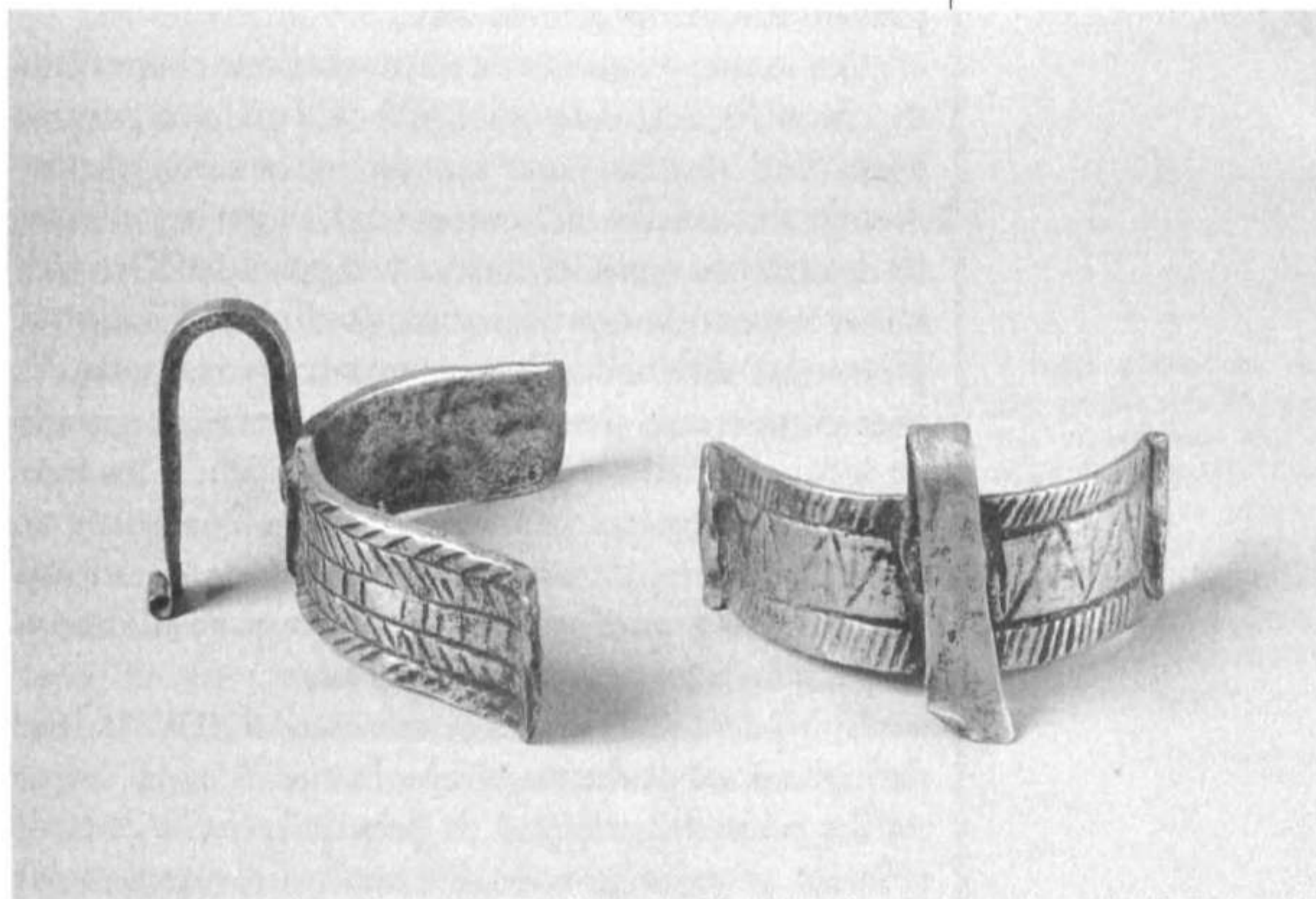


Fig. 3: Arrimapucheros o *Seso*, para calzar la olla o los pucheros en la lumbre.

proveerse de ella en las fuentes públicas. Diferentes bandos prohibiendo el bañarse o lavarse en estas fuentes, así como fregar, abrevar las caballerías o bañar a los animales, nos dan idea de cómo el aseo entre la gente común, si se daba, tenía un carácter público y no privado⁴⁶.

Las incomodidades de las viviendas (falta de agua, calefacción, iluminación, etc.) hacían que el pueblo madrileño viviera prácticamente en la calle, donde incluso, se llegaba a cocinar. En los barrios artesanales abundaban las casas de corredor o de *tócame Roque* que eran casas vecinales que se disponían en torno a un patio con galería, donde vivían multitud de familias. Junto a ellos, toda una masa de población flotante, compuesta por mendigos, vagabundos, jornaleros sin trabajo, etc.⁴⁷.

Si diéramos un paseo por el Madrid de la época no sería extraño encontrarnos con diferentes personajes todo ellos muy variopintos: desde aguadores, vendedores ambulantes, gentes del pueblo bajo que vienen a la capital a vender los productos de su región (valencianos, manchegos, extremeños, etc.), floristas, buñoleras, cigarreras o limpiabotas, todo ello acompañado por los inevitables rebaños de cerdos y cabras que pasean libremente por las calles.

Por lo que respecta a la **alimentación**, el consumo de pan se ha estimado entre 400-900 grs. por persona y día⁴⁸. El alimento más común era la carne, dependiendo del bolsillo del comprador, el aceite, el vino, las legumbres secas, el tocino y el pescado. Este último se consumía especialmente durante la Cuaresma, pese a las dificultades que suponía su transporte⁴⁹. Para conservar el pescado era muy normal prepararlo en seco, ahumado o en escabeche. La leche y los huevos se consideraban productos de lujo. No existía en Madrid una red de mercados alimentarios, sino una multitud de pequeñas tiendas y chiringuitos donde se despachaban los artículos más diversos.

El Madrid de la época se caracterizaba por la falta de higiene: no podemos olvidar la tradición del "*¡agua va!*", a pesar del proyecto de Sabatini para la disposición de pozos negros en los cuales se verterían los

⁴⁶ Vid. GARCÍA ROJO: *op. cit.*, p. 67.

⁴⁷ RINGROSE, David R.: *Madrid y la economía española, 1560-1850*. Madrid, 1985.

⁴⁸ PALACIO ATARD: "Algo más sobre el abastecimiento de Madrid en el s. XVIII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 6 (1970), pp. 253-275.

⁴⁹ MEIJIDE PARDO, A.: "Remesas gallegas de pescado fresco a la Corte borbónica (1740-1790)". *Revista de Estudios Gallegos*, 26 (1971), pp. 187-212. Citado por GARCÍA ROJO: *Ibidem*, p. 68.

principales residuos y el sistema de canalones para las aguas, así como el alcantarillado. Las basuras eran abandonadas en cualquier lugar, contribuyendo al espeluznante olor del cual nos dan sobrada cuenta las noticias de los viajeros.

Con la **red viaria** ocurría otro tanto, haciendo la ciudad intransitable, tanto para las personas a pie como para las caballerías y carruajes. El alumbrado público se conseguía mediante cera, sebo o aceite, por lo que la oscuridad era la norma habitual. No olvidemos la imagen tan goyesca del Madrid nocturno poblado por embozados y delincuentes al amparo de la oscuridad.

Desde el punto de vista de los **aspectos museográficos**, es necesario una introducción por medio de diferentes plafones con una visión planimétrica del Madrid de la época, la distribución del caserío, el crecimiento de la población, etc. También contaremos con diferentes piezas relacionadas con la vida privada: equipamiento doméstico, calefacción, alimentación, iluminación, elementos de higiene, textiles domésticos, mobiliario, etc.

Vida espiritual

Los ilustrados también criticaban las procesiones, la pompa, los adornos, los usos y costumbres populares que pasaban por religiosos y que nada tienen que ver con la auténtica devoción, así como la actitud del pueblo que iba a ver, tanto a un encorozado por el Santo Oficio o a un ahorcado, como a oír algunas de las comedias de la época y que seguía una procesión religiosa como si se tratara de una fiesta de Carnaval⁵⁰. Las procesiones lejos de aumentar la devoción, la pervertían.

La preocupación de Goya por las brujas, no era un fenómeno aislado, sino muy común en la época. La creencia en la intervención de espíritus sobrenaturales sobre nuestras vidas estaba muy extendida a lo largo del s. XVIII. No solamente era la multitud ignorante la que sostenía estas creencias, también los intelectuales de reconocido prestigio. Esta preocupación por los fenómenos ocultos se intensifica a finales de siglo.

⁵⁰ Goya presenciaba con gran predilección los mismos espectáculos que el vulgo: Capricho 23 "Aquellos polvos", que presenta una encorozada por el Santo Oficio en su proceso inquisitorial y en su castigo público en el Capricho 24: "No hubo remedio".



Fig. 4: Exvoto metálico con dama vestida al estilo de la época.

La mayoría de los ilustrados: Feijóo, Clavijo, Cadalso, Los Iriarte, Jovellanos, Moratín y muchos otros consideraban todas estas creencias populares engendradas por la superstición y en muchos casos, reliquias de los tiempos paganos, transmitidas por la literatura clásica.

Goya se inspiró y utilizó como punto de partida el *Auto*⁵¹ de Moratín para una gran parte de la serie de los grabados sobre brujas: los lienzos que pintó para la familia de Osuna en 1798 y los Caprichos: 60, "Ensayos", 66, "Allá va eso", 68, "Linda muestra" en los que se pone de manifiesto la enseñanza por parte de las

⁵¹ Citamos la edición de MORATÍN del *Auto de fe de Logroño*, según figura al final de sus *Obras*, B.A.E., t. II (Madrid, 1944) pp. 617-631.

brujas viejas a las nuevas conversas; así como otros ritos de la secta (Capricho 47: "Obsequio a el maestro", Capricho 45: "Mucho hay que chupar", Capricho 70: "Devota profesión").

Tampoco pierde la oportunidad de ironizar sobre las órdenes religiosas, burlándose de su afición a la comida, la bebida, la pereza y el dinero. Como muchos ilustrados (Moratín) Goya odiaba a la Inquisición y sus métodos, así como su explotación de la ignorancia y superstición de las masas. En el Capricho 53 "Que pico de Oro", se propone ridiculizar a los predicadores populares de sermones extravagantes y absurdos.

En otro orden de cosas y en cuanto al tema médico se debe observar el hecho de que los hospitales tenían en realidad un carácter más benéfico que sanitario y la Iglesia había sido protagonista, desde antiguo, de las actividades de beneficencia, en las que se insertaba la **estructura hospitalaria**⁵².

Las condiciones higiénicas y socioeconómicas del momento explican las diferentes hambrunas y epidemias; el hambre y las enfermedades se nutrían fácilmente de los cuerpos debilitados. Ya hemos visto como la ciudad no era precisamente el entorno más higiénico y saludable, por lo que las enfermedades se propagaban rápidamente. Los centros asistenciales, sanitarios, de beneficencia o la prisión eran lugares especialmente infectos. Los hospitales ejercían no sólo funciones sanitarias, sino también correctivas y represivas (el pobre era considerado nocivo para la sociedad o bien improductivo para la misma).

Se trata del último recurso para el enfermo, en el caso de que éste no pudiera ser atendido en casa, por el riesgo de contagios o por su pobreza. La consideración social de la profesión médica en España no era muy brillante en aquel entonces. El propio Goya nos ha dejado una sátira de la torpeza de los médicos en alguno de sus caprichos —concretamente el titulado "¿De qué morirá?", en el que un moribundo es atendido por un burro—.

La actitud ante la muerte estaba relacionada con la tradicional idea religiosa de el mundo como un lugar

⁵² Vid. CARASA SOTO, Pedro: *El sistema hospitalario español en el s. XIX. De la asistencia benéfica al modelo sanitario actual*. Valladolid, 1985.

SERNA ALONSO, Justo: *Presos y pobres en la España del S. XIX. La determinación social de la marginación*. Barcelona, 1988.

Citados por GARCÍA ROJO: *op. cit.*, p. 79.

de tránsito en el que debería ganarse día a día la salvación eterna. El pecaso de toda una vida podía enmendarse si en el último momento se conseguía una confesión general, recibir la Extremaunción y ser absuelto "in extremis"⁵³. Existía toda una serie de prácticas piadosas y no tan piadosas así como oraciones especiales, misas, bulas, ayunos, indulgencias, limosnas, etc. para procurarse una buena muerte o, dada la creencia en el Purgatorio, la deducción en el tiempo de espera en el mismo por parte del difunto.

Los gobiernos ilustrados trataron sin éxito de erradicar la costumbre de que los cadáveres de cualquier condición social se enterraran en el interior de los templos. En 1809 se utilizó por primera vez un cementerio municipal, el Cementerio General del Norte, situado en la puerta de Fuencarral⁵⁴.

Por lo que se refiere a los **aspectos museográficos** esta sección quedará documentada a través de obra gráfica de la época: aleluyas, pliegos de cordel religiosos y devotos, libros sobre milagros y apariciones, estampería religiosa, etc. En cuanto a las piezas del Museo contamos con indumentaria litúrgica, trajes de cristianar, elementos de carnaval, medallas, escapularios, talismanes, amuletos, exvotos y un sinfín de piezas referidas al mundo de la religión y la superstición. Con respecto al tema de la medicina y de la muerte se recogerá, desde el instrumento médico de la época (inyecciones, tarros de botica, clister, botiquines, cucharas, etc.) hasta lamparillas de difuntos, imágenes piadosas, etc.

Vida económica

Con dos sistemas de cierre en marcha, el del barrio o la parroquia y el del trabajo, es evidente la creación de conciencias colectivas muy cerradas. El majismo se ajusta a estos sistemas cerrados. El majo pertenece al cuerpo de menestrales: yesero, tallista, albañil, carpintero, etc. Las mujeres suelen ser buñoleras, castañeras, costureras, tabernereras, etc. Hay cierta relación, al menos en Madrid, entre la vida de los gremios y la de estas clases suburbanas.

⁵³ PONTE CHAMORRO, Federico: "Mentalidad religiosa, ritos funerarios y clases sociales en el Madrid decimonónico", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 23 (1986). Citado por GARCÍA ROJO: *op. cit.*, p. 82.

⁵⁴ GARCÍA ROJO: *op. cit.*, p. 86.

El trabajo infantil era bastante frecuente, dado que la falta de recursos impedía que los niños recibieran una adecuada educación⁵⁵ en la escuela, por lo que se ponían a trabajar muy pronto, lo que suponía una carga menos para los padres. Aprendían, siguiendo la estructura gremial, directamente de los propios artesanos en un período de prueba que podía durar algunos años. El sistema educativo no gremial estaba destinado, únicamente, a las clases más pudientes; Goya lo critica en el Capricho n.º 37 de la serie de los burros titulado "*¿Sí sabrá más el discípulo?*", en el que satiriza a los maestros ignorantes.

Es común en muchos textos la imagen de la juventud que, formando grupos incontrolados, amenazan el orden público y la vida cotidiana. Las autoridades locales tenían muy poco poder para reprimir los desórdenes, represión que estaba a cargo de los alcaldes de casa y corte, que eran como los jefes de policía del Antiguo Régimen⁵⁶.

Madrid se encontraba dividida en diversos cuarteles, lo cual teóricamente hacía más fácil el control de la población por parte de las autoridades gubernativas. La autoridad municipal se reforzó a raíz de los disturbios de El Motín de Esquilache en 1766⁵⁷.

Hay una caracterización y separación clara entre los barrios, cuyos habitantes viven aislados entre sí, distinguiéndose en muchas ocasiones incluso por el traje y las maneras. En el barrio, los diferentes oficios daban aspectos peculiares a las calles. En los barrios nuevos hay una predominancia de los menestrales, marcándose una verdadera jerarquía urbana. En las corporaciones de menestrales hay también una continuidad hereditaria. El aspecto moral del barrio lo ofrece la parroquia y la iglesia.

El majo obrero o artesano tiene un parecido, en cuanto a sus costumbres se refiere, con los personajes de la Zarzuela y del género chico de finales del s. XIX. El concepto de manolo y manola es una derivación del majismo, que arranca del momento en que tuvo gran éxito la obra de D. Ramón de la Cruz titulada *Manolo, tragedia para reír, o sainete para llorar*.

En cuanto al **aspecto museográfico** esta sección se documentará con grabados populares y azulejos de la

⁵⁵ Para el tema de la educación vid. SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Carmen: "Las reformas educativas en el Madrid del s. XVIII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 19 (1982), 410.

⁵⁶ *Archivo Histórico Nacional. Consejo de Castilla. Sala de alcaldes de casa y corte. Catálogo por materias* (Madrid, 1925), pp. 200, b, 201, b. Documentos sobre la organización por cuarteles desde 1600 hasta 1802.

⁵⁷ MARTÍNEZ RUIZ, E.: *La seguridad pública en el Madrid de la Ilustración*. Madrid, 1988. Citado por GARCÍA ROJO: *op. cit.*, p. 30.

época que recojan los diferentes oficios urbanos, así como piezas referidas a equipamiento e instrumentos profesionales, medios de transporte, pesas y medidas, etc. Por lo que se refiere a la población volante madrileña, englobada dentro del mundo de la mendicidad y picaresca, contaremos con cantares de ciego, carteles para la beneficencia, armas, etc.

Estereotipos

En esta sección abordaremos brevemente cual es la opinión exterior sobre esta cultura popular, opinión que, como todos sabemos, se ha mantenido hasta hace bien poco tiempo (los españoles son toreros y las españolas "Carmenes"). El propio Richard Ford incluyó en la misma marmita a "contrabandistas, ladrones, toreros, bailarines y majos".

Para Martín Gaité⁵⁸ las razones para que el majismo se fijara y alcanzara una influencia cultural, se deben buscar en "la suerte que le cupo de ser detectado como excepcionales y celebrados con complacencia por la mayoría de los viajeros de otros países que visitaron el nuestro en la segunda mitad del siglo".

Al poner el acento sobre los modos que les parecieron más genuinos del país, contribuyeron a descubrirselos a los grupos españoles de élite, predispuestos a aplaudir todo lo que significara directrices impuestas por el extranjero.

Son innumerables los testimonios de viajeros extranjeros en España, tanto durante el siglo XVIII como el siglo XIX. Con el fin de no llevar a cabo una enumeración exhaustiva de los mismos, acudiremos a dos obras de consulta en las que se nos ofrecen datos de interés⁵⁹.

En el siglo XIX destacaremos al viajero inglés George Borro y su libro *La Biblia en España; aventuras de un vendedor ambulante durante la guerra carlista*. También algunos franceses, como los costumbristas, han franqueado el paso a la España romántica. Ellos son Théophile Gautier (1840), Prosper Mérimée (1830), Stendhal (1837), Alejandro Dumas (1847), Edgar Quinet (1844), George Sand, etc.

⁵⁸ MARTÍN GAITE: *op. cit.*, p. 99.

⁵⁹ ROBERTSON, I.: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la Accessión de Carlos III hasta 1855*. Madrid, 1988.

FERNÁNDEZ HERR, E.: *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage, 1755-1823*. París, 1973.

Las bailarinas boleras, tan satirizadas por Gautier⁶⁰ van a dar de la Manola una versión aparatosa y teatral, que recogen los pintores franceses, como Chasseriau en "Petra Cámara" o Manet en "Lola de Valencia". Pero las heroínas de Byron⁶¹ son auténticas majas goyescas. Como bien dice Gállego⁶², la confusión entre Maja y Gitana no es obra de Merimée; a las dos famosas "Majas" de Goya se les llamaba en su época "Gitanas".

Edgar Quinet, un lúcido viajero francés escribe en 1853, después de su último viaje a España: "He encontrado bastantes cambios... El miriñaque ha desplazado completamente a la antigua saya tan bonita y tan inmoral... Ya casi no hay bandidos ni guitarras". También Théophile Gautier⁶³, en 1840, observa algo parecido:

"La mantilla española es, pues, una realidad. Yo creía que ya no existía sino en los romances... Es de encajes negros o blancos, habitualmente negros, y se pone por encima de la cabeza, sobre la peineta; algunas flores en la sien completan este tocado, de lo más encantador que pueda imaginarse. Con una mantilla, una mujer tendría que ser fea como las tres virtudes teologales para no parecer bonita; desgraciadamente, es la única parte que se ha conservado de la vestimenta española, pues lo demás es "*à la française*". Los últimos pliegues de la mantilla flotan sobre un chal, un odioso chal, y el chal mismo está acompañado por un vestido de cualquier tela, que en nada recuerda a la basquiña... El abanico corrige en alguna medida *esta tendencia al parisianismo*. Una mujer sin abanico es algo que todavía no he visto en este bienaventurado país; las he visto que calzaban zapatos de raso sin medias pero llevaban, en cambio, un abanico..."

Sin embargo, los españoles estaban ya más que hartos de este folklorismo romántico. En este sentido el propio Gautier⁶⁴ dice:

"Se enfadan cuando se habla de ellos de una forma poética; creen haber sido calumniados por Victor Hugo, por Mérimée y por cuantos han escrito sobre España. Sí, calumniados, pero con finura. Reniegan

⁶⁰ GAUTIER, Th.: *Voyage en Espagne*, Fasquelle, París, 1929.

⁶¹ BYRON: *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I, pp. 55 y 57.

⁶² GALLEGO, *op. cit.*, p. 13.

⁶³ Citado por DESCOLA: *op. cit.*, p. 107.

⁶⁴ Citado por DESCOLA: *op. cit.*, p. 156.

con todas sus fuerzas de la España del romancero y de los *Orientales* y una de sus pretensiones es no ser ni poéticos ni pintorescos, pretensiones por otra parte injustificadas".

En la novela popular del siglo XIX encontramos la misma réplica. La titulada *María la española, víctima de un monje, Historia de Madrid*, publicada en París por Ayguals de Izco⁶⁵, está dirigida a aquellos que se imaginan, "con una inconcebible ausencia de verdad, que en España no hay sino *Manolos y Manolas*; que desde la pobre pescadera hasta la marquesa más elegante, todas nuestras mujeres tienen el puñal en la jarretera; que en todos los salones de la alta aristocracia, así como en los bailes populares, sólo se baila el bolero, la cachucha y el fandango; que todas nuestras damas llevan un cigarrillo en la boca y todos somos asesinos, lidiadores de toros, siempre disfrazados con abrigo color de tapia, carabina y el terrible sombrero de alas anchas".

A pesar de este supuesto hartazgo de gitanerismo "a lo Merimeé"⁶⁶ y de majismo fatal, la idea de *lo goyesco* permanece viva en nuestra cultura hasta la actualidad. Son muchísimas las manifestaciones a este respecto, desde famosos pintores: Anglada Camarasa, Rusiñol ("El palco en los toros"), Ignacio Zuloaga con sus cuadros de mujeres con peineta y abanico, Pablo Picasso que pintó a Olga ataviada con mantilla, las majas de Federico Ribas para los anuncios publicitarios de Heno de Pravia, (1917), el retrato de Raquel Meyer de Carlos Vázquez (1928), la "castiza" de Manuel Bedito, Rafael de Penagos, Julio Romero de Torres, etc... hasta las más conocidas actrices y tonadilleras del S. XX: "la Goya", Pastora Imperio, Raquel Meyer y muchas otras, rastreándose también en gran cantidad de cuplés⁶⁷ como "La Duquesa torera" (1913), con letra de Alvaro Retama.

En nuestra colección de carteles taurinos constatamos, en pleno siglo XX, la celebración de Corridos Goyescas a la usanza del siglo XVIII. El cartel catalogado con el número de inventario 1.407, de la Plaza de Toros Monumental de Barcelona, para el Lunes 20

⁶⁵ AYGUALS DE IZCO: "Marie l'Espagnole ou la victime de'un moine", 2 vols., Duterte, Paris, 1846.

⁶⁶ MERIMEE: "Carmen", publicada en la *Revue des Deux Mondes* en 1845. Prosper Merimée viajó por España en 1830 y después en 1840. Retrata una España romántica, la que Byron obtiene en su viaje de 1809, popularizando a las heroínas de cañón y navaja como Agustina Zaragoza.

⁶⁷ Para el tema de los cuplés Vid. SALAUN, Serge : *El cuplé 1900-1936*. Espasa Calpe, Madrid, 1990.

de Mayo de 1929 dice textualmente: "REPETICIÓN DE LA GRANDIOSA CORRIDA GOYESCA. SE LIDIARÁN Y MATARÁN 8 MAGNÍFICOS TOROS... antes de la Corrida, habrá una cabalgata exacta reconstrucción de los usos y las costumbres de las corridas regias en la época del inmortal pintor aragonés D. Francisco de Goya y Lucientes".

En el cartel del 25 de agosto de 1929 de la plaza de Lérica (N.º cat. 1423) se lee en el encabezamiento "Grandioso Festival Taurino Goyesco... En la primera parte del festejo se realiza un desfile por el ruedo de coches y carrozas ocupadas por manolas, chisperos, majos y cuadrillas de lidia, ataviados todos con trajes goyescos...".

Por lo que se refiere a los **aspectos museográficos** se tratará en esta sección de ofrecer una visión general sobre como se ha conformado el majismo y, fundamentalmente, como ha evolucionado en el tiempo creando, en muchos casos, a través de la mirada de los viajeros extranjeros, el estereotipo folklórico y pintoresquista de los Románticos y Costumbristas que perdura hasta nuestros días.

Todo ello se documentará a través de elementos gráficos, en este caso no reproduciendo la pintura de Goya, sino la de sus seguidores: costumbristas andaluces y el foco madrileño, hasta llegar a obras de Manet, Sargent, Zuloaga, Romero de Torres, Ribas o Picasso entre otros. También los "barros" tan costumbristas de la escuela andaluza, de los que el Museo posee una buena colección, contribuirían a esta visión general.

Otras piezas emblemáticas tendrán obligado lugar en la exposición: los abanicos, la mantilla, la montera, la navaja, la capa, la guitarra, las castañuelas, las cartas... hasta llegar a objetos más actuales como letras de cuplés y zarzuelas, los conocidos productos de perfumería, marca "La Maja" de la casa Heno de Pravia, fotografías, carátulas de discos, etiquetas de vinos, cigarros, etc.

Asimismo, sería interesante bosquejar un breve resumen de la influencia que, en la moda como en otros campos, ha tenido la imagen goyesca hasta nuestros días: desde el traje de la Infanta Dña. Isabel "la

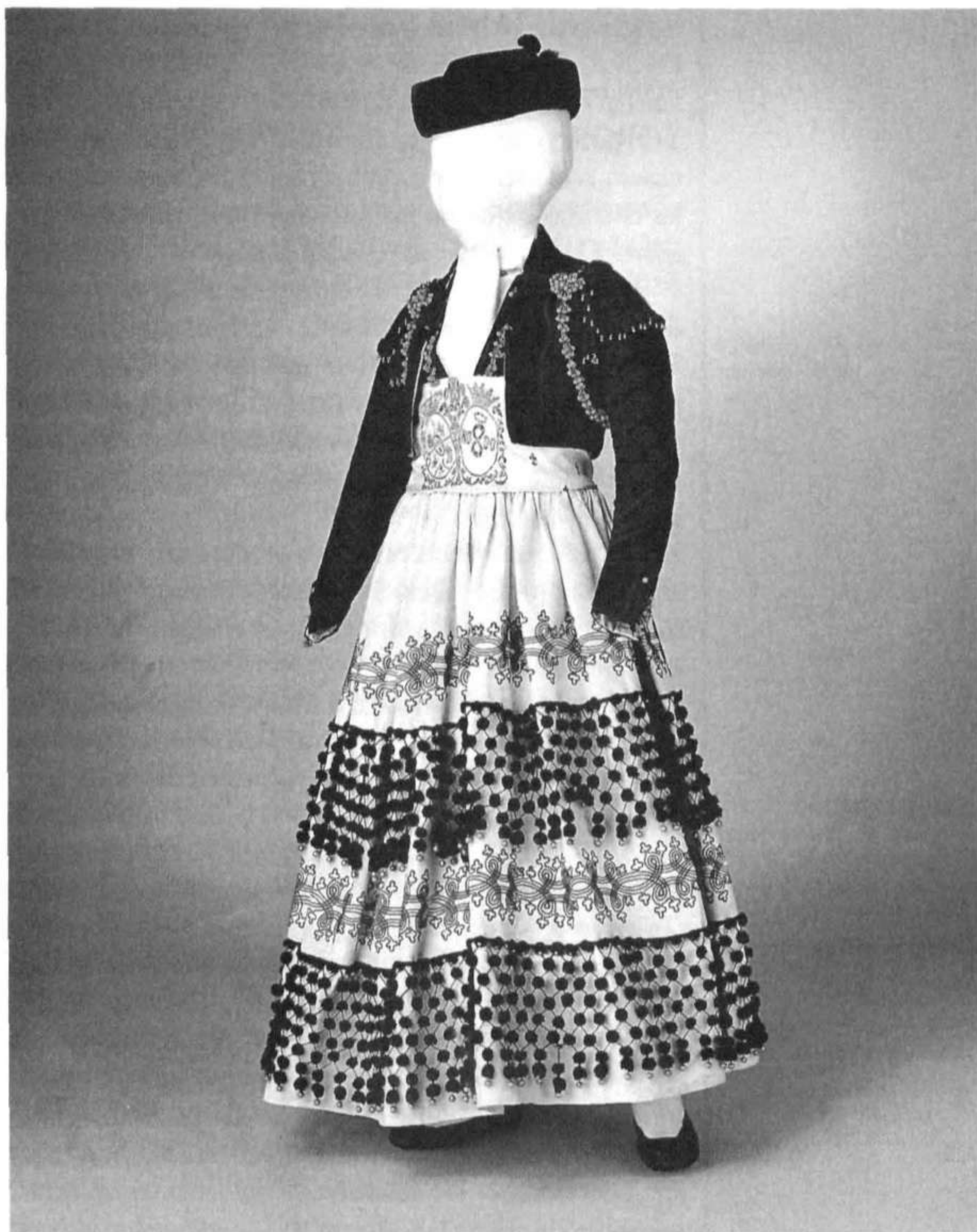


Fig. 5: Traje de la Infanta Doña Isabel "La Chata". 1860.

Chata", fechado en 1860, hasta las chaquetillas inspiradas claramente en el mundo goyesco y puestas de moda en la actualidad por nuestros modistos más internacionales (Loewe, Vittorio y Luchino, etc.).

NOTICIAS

EXPOSICIONES

Treinta exposiciones se han celebrado a lo largo de 1995 en las salas del antiguo M.E.A.C., depósito actual de las colecciones del que fue Museo del Pueblo Español y posiblemente sede definitiva del nuevo Museo Nacional de Antropología.

Las exposiciones han sido organizadas por el Centro Nacional de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, y los temas elegidos se han referido, en gran parte, al arte contemporáneo. No obstante se han traído algunas exposiciones que encajaban con el futuro destino de las salas. Algunas exposiciones rozaban sólo el mundo antropológico o alguno de sus aspectos, como "La pintura india" (5 oct.-21 octubre), "Pintura tibetana" (17 nov.-3 dic.); "Arquitectura finlandesa" (28 abril-28 mayo); "Arquitectura, pueblos abandonados" (31 enero-5 febrero); referente a la Comunidad de Madrid; "Inge Morath" (fotografías, 6 de abril-4 de mayo), etc.

Más afines con nuestras materias ha sido la "Exposición y jornadas de Escuelas Taller y Casas de oficios", inaugurada por el Presidente del Gobierno D. Felipe González y que durante unos días permitió, en vivo, ver la labor de los jóvenes aprendices de distintos oficios, en las escuelas que hace unos años imaginara Peridis (31 de marzo-9 de abril). El día 10 de enero se clausuró una exposición iniciada en 1994 sobre la "Forja de Teruel", organizada por el Museo de Teruel, a la que habíamos prestado algunas piezas, y que fue modélica en su género. Recogiendo temas ajenos a la Península pero tan específicos del nuevo Centro, hemos podido contemplar dos buenas exposiciones, una sobre el pueblo de Qatar, "Semana cultural de Qatar" del 27 de marzo al 3 de abril, y otra acerca del "Mexico pictórico y artesano" (31 de mayo-16 de junio).

Esta última es una exposición integrada por dos excelentes colecciones que forman parte del Patrimonio Cultural de PULSAR INTERNACIONAL, S.A. de C.V. cuya sede está en Monterrey, capital del Estado mexicano de Nuevo León. Ambas colecciones, únicas en México, están formadas por 38 óleos de distinto formato realizados por los artistas más representativos del Arte Contemporáneo nacional y por 200 piezas de Arte Popular, tales como las prendas oaxaqueñas, la platería de Taxco y el cobre de Santa Clara, el modesto y brillante barro cocido de Jalisco, pasando por las máscaras y otros objetos rituales o meramente anecdóticos de las diferentes regiones del México profundo, sincrético y enigmático.

En cuanto a la semana cultural de Qatar, hay que reconocer el gran esfuerzo de este pequeño y rico país por mostrar lo más tradicional de sus artes y costumbres populares. Esta exposición, bien promocionada, tuvo un gran éxito entre el mundo estudiantil.

PREMIO MARQUÉS DE LOZOYA

Otras actividades realizadas en el Museo Nacional de Antropología (sede Juan de Herrera, 2) son la celebración anual de los Premios de Investigación Cultural "Marqués de Lozoya" que, para el año 1994, ha tenido los siguientes ganadores:

- Primer Premio: D. Andrés Piqueras Infante. "La trama de la identidad en el País Valenciano. Un estudio de identidades colectivas".
- Segundo Premio: D. Javier Marcos Arévalo. "Los estudios de Antropología en Extremadura".
- Tercer Premio: D.^a Ana Guiménez Adelantado. "El grupo étnico en el medio urbano. Gitanos en la ciudad".

CICLO DE CONFERENCIAS

En las fechas comprendidas entre el 14 de noviembre al 19 de diciembre de 1995, se ha llevado a cabo un Curso Monográfico *Homenaje a Don Julio Caro Baroja* sobre "Las colecciones españolas del Museo Nacional de Antropología". El programa se desarrolló como sigue:

- "El Museo del Pueblo Español" por D. Manuel Berges Soriano.
- "Aproximación a un fenómeno religioso: Los Exvotos" por D. Juan Valadés Sierra.
- "El cartel taurino como documento antropológico" por Dña. Begoña Torres González.
- "Últimas tendencias expositivas aplicadas a la Antropología" pro D. Juan Carlos Rico Nieto.
- "La colección textil. Su problemática" por Dña. Concha Herranz Rodríguez.
- "Usos de los arquetipos de grandes maestros del arte como modelos antropológicos" por Dña. Rosario de Casso Ortiz de Villajos.
- "Colecciones españolas y no españolas: un proyecto para el Museo Nacional de Antropología" por D. Andrés Carretero Pérez.

- "¿A qué jugábamos?" por Dña. Concha García-Hoz Rosales.
- "Una revisión de las colecciones de joyería" por Dña. M.^a Antonia Herradón Figueroa.

Todas las conferencias serán publicadas en el tercer número de la Revista Anales del Museo Nacional de Antropología. Esta experiencia se repetirá en un segundo ciclo de conferencias proyectado para el mes de marzo de 1996.

PRÁCTICAS EN LOS MUSEOS

La Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura, concienciada de la necesidad de regular las futuras prácticas de formación para los Museos adscritos a la Dirección General de Bellas Artes, ha creado una Comisión integrada por Dña. Marina Chinchilla y Dña. Begoña Torres para llevar a cabo un estudio, hoy pendiente de aprobación, sobre las necesidades y la viabilidad de dichas prácticas en los Museos.

EXPOSICIÓN CHINA: MINORÍAS ÉTNICAS

Con el patrocinio de la Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores y la colaboración de la Embajada de la República Popular China, el Museo Nacional de Antropología en su sede de Alfonso XII, 68 presentó, del 23 de febrero al 30 de abril, la exposición "China: Minorías Étnicas".

La exposición compuesta por diversos ejemplos de la indumentaria de las distintas minorías chinas tenía como propósito mostrar la diversidad étnica y cultural con la que las minorías contribuyen a la formación de China, así como las diferencias e influencias o el cambio que el avance tecnológico ha introducido en los últimos años. El 8% del total de la población china lo constituyen alrededor de 55 nacionalidades o minorías que si bien en cualquier otro país sería una cifra insignificante, en China equivale a cerca de 91 millones de personas. La diversidad de la población china se expresa de forma ejemplar a través de su indumentaria, una de las mejores manifestaciones de su identidad, que ha perdurado a pesar de la uniformidad de la población característica de los tiempos de Mao.

La exposición que fue visitada por más de 7000 personas, pasó en parte a integrar los fondos de la colección asiática del Museo.

EXPOSICIÓN
KURDISTAN:
UNA MIRADA A UN PAÍS PROHIBIDO

En colaboración con el Centro de Información y Cooperación con el Kurdistan y la Asociación de Amistad Hispano-Kurda, el Museo Nacional de Antropología en su sede de Alfonso XII, 68 presentó el 18 de mayo, día internacional de los museos dedicado este año al tema "Museos: respuesta y responsabilidad", la exposición "Kurdistán: Una mirada a un país prohibido".

El propósito al organizar esta exposición fue el de contribuir, como medio de información pública, a fomentar la comprensión y la tolerancia hacia otras culturas del mundo como es la del pueblo kurdo, formado por más de 25 millones de personas y considerado como la étnia sin Estado más grande del mundo. El Kurdistan, con una superficie de 500.000 Kilómetros cuadrados, está dividido en cuatro grandes partes por Turquía, Irán, Irak y Siria, división establecida en 1923 con el Tratado de Lausana a raíz de la I Guerra Mundial y la desintegración del Imperio Otomano.

La exposición, integrada por diversas muestras de la cultura material kurda, señas de identidad que el pueblo kurdo ha conservado a través de siglos en sus costumbres y formas de vida, fue visitada hasta su clausura el 31 de agosto por más de 5.500 personas.

CICLO DE CONFERENCIAS
CULTURAS DE ASIA

Gracias al patrocinio de la Agencia Española de Cooperación Internacional y en colaboración con el Instituto Complutense de Asia, el Departamento de Asia del Museo Nacional de Antropología en su sede de Alfonso XII, 68 organizó del 11 al 15 de diciembre el ciclo de conferencias "Culturas de Asia".

El propósito de organizar este Ciclo era acercar a los estudiantes y a todas aquellas personas interesadas a un mayor conocimiento de la forma de vida, costumbres y situación actual de países tradicionalmente alejados del

nuestro y que por su desconocimiento siempre se ha tendido hacia su mitificación.

Por medio de cinco conferencias impartidas por expertos en la materia nos pudimos aproximar a países como Japón, India, China, Filipinas y a la zona cultural del Sudeste Asiático.

EXPOSICIÓN
INDONESIA:
ARCHIPIÉLAGO DE LAS MARAVILLAS

Durante el mes de diciembre se presentó en el Museo Nacional de Antropología la exposición "Indonesia: El archipiélago de las maravillas", organizada por la Asociación cultural Hispano-Indonesia "Nusantara" con el patrocinio de la Agencia Española de Cooperación Internacional y la colaboración de las líneas aéreas Garuda Indonesia, la Embajada de la República de Indonesia y el Museo Nacional de Antropología.

Indonesia, esa gran desconocida para muchos, conserva en sus islas, como si de una gran maquina del tiempo se tratara, muchas de las claves del pasado del hombre, siendo seguramente en la actualidad el único país del mundo que contenga en lo más profundo de sus selvas, debido principalmente a su aislamiento y geografía, grupos humanos que no han variado su forma de vida desde el Neolítico, como así lo constatan los sorprendentes descubrimientos periódicos sobre estructura social y cultural de tribus primitivas que han sobrevivido hasta nuestros días.

La exposición daba a conocer aspectos inéditos de determinados grupos étnicos de Indonesia, en la que se recogerán objetos y utensilios cotidianos que nos informan sobre costumbres y comportamientos, junto a una escogida selección de pinturas, tejidos (ikat) y batiks. Esta exposición, la primera sobre Indonesia que se realiza en el Museo, pretende ser rampa de lanzamiento para invitar a antropólogos y etnólogos a la realización de estudios de este enclave del Sudeste Asiático, y asimismo despertar el interés del público por redescubrir este lugar tan lejano al nuestro en el tiempo y en el espacio, ese país lleno de tesoros, este archipiélago de las maravillas.

ESTUDIOS SOBRE ASIA
EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

La Universidad Complutense de Madrid está comenzando los estudios sobre Asia, convencida de que no puede quedarse atrás en su deber de acercarse a las necesidades de la sociedad. En 1993 puso en marcha el Instituto Complutense de Asia como institución autónoma que pudiera servir como intermediación con empresas españolas deseosas de invertir en Asia, principalmente en China. Con este objetivo se publica semanalmente un informe sobre noticias políticas y económicas en relación con China. La sección dedicada a la educación comenzó en 1994 y desde entonces se han puesto en marcha varios proyectos, como la formación de un grupo de investigación interdisciplinar sobre Asia, reuniendo también a los profesores de la Universidad que trabajan sobre la región. En cuanto a publicaciones, se han comenzado a editar *Memoria de Asia*, un boletín cuatrimestral de información dentro del mundo académico y la *Revista de Estudios Asiáticos*, publicación semestral con un total de 150 páginas con artículos de investigación. El primer número ha sido relativo a los países emergentes de la ASEAN y el próximo será sobre China después de Deng Xiaoping. Se prevé también la publicación de una guía para estudiar y trabajar en Asia, *Orientate en Oriente*.

Los estudios sobre Asia se piensa que han de ser con un fuerte contenido lingüístico, impartidos en la Universidad y tener carácter interdisciplinar. Con esta idea, han comenzado las titulaciones de postgrado el pasado 19 de septiembre con la asistencia de la autora del libro *Cisnes Salvajes*, Jung Chang. Desde entonces se está celebrando el Diploma de Estudios Asiáticos con tres módulos diferentes sobre China, Japón y Corea y Sudeste Asiático. A partir de noviembre, comienza el Programa de Doctorado "Perspectivas Económicas de Asia Oriental: Un Enfoque interdisciplinar" y por último, desde enero de 1996 se celebra el Primer Master sobre Asia. Con ello, se pretende ofrecer unas promociones con cara al mercado de trabajo que, además de su licenciatura en Ciencias Económicas, Derecho, Sociología, Historia, etc., puedan aportar su especialización en Asia o uno de sus países, incluido el idioma. Además, a partir del mes de marzo de 1996, comienza la enseñanza de la lengua y cultura japonesas como asignatura de libre elección dentro del plan de estudios de toda la Universidad Complutense. Con todas estas titulaciones y las que se desarrollen en un futuro, la Universidad Com-

plutense trata de convencer a la sociedad española que, para conocer Asia y trabajar en relación con ella es necesario tener una formación específica; es decir, que la sociedad española necesita especialistas en Asia.

REUNIÓN DE LA RED EUROPEA DE MUSEOS DE ETNOGRAFÍA Y MUSEOS DE SOCIEDAD

Los días 23, 24 y 25 de noviembre se ha celebrado en el Museo de Etnografía Rusa de San Petesburgo la reunión anual de los corresponsales de cada país de dicha Red, a la que ha asistido por parte española Pilar Romero de Tejada, del Museo Nacional de Antropología de Madrid.

Entre los temas tratados se abordaron diferentes aspectos organizativos de la SEGUNDA REUNIÓN DE MUSEOS ETNOGRÁFICOS EUROPEOS, que tendrá lugar en Bucarest entre los días 17 y 19 de mayo próximo. Dicha Reunión se ha estructurado en seis Mesas Redondas:

- 1.^a Selección y formación del personal de los museos etnográficos
- 2.^a Restaurar y conservar. Viejas técnicas, sistemas modernos. Los métodos más recientes
- 3.^a Intercambio de exposiciones. ¿En qué condiciones?. Exigencias actuales. Miembros europeos
- 4.^a Los museos de etnografía y los grupos minoritarios étnicos, culturales y sociales
- 5.^a Cooperación de los museos de etnografía con los profesionales y voluntarios
- 6.^a ¿Un museo de etnografía es una memoria. Cuáles son los medios y técnicas modernas de conservación de la memoria? Un estudio de caso: El Museo del Pueblo en Bucarest.

De estas seis Mesas se han destacado principalmente la segunda, la cuarta y la sexta. El boletín de inscripción así como las condiciones de participación se remitirán próximamente, pero el plazo límite para enviar dicha inscripción es el 30 de enero y para enviar asimismo el texto de la participación a las Mesas es el primero de abril.

Otro tema de interés que se abordó fue el del Programa Raphael de la Unión Europea para el ámbito del patrimonio cultural, que debía haberse aprobado en este mes de noviembre, pero que todavía no se ha hecho debido a la oposición de algunos de los países miembros. Se espera que ello se pueda llevar a cabo próximamente y entonces se verá de qué manera los museos de etnografía pueden presentar proyectos de colaboración en el marco de dicho Programa.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

- El cumplimiento de las siguientes normas es requisito imprescindible para la aceptación de los originales.

- La forma de presentación de los originales será a doble espacio, con formato de página en tamaño DIN A4 y adjuntando, tanto copia en papel, como en soporte magnético (disco de 3 1/2), con el tratamiento de textos Word Perfect 5.1. No se deberán romper las palabras con guiones al final de las líneas para ajustar el margen derecho.

- El lenguaje utilizado debe ser el español, aunque también se aceptaran originales escritos en inglés o francés.

- Cada original estará compuesto consecutivamente de las siguientes secciones:

- *Portada* en la que figure el título, nombre y apellidos del autor, Institución Científica a la que pertenece y dirección.

- *Resumen*, en español e inglés, de los aspectos fundamentales del original. No debe ser una introducción o listado de temas. La extensión máxima será de 10 a 15 líneas.

- *Texto* con una extensión de 15 a 30 páginas.

- *Notas*, numeradas consecutivamente y no situadas al pie de cada página, sino al final del texto y comenzando una nueva página. Las notas sólo se utilizarán en caso necesario, estando limitadas al material que no pueda ser convenientemente incluido en el texto. Se eliminarán las notas innecesariamente largas. La extensión máxima deberá ser de 2 a 3 líneas.

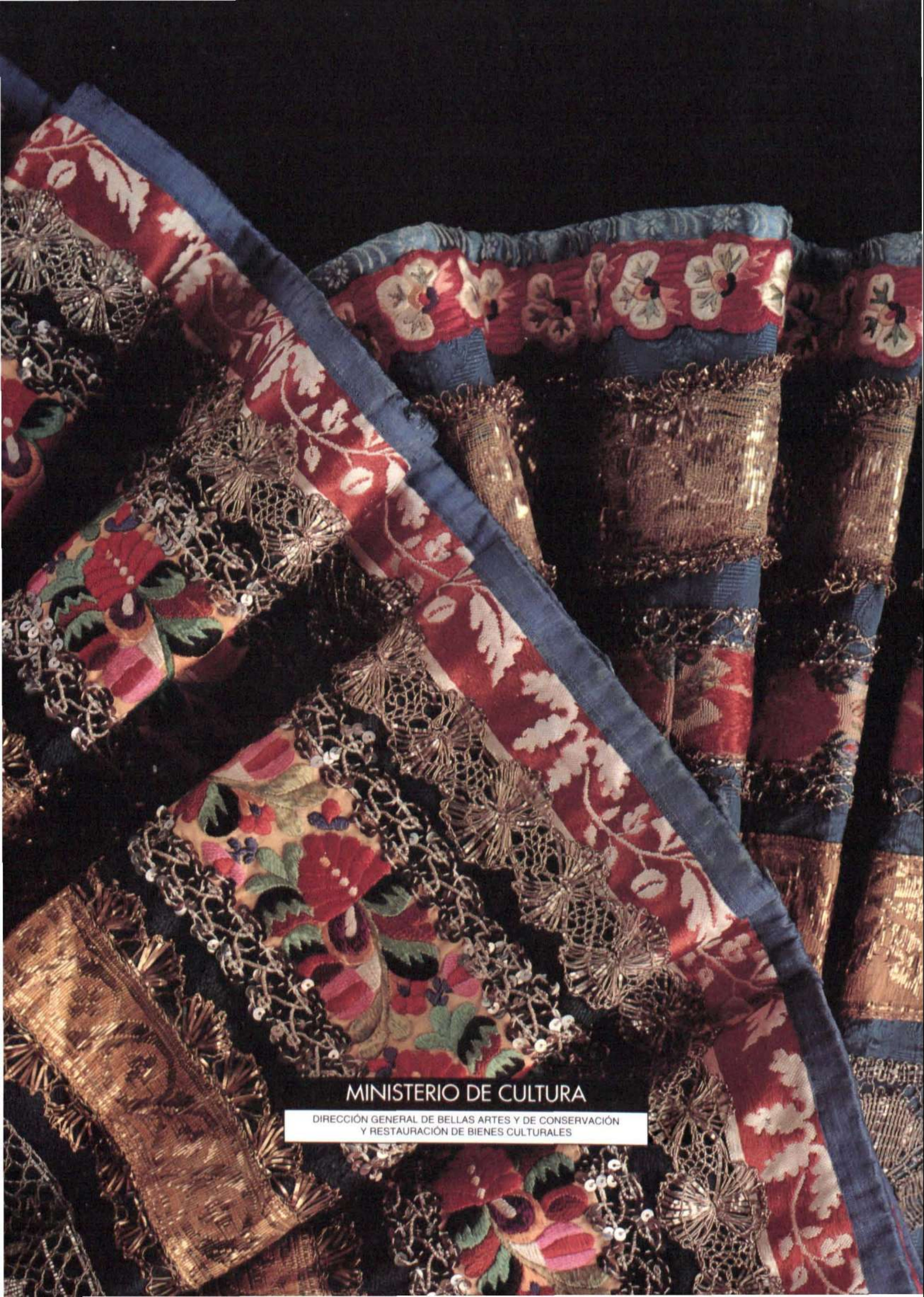
- *Bibliografía*, comenzando una nueva página y sin incluir las publicaciones que no se hayan citado en el texto. La Bibliografía se relacionará por orden alfabético empezando en el siguiente orden: apellido del autor, nombre, título de la obra, ciudad, editorial y año de edición.

- *Material Gráfico* (dibujos, mapas, fotografías) en caso de utilizarse, estará numerado consecutivamente, indicando el lugar preferido para su colocación dentro del texto del original. En página aparte se incluirá un listado o relación con el texto correspondiente a cada material gráfico y en el mismo orden numérico.

Los dibujos y sus rótulos, deberán hacerse en tinta negra sobre soporte blanco o papel vegetal de buena calidad.

Las fotografías deberán ser de buena calidad, en blanco y negro y de 13 x 18 cm. numeradas a lápiz en la parte posterior.

El material gráfico será devuelto a los autores después de la publicación del texto.



MINISTERIO DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y DE CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES