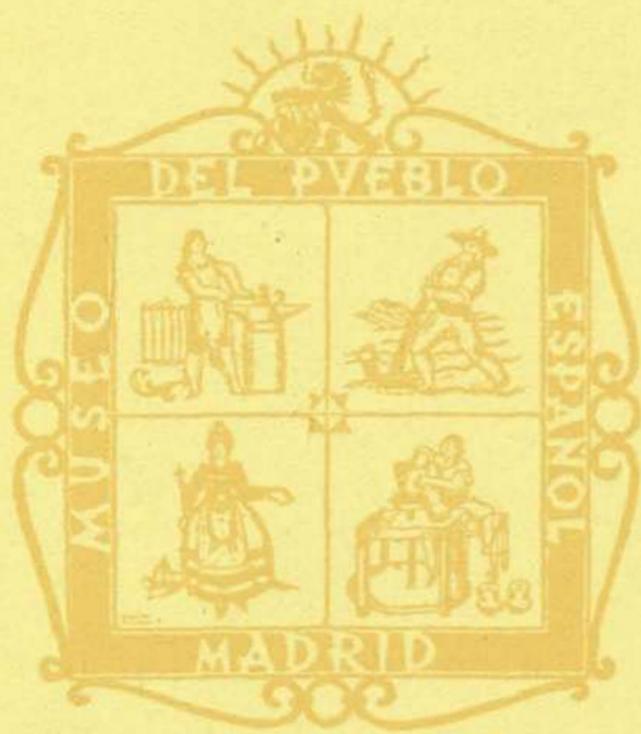
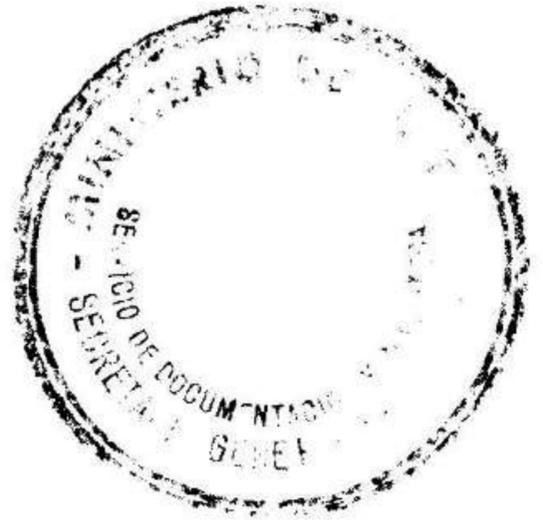


ANALES DEL MUSEO  
DEL  
PUEBLO ESPAÑOL

Z-625



Tomo VI  
1993





ANNALES DEL MUSEO  
DEL  
PUEBLO ESPAÑOL

Tomo VI  
1993

## CONSEJO DE READCCION

Pedro Manuel Berges Soriano	Director
Begoña Torrs González	Conservador
Pilar Barraca de Ramos	Conservador
Mercedes Martín de la Torre	Conservador
Concepción Herranz Rodríguez	Técnico

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

*Editor:* Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura.  
Museo del Pueblo Español. Avda. Juan de Herrera, 2. 28040 MADRID  
*ISSN:* 1130-6629  
*NIPO:* 301-92-022-X  
*Depósito legal:* M. 41.563-1988  
*Impresión:* **grafoffset sl**

## INDICE

### ARTICULOS

Reflexiones sobre la relación entre artesanía y arte. <i>Esther Fernández de Paz</i> .....	9
Sobre una teoría triste de las fiestas. A propósito del tiempo interno en el carnaval. <i>Antonio Limón Delgado</i> .....	23
El Museo y su entorno social. <i>Pilar Romero de Tejada</i> .....	37
Exvotos pictóricos burgaleses de los siglos XVII y XVIII: intento de acercamiento a la religiosidad y a las formas de vida populares en la Edad Moderna. <i>René Jesús Payo Hernanz</i> .....	47

### DOCUMENTACION

Una propuesta de documentación del Patrimonio Etnológico Inmueble. <i>Joaquín Rodríguez López et al.</i> .....	69
--	----

### MUSEO

R.D. 684/1993, de 7 de mayo, por el que se crea el Museo Nacional de Antropología .....	82
Moda en Sombras. <i>Juan Pablo Rodríguez Frade y Angel Cruz Plaza</i> .....	89
El proyecto de la exposición "Moda en Sombras" y su realización. <i>Pilar Barraca de Ramos</i> .....	93
La exposición "Moda en Sombras": cuestiones museográficas. <i>Begoña Torres González</i> .....	115
La selección de piezas en "Moda en Sombras". <i>Concha Herranz Rodríguez</i> .....	133
"Moda en Sombras": montaje de una exposición. <i>Ana Schoebel Orbea</i> .....	159
Diseño de maniquíes seguros para la exhibición de indumentaria: la experiencia de "Moda en Sombras". <i>Laura Ceballos Enríquez</i> .....	173
"Moda en Sombras": análisis de público y evaluación de la exposición. <i>Mercedes Martín de la Torre</i> .....	187
Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria ....	211
Primeras Jornadas Internacionales sobre Tecnología Agraria Tradicional.	223



# ***ARTICULOS***



# REFLEXIONES SOBRE LA RELACION ENTRE ARTESANIA Y ARTE

**Esther Fernández de Paz**

La investigación que realizamos, hace ya algunos años, sobre las artesanías que producen los enseres necesarios a los desfiles procesionales de la Semana Santa andaluza<sup>1</sup>, nos planteó la interrogante de la inclusión entre ellas de la imaginería cofradiera, al estar los escultores revestidos de la consideración de *artistas* que desarrollan una actividad bien alejada del mundo de los oficios artesanos. Es claro que nadie incluye hoy a un escultor entre los artesanos sino entre los artistas, categoría que ellos tienen bien a gala por ser socialmente considerada superior al artesano. El mismo hecho de que los historiadores del arte vuelquen hacia los escultores un gran interés, o al menos hacia su obra, que está exhaustivamente documentada y analizada en numerosas publicaciones, mientras que rara vez se han adentrado en el estudio de lo que estos profesionales denominan artes menores o decorativas, contribuye al refuerzo social de tal distinción.

Esta realidad, asumida ya en el momento de delimitar la investigación, nos fue corroborada en varias ocasiones no sólo por la opinión que de los imagineros nos manifestaban los artesanos que íbamos documentando sino incluso por la de los propios imagineros, algunos de los cuales quedaban dentro de nuestro campo de estudio al ejercer al mismo tiempo labores de talla de pasos o tronos. En estos casos nunca pudimos utilizar para referirnos a ellos el término *artesano*, sin provocar una respuesta inmediata de corrección de tal término por el de *artista*, y sin embargo, en nuestra opinión, los imagineros que trabajan para la Semana Santa ateniéndose a las directrices marcadas por la cofradía contratante, caerían con mayor propiedad en el campo de la artesanía que en el del arte.

Bajo estas consideraciones, la decisión final fue la no inclusión de la imaginería entre la documentación de los oficios artesanos de la Semana Santa, a pesar de ser ellos los que realizan las obras centrales de estas manifestaciones, esto es, las imágenes titulares alrededor de las cuales gravitan los elementos decorativos. Sin embargo, a la vista de la difícil delimitación de los conceptos artesano-artista, nos pareció oportuno trazar un breve análisis histórico de sus contenidos, siguiendo la evolución que han sufrido hasta desembocar en la configuración actual.

La evolución del término artesanía está recogida por Antonio Limón en su estudio sobre *La artesanía rural*. El autor observa cómo en la primera mitad del

---

<sup>1</sup> Tesis de Doctorado *Estudio Etnográfico de las artesanías andaluzas para la Semana Santa*, leída en la Universidad de Sevilla en 1989, uno de cuyos capítulos es el que ahora, con ligeras variantes, presentamos.

siglo XVII Cobarruvias no registra la voz artesanía aunque sí la de artesano, definido como el nombre que reciben en el reino de Valencia “los oficiales mecánicos que ganan de comer por sus manos”. Un siglo más tarde, en 1726, el Diccionario de Autoridades continúa sin registrar la voz artesanía y mantiene el mismo concepto de artesano como “oficial mecánico que gana de comer con el trabajo de sus manos”, especificando que es como se llama a los menestrales en Aragón y Valencia por influencia toscana. No es hasta 1956 cuando el Diccionario de la Real Academia incluye la voz artesanía aplicándola tanto a la profesión como al arte u obra de los artesanos, y en la voz artesano, además de recoger el antiguo concepto del de Autoridades, añade: “Modernamente se distingue con este nombre al que hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril.” Ello está indicando que hasta que no aparece la industrialización en el siglo XIX, la artesanía no existe tal como hoy la concebimos, puesto que hasta entonces “todos los productos tienen una cierta unidad técnica en lo que respecta a sus circunstancias de producción y el concepto *artesano* es sólo producto de la diferencia entre lo fabricado con métodos preindustriales y lo fabricado con métodos industriales”<sup>2</sup>. Sin embargo, la especificación que hace la Academia de que el artesano sólo produce “objetos de uso doméstico” fue después corregida, basando la definición únicamente en las características de la manualidad y la ausencia de seriación, sin delimitar el producto fabricado, porque es claro que de forma artesanal pueden producirse los más variados objetos<sup>3</sup>.

En esta misma línea, el Decreto de *Ordenación de la Artesanía*, de 22 de febrero de 1968, define esta actividad como “de producción, transformación y reparación de bienes o de prestación de servicios realizados mediante un proceso en el que la intervención personal constituye el factor predominante, obteniéndose un resultado final individualizado que no se acomoda a la producción industrial totalmente mecanizada o en grandes series”. Analizando esta definición, Sánchez Rodrigo pone de manifiesto las diferencias que se observan respecto a la de otros países europeos, ya que en ellas se refleja indirectamente el grado de industrialización de cada país y la mayor o menor pervivencia en él de actividad artesana tradicional, de tal modo que “en aquellas naciones con fuerte grado de industrialización y en las que ha desaparecido gran parte de oficios artesanos tradicionales, el concepto de la artesanía es muy amplio, comprendiendo la casi totalidad de las industrias transformadoras y de servicios con independencia de su tamaño, mientras que en aquellos otros países con análogo o inferior grado de industrialización, pero en los que aún perviven actividades artesanas de tradición e interés artísticos el criterio es más restringido, ateniéndose más específicamente a las características propias de las unidades artesanas”<sup>4</sup>.

De cualquier forma, lo que resulta evidente es que hasta los siglos XVIII y XIX, según la mayor o menor rapidez con que en cada lugar se fuera introduciendo la mecanización y la división del trabajo, no se entiende el concepto de artesanía como oposición a estas técnicas de producción “porque antes de esa fecha cualquier trabajo era artesanía”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Madrid, 1982, pp. 13-14.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, pp. 17-18.

<sup>4</sup> “Normativa española para la artesanía”, *Primeras Jornadas de la Artesanía en Europa*. Barcelona, 1984, p. 250.

<sup>5</sup> Antonio Limón Delgado, *Gran Enciclopedia de Andalucía*, voz “Artesanía”. Sevilla, 1979, v. I, p. 294.

Establecido el contenido actual del término artesanía, queda aún por aclarar en qué radica la distinción entre artesano y artista. El concepto que de este último tenemos hoy día lo explica Antonio Limón como el que “ejerce una actividad mental, por decirlo de algún modo, buscando dejar estampado en sus productos su sello personal, su interpretación individual de esto o aquello, y buscando eso, experimenta e innova su producción con gran rapidez; por el contrario el artesano aprende los patrones heredados de los maestros del oficio y siente un profundo respeto hacia ellos, les reconoce su perfección y se siente satisfecho repitiéndolos hasta la saciedad, pero raramente introduce una innovación y cuando lo hace es más movido por la falta de las materias primas idóneas o de las herramientas adecuadas que por deseo de introducir novedades del cual carece en absoluto. Esta postura de ánimo ante la obra distingue bien, en el concepto, el artesano del artista”<sup>6</sup>.

El término artista, así entendido, es también en gran parte novedoso, puesto que hasta la desaparición de los gremios en las mismas fechas en que se va introduciendo la industrialización, poca libertad de acción se les dejaba desde el momento en que los diseños, materiales a emplear y hasta el precio de las obras estaban exhaustivamente controlados y especificados en los pliegos de condiciones de los contratos.

Vemos así, por ejemplo, entre los innumerables contratos que en idénticos términos han llegado hasta nuestros días, uno datado en 1586 para realizar una imagen de San Jerónimo para la hermandad del oficio de los sastres de la ciudad de Málaga. En él, el imaginero Antonio de Osuna se compromete a que ha de ser

“... de madera conveniente y cual convenga para ello y bien acabada a vista y parecer de oficiales que de ello sepan, en esta manera: que el rostro ha de ser tallado siguiendo el cuerpo por hasta por debajo de las tetas y desde allá abajo ha de llevar armadura hasta la espinilla y desde la espinilla abajo que va y acabada la pierna y en los pies calzando un zapato a lo antiguo, que parezca que va calzado y descalzo, y las manos con cuatro dedos de brazo de muñeca y en las dichas muñecas ha de llevar sus tornillos por dentro para que no se puedan las manos quitar y poner [...] y el rostro de la dicha imagen ha de ser cariaguileño, la barba larga, la cabeza descubierta con sus cabellos y calva y un león con el dicho Santo con su tornillo que se pueda quitar y poner [...] y darlo acabado para el día de carnestolendas del año primero venidero de 1587, y por lo cual me habéis de dar y pagar catorce ducados”<sup>7</sup>.

Igual leemos en los contratos de otros imagineros, como Francisco Antonio Gijón, que en 1680 aceptó la realización para la cofradía de San Juan Evangelista y Nuestra Señora de la Cabeza de Sevilla de una urna que

“... e de hazer con las hechuras de nuestra señora y san juan y el aguila y con ocho tarjas con ocho ystorietas del Apocalissi y veinte y ocho angeles los veinte y cuatro que acompañen las tarjas desnudos y los quatro bestidos en las esquinas con sus tarjetas para escudos y la dicha urna y ymagenes todo ello a de ser de talla y de madera de zedro y no de otro genero de madera alguna y la pariguela de madera de flandes con sus cantoneras de hierro y las visagras que fueren menester todo lo qual e de

<sup>6</sup> *Ibíd.*

<sup>7</sup> P. Andrés Llordén, *Escultores y entalladores malagueños*. Avila, 1960, pp. 43-44.

hazer y fabricar segun el dibujo que esta hecho y firmado de mi nombre y de juan antonio barrientos Diego diaz madronero y juan francisco de blas y antonio de torres ofiziales de la dicha cofradia sin faltar a el dicho dibujo en cosa alguna”<sup>8</sup>.

Estos contratos en nada se diferencian de los que se firmaban con los maestros de la pintura, talla o dorado, como puede verse, por ejemplo, en el que firma Felipe de Raxis en 1613 para la realización del retablo de la capilla de Nuestra Señora de Loreto del convento de la Victoria de Málaga

“... de pintura, dorado y follado en esta manera. Primeramente ha de ser todo dorado, excepto los tableros que han de ser pintados al óleo, y cuatro columnas que llevan han de ir las estrías encima el oro metidas de azul y grabados y en la capa principal, donde ha de estar la Virgen, en los compartimientos han de ir de grutesco a punta de pincel estofado con unos serafines en medio y en el respaldo encima del oro un violado hecho de suerte que no ofusque la imagen sino que le deje señoreándolo todo con mucha perfección. Hase de hacer a la imagen de Ntra. Sra. un manto fingido y de color azul a punta de pincel compartidos en él algunos serafines y para adornarlo ha de llevar asimismo fingido un brocado todo azul, también se ha de hacer una saya grabada de color carmesí [...] Las pilastras han de ir con un subiente cada una estofado de modo de la cornisa y el friso que está en la cornisa del frontispicio, ha de ir estofado [...] En el tablero principal ha de hacer un Cristo crucificado con san Juan y María y la Magdalena al pie de la Cruz. Y después en la parte más cómoda, donde le fuere trazado y señalado, hará dos retratos de los dichos patronos del dicho patronato y capilla y en medio de ellos una Encarnación, todo lo cual dará hecho y acabado dentro del dicho año con perfección y a contentamiento de los dichos patronos y personas que de ello entiendan, para lo cual empezará desde luego y en ello proseguirá sin lo dejar de la mano”<sup>9</sup>.

No puede olvidarse que entre las disposiciones contrarreformistas del Concilio de Trento (1545-1563), se hallaba la de que la Iglesia debía reglamentar y controlar todas las manifestaciones artísticas, desde la iconografía, características y aspectos formales hasta la propia finalidad del arte, impidiéndose cualquier desviación de estas normas a los artistas de los países católicos. Por esta causa siempre mediaba, como estamos viendo, una estampa o en su falta un dibujo previo que había de ser respetado hasta en sus mínimos detalles, si es que no existía ya una imagen aceptada como de gran devoción y perfección, la cual se mencionaba expresamente en los contratos como la que se había de copiar, ya fuera exactamente o con las variaciones de que se dejaba constancia en el propio contrato. Esta tendencia, sin embargo, se documenta incluso antes del período barroco, lo que demuestra que la seriación de las obras de arte, relegando por completo el espíritu creativo e innovador del artista, era algo corriente.

Así, por ejemplo, de 1546 tenemos un contrato de Nicolás de León para realizar dos imágenes de la Virgen para las iglesias de Manzanilla y Almonte en Huelva con las siguientes condiciones:

<sup>8</sup> Heliodoro Sancho Corbacho, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla, 1931, v. III, p. 98.

<sup>9</sup> P. Andrés Lordén, *Pintores y doradores malagueños*. Avila, 1950, pp. 187-188.

“... la primera que sea hecha al talle y de la grandeza y tamaño de la que el dicho niculas de leon hizo para la iglesia de mançanilla que es sacada al debuxo de una que esta en san geronimo de esta ciudad, la segunda que sea asentada en su silla e asiento pero que el asiento en las espaldas sea más ancho y salido afuera, la tercera que ha de ser con su niño desnudo en los braços en el brazo izquierdo a de tener el niño y en el derecho una poma, la cuarta que los codos y braços de la imagen sean mas grandes, que los pies sean cubiertos de ropa y sean distintos”<sup>10</sup>.

A veces encontramos incluso que una misma imagen se copia repetidas veces: en 1658 la cofradía de la Vera Cruz de la malagueña localidad de Cañete la Real contrata con el escultor Jerónimo Gómez

“... una hechura de madera que es de presente un Santo Cristo de la Humildad y Pasión, a semejanza y conforme a otra hechura del Santo Cristo de la Humildad que tiene la Cofradía de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, que está en el convento de San Francisco de esta ciudad”<sup>11</sup>.

y diez años más tarde el mismo escultor se obliga con un particular a

“... fabricarle una hechura de un Santo Cristo de la Humildad, según en la forma y del tamaño del que está en la iglesia de Señor San Francisco de esta ciudad”<sup>12</sup>.

No faltan incluso contratos en los que se manda copiar una parte concreta de la obra, como puede leerse en el firmado por Blas Hernández Bello en 1619 referido a un crucificado para Los Palacios (Sevilla):

“... yten que hechura del dicho xpo a de ser espirado y la cavesa caida con mucha debosion y la corona de espinas de por si de la materia y hechura de la que tiene el xpo nasareno de la cofradia de la pasion dentro en la merced”<sup>13</sup>.

La misma valoración del concepto de obra de taller, característica del arte en el período barroco, en la que el maestro abocetaba y los oficiales completaban lo que al final él firmaba, es una tendencia aún hoy presente en los talleres artesanos pero inimaginable en la producción de un artista actual. Si continuamos analizando los contratos de siglos pasados, por el tiempo de ejecución dado al maestro contratado se deduce que éste tenía inevitablemente que recurrir al trabajo de sus oficiales, pues es difícil imaginar cómo una sola persona podía, por ejemplo, realizar en tres meses un retablo con

“... tres figuras sueltas de relieves entero y una ystoria de la resurecion de nuestro señor yesucristo, yten dos sayones de medio relieve de muy buena escultura y a de tener de alto la ystoria siete quartas y ocho dedos [...] un dios padre de medio relieves de tres quartas menos tres dedos de alto con la diadema, yten un san antonio que a de tener de alto siete quartas sin la peana con su niño y un libro y su ramo de asucenas, yten un san pedro con sus llaves y su libro de muy buena escultura y un san

---

<sup>10</sup> José Hernández Díaz, *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla, 1933, v. VI, p. 51.

<sup>11</sup> P. Andrés Llordén, *Escultores y entalladores malagueños*. Avila, 1960, p. 227.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 233.

<sup>13</sup> Heliodoro Sancho Corbacho, *op. cit.*, p. 65.

bartolome con su diablo a los pies y an de tener anbas figuras de san pedro y san bartolome siete quartas menos una ochava de alto”,

como contrató en 1629 Leonardo Jorge de Pina para el convento de Santa Ana en el pueblo pacense de Llerena<sup>14</sup>.

Faltando, por tanto, la libre creación y la posibilidad de innovar según los gustos personales, aquellos artistas podían considerarse en buena parte artesanos, en el sentido que hoy concebimos tal término. Hasta que los artistas no empiezan a crear sin las cortapisas de un encargo, buscando expresiones nuevas, vanguardistas, rompiendo con las tendencias del pasado y diferenciándose igualmente de todos sus contemporáneos, no surge la esencia de sus actuales notas definitorias. Sólo así se alejan de las características de los artesanos, quienes continúan copiando los patrones que la experiencia de sus antecesores ha acuñado como los más idóneos para satisfacer las necesidades a las que se destina el producto. Con todo, y siguiendo a Antonio Limón, “la linde que separa al artesano del artista es resbalosa y hay artesanos medio artistas y artistas semiartesanos”<sup>15</sup>.

Por un lado, en la actualidad son muy escasas las necesidades para las que se precisa el puro trabajo artesano, porque están ampliamente satisfechas con productos industriales que se ofrecen en el mercado de forma mucho más variada y económica. Ante esta situación, los productos artesanos han quedado relegados en su gran mayoría a meros objetos decorativos para cuya realización no tiene ya sentido “aferrarse a las soluciones del pasado” ni “copiar machaconamente los patrones heredados”, sino buscar los mayores efectos de belleza formal y, de este modo, el artesano es libre ahora de innovar y de adoptar ante su obra actitudes muy parecidas a las de los artistas<sup>16</sup>.

Por otro lado, están los que se han venido a denominar *artesanos de lo suntuario*, que son los que nunca han producido objetos utilitarios sino destinados al goce estético, entre los que se hallan los artesanos que producen los enseres procesionales de la Semana Santa. En ellos prevalece el gusto por repetir esquemas tradicionales, pero la ausencia de utilitarismo les permite ensayar innovaciones con las que atraer el interés de la clientela; sin embargo, el hecho de trabajar por encargo termina supeditando su propia estética a la impuesta por el cliente. Por esta causa muchos de ellos están a caballo entre el arte y la artesanía: “A pesar de sus innovaciones, jamás se lanzan a la experimentación incontrolada, cosa cada vez más frecuente entre los artistas”<sup>17</sup>.

A nuestro entender, esta característica la comparten igualmente los escultores que realizan las imágenes de la Semana Santa andaluza, pues aunque en otro tipo de producciones estén libres de sujeciones y puedan llegar a crear verdaderas obras innovadoras, en la producción cofradiera no se les permite escapar de las líneas mezcla de belleza clásica y dramatismo barroco, que conforman ese estilo peculiar y anacrónico del que los cofrades, atendiendo al gusto popular, no quieren apartarse. Son varios los ejemplos que se podrían citar de imágenes cofradieras que han intentado destacarse alejándose de algún modo de estos rígidos cánones, cuya salida

<sup>14</sup> Ibid., p. 77.

<sup>15</sup> *La artesanía sevillana*. Sevilla, 1980, s/p.

<sup>16</sup> Antonio Limón Delgado, *Gran Enciclopedia de Andalucía*, voz “Artesanía”. Sevilla, 1979, v. I, p. 295.

<sup>17</sup> Ibid., p. 294.

a la calle estuvo en la mayoría de los casos acompañada del más rotundo rechazo popular. De esta forma, los imagineros que llegan a especializarse y a vivir exclusivamente de estas producciones, están aceptando de un modo más o menos consciente la privación de su libertad creativa en la plena extensión de la palabra y se acercan así más al carácter del artesano que del artista. En este sentido, las cortapisas son idénticas a las que se les plantean a un orfebre, un tallista o un bordador, quienes a la hora de diseñar han de atenerse al marco del estilo cofradiero y, dentro de él, al gusto particular de la junta directiva de la hermandad que encarga el trabajo una vez que ha sido aprobado el diseño. Sin embargo, el solo hecho de tener capacidad para dibujar y diseñar les hace a todos por igual, apoyados también por las cofradías, considerarse más artistas que artesanos, diferenciándose del resto de los oficiales de un taller que únicamente llevan a la práctica las ideas de otro y, por supuesto, de oficios tales como dorador, fundidor o constructor de andas, a quienes no se les ofrece la menor posibilidad de creación.

Este afán de remontar la pura categoría artesanal que nunca, aunque por causas distintas, ha estado demasiado bien considerada en la escala social, puede documentarse desde la época barroca, curiosamente cuando menos libertad de ejecución se le permitía al arte y, en consecuencia, cuando en todos los niveles se procuró eliminar el concepto del arte por el arte. En palabras de Plejanov, "la tendencia al arte por el arte surge y se afirma cuando existe un divorcio irremediable entre las personas que se dedican al arte y el medio social que las rodea. Ese divorcio repercute favorablemente en la creación artística en la medida exacta en que ayuda a los artistas a situarse por encima del medio ambiente"<sup>18</sup>. Y claramente jamás estuvo esto más lejos de la realidad que en la época postridentina.

Pero hay un factor esencial a considerar en aquel tiempo, como es la negación de determinados privilegios sociales a todo oficio manual, entendiendo que un hombre noble debía vivir exclusivamente de sus rentas. Tal idea, presente en la sociedad europea hasta mediados del siglo XVIII, retrocedió levemente en el período renacentista, cuando la corriente humanística que exaltaba al hombre y a su individualidad alcanza a los artistas, cambiando el anonimato en que en general vivieron durante la Edad Media por el orgullo de firmar sus obras, sin olvidar que muchos poderosos mecenas se convierten en sus protectores e incluso les permiten vivir en sus mansiones<sup>19</sup>. Pero tras el triunfo de la ideología barroca, la nobleza vuelve a autoafirmarse en su superioridad ante todos los que practiquen un oficio manual, a los que se niega cualquier distinción a ellos reservada. Así, por ejemplo, en las Reglas y *Establecimientos nuevos de la Orden de Santiago* se escribe:

"Y declaramos que mercader se entiende para este efecto aquel que aya tenido tienda de cualquier género de mercancía que sea, residiendo en ella por su persona o por sus ministros y cambiadores. Los que tienen vanko público, y tienen por trato dar dineros a cambio por sí o por sus factores. Y oficios viles y mecánicos se entienden platero o pintor que lo tenga por oficio, bordador, cantero, mesonero, taberneros, Escrivanes que

<sup>18</sup> *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Madrid, 1975, p. 186.

<sup>19</sup> M.<sup>º</sup> Jesús Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, v. I, p. 130.

no sean secretarios del Rey, u de cualquier persona real, procuradores públicos u otros oficios semejantes a estos, o inferiores a ellos, como son sastres y otros semejantes que viven por el trabajo de sus manos”<sup>20</sup>.

En la Italia de principios del siglo XVI, no sin antes vencer grandes resistencias, arquitectos, escultores y pintores hicieron notables avances en su lucha por la promoción social, alegando que su trabajo no era manual sino intelectual, puesto que sólo sus mentes destacadas podían proyectar, diseñar y ofrecer soluciones técnicas a las obras que eran ejecutadas mecánicamente por los obreros u oficiales de taller<sup>21</sup>. Según Hauser, fue en el taller de Rafael donde por primera vez se empleó esta organización racional del trabajo artístico, separando fundamentalmente la concepción de la idea artística y su ejecución, al aceptarse “la noción de que el valor artístico de un cuadro ya está por completo en el cartón y de que la trasposición del pensamiento pictórico a la forma definitiva tenía una significación secundaria”. Muy por el contrario, en los países protestantes prevalece la idea de que lo importante es “el contacto de la mano maestra con el lienzo”<sup>22</sup>, lo que unido a la mayor libertad en la elección de temas y composiciones al estar exentos de las cortapisas contrarreformistas, les confería un carácter más cercano a la actual concepción de artistas de lo que, a pesar de sus esfuerzos, estuvieron nunca los de los países católicos.

En España no es hasta finales del siglo XVI cuando empiezan a surgir las primeras asociaciones de arquitectos, retablistas, entalladores, doradores y pintores que buscaban superar el estricto marco gremial con su inevitable sujeción a reglas y ordenanzas, a causa de que la sociedad los incluyeran entre los pecheros y la nobleza les negara todo tipo de privilegios. Cuenta Domínguez Ortiz cómo “el propio Velázquez, para ser agraciado con la cruz de Santiago (que sólo alcanzó por la decidida voluntad de Felipe IV) tuvo que obtener dispensa pontificia y declarar que no pintaba por ocupación precisa ni por dinero sino sólo por agrandar a su rey, pues su verdadera ocupación era el cargo burocrático de *apostentador*. A este precio humillante alcanzó la *limpieza de oficios*, complemento de la limpieza de sangre; teóricamente, su pintura no era su profesión, era un hobby, y para más asegurarse contra el estigma de reprobación que caía sobre toda actividad manual, su criado le molía los colores, le limpiaba los pinceles y le preparaba las telas; de otra forma, se hubiera hecho indigno del hábito de Santiago”<sup>23</sup>. El mismo año de la muerte de Velázquez, en 1660, Murillo, Herrera el Mozo y Valdés Leal fundan en Sevilla la Academia del Arte de la Pintura, continuando esa lucha por sacar al arte del ambiente de oficiosidad gremial y organizar su estudio desde un prisma erudito y oficial<sup>24</sup>.

También los artesanos de lo suntuario, como es el caso de los orfebres, participaron en la lucha. Sus esfuerzos se dirigieron incluso a cambiar hasta

---

<sup>20</sup> Título I, cap. V. Cfr. Antonio Domínguez Ortiz, *Orto y ocaso de Sevilla*. Madrid, 1981, pp. 125-126.

<sup>21</sup> Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, 1979, pp. 22-23.

<sup>22</sup> *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona, 1985, v. II, p. 149.

<sup>23</sup> *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, 1984, p. 304.

<sup>24</sup> Antonio de la Banda y Vargas, “La espiritualidad y la cultura en la Sevilla seiscentista”, *Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla, 1983, p. 44.

los términos que los equiparaban a los puros y simples artesanos, y así desde principios del siglo XVIII van consiguiendo en todo el territorio nacional ser denominados *artífices* en vez de artesanos porque su arte era un artificio más que un oficio, y su organización sustituye el nombre de gremio por el de Colegio de Platería, intentando así llevar la profesión a unos niveles refinados y aristocráticos, presentes incluso en la apariencia de sus talleres y tiendas<sup>25</sup>. La principal razón que apuntaban en este deseo de diferenciación, además de la de poseer conocimientos intelectuales de dibujo, geometría y aritmética, era la del propio material de su trabajo —metales nobles y fina pedrería— que les hacía estar en continuo contacto con los estamentos sociales más adinerados<sup>26</sup>.

Esta larga historia de intentos más o menos minoritarios por prestigiar la actividad manual, nunca acompañados del total reconocimiento a que se aspiraba, se ve coronada de golpe y para todas las actividades y categorías laborales con el movimiento ilustrado y más concretamente con la publicación de la *Enciclopedia: Diccionario razonado de las ciencias, de las Artes y de los Oficios*, obra compuesta de treinta y tres volúmenes que fueron apareciendo de 1751 a 1772 y en cuyos textos y láminas figuran las más valiosas noticias acerca de numerosos mecanismos y procedimientos de fabricación. D'Alembert dejó constancia en el Discurso Preliminar de su asombro ante el menosprecio en que se tenían las artes mecánicas e incluso a sus inventores y de que

“... los nombres de estos bienhechores del género humano sean casi todos desconocidos, mientras que nadie ignora la historia de sus destructores, es decir, de los conquistadores. Y sin embargo, quizá entre los artesanos es donde deban buscarse las más admirables pruebas de la sagacidad de la mente humana, de su paciente y de sus recursos”<sup>27</sup>.

En España fue Carlos III el primer monarca que de un modo oficial apoyó esta ideología proclamando la dignidad y prestigio de los oficios manuales con su *Habilitación para obtener empleos de la República los que ejercen artes y oficios, con declaración de ser éstos honestos y honrados*, publicada en 1783, en la que se establece

“... que el uso de ellos no envilece la familia ni la persona del que los ejerce, ni la inhabilita para obtener los empleos municipales de la república en que estén vecinados los artesanos o menestrales que los ejerciten; y que tampoco han de perjudicar las artes y oficios por el goce y prerrogativas de la hidalguía a los que la tuvieren legítimamente [...] Siendo exceptuados de esta regla los artistas o menestrales, o sus hijos, que abandonaren su oficio o el de sus padres, y no se dedicaren a otro o a cualesquiera arte o profesión con aplicación o aprovechamiento, aunque el abandono sea por causa de riqueza y abundancia; pues en tal caso, viviendo ociosos y sin destino, quiero les obsten los oficios y estatutos como hasta de presente. En inteligencia de que en mi Consejo, cuando hallare que en tres generaciones de padre, hijo y nieto ha ejercitado y sigue ejercitando una familia el comercio o las fábricas con ade-

<sup>25</sup> Antonio Igual Ubeda, *El gremio de plateros*. Valencia, 1956, p. 54.

<sup>26</sup> M.<sup>a</sup> Jesús Sanz Serrano. op. cit., p. 19.

<sup>27</sup> Cifr. Roland Mousnier y Ernest Labrousse, *El siglo XVIII. Revolución intelectual, técnica y política*. Barcelona, 1981, p. 183.

lantamientos notables y de utilidad al Estado, me propondrá, según le he prevenido, la distinción que podrá concederse al que se supiere y justificare ser director o cabeza de la tal familia que promueve y conserva su aplicación, sin exceptuar la concesión o privilegio de nobleza, si le considerase acreedor por la calidad de los adelantamientos del comercio o fábricas”<sup>28</sup>.

Desde entonces, y coincidiendo con los inicios de la industrialización y la caída de las ordenanzas gremiales, es cuando únicamente empiezan a configurarse, como indicamos al comienzo, los conceptos de arte y artista tal como hoy se entienden. En el fondo, el menosprecio por los oficios puramente manuales sigue vigente, ahora como indicio de retraso o de inútiles supervivencias de un pasado superado por el progreso industrial, consideración frecuentemente compartida por los propios artesanos al haber sido influidos por la ideología de la sociedad de consumo. El mayor prestigio recae sobre las actividades intelectuales y en ellas quieren incluirse los artistas, separándose radicalmente de las simples artes manuales. Pero como dijimos, siempre que prevalezca el encargo y consiguientemente el gusto del cliente sobre el del ejecutante de la obra, no puede hablarse de artista sino de artesano porque el concepto actual de artista prescribe que éste sea, hasta donde pueda, vanguardista, que rechace toda imposición, no permita que ninguna otra mano intervenga en sus creaciones y prefiera la libertad de la obra surgida de su exclusivo gusto e inspiración (que después puede o no tener salida en el mercado), a la seguridad de un previo encargo que le marque las líneas a seguir y hasta el tiempo de realización, que a la postre son las características que siguen los artesanos que producen para la Semana Santa, incluidos los imagineros.

Para Ortega y Gasset sólo el arte nuevo es un arte artístico, y es el que divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden<sup>29</sup>. Históricamente, fue en el período barroco cuando más se acercaron los gustos cultos y populares puesto que una buena parte de las manifestaciones del arte fue dirigida al entendimiento de las capas más populares. Se dieron entonces muy pocas posibilidades de desarrollo al arte por el arte y con ello se dificultó la proliferación de obras novedosas creadas por artistas libres. Sólo en algunos casos, como en el de los llamados maestros de ingenios que producían la escenografía requerida para las fiestas del Corpus o las grandes solemnidades civiles, los autos y las comedias, se permitía desarrollar la inventiva en la seguridad de que aquellas creaciones entusiasmaban al gusto popular. En realidad, a estos maestros se les entregaba igualmente un pliego de condiciones en el momento de contratar sus servicios, en los que se les apuntaban los elementos imprescindibles para la puesta en escena o bien el efecto concreto que se quería producir, y se dejaba a la imaginación del creador las soluciones técnicas<sup>30</sup>.

Entre los muchos ejemplos en que podríamos escoger, veamos un contrato firmado por el pintor malagueño Alonso de Morales en compañía del carpintero Diego de Montenegro en 1620 para realizar en la fiesta del Corpus

---

<sup>28</sup> *Novísima Recopilación de las Leyes de España*. Madrid, 1805, v. IV, libro VIII, título XXIII, ley VIII.

<sup>29</sup> *La deshumanización del arte*. Madrid, 1967, p. 25.

<sup>30</sup> Vicente Lleó Cañal, *Arte y espectáculo. La fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*. Sevilla, 1975, pp. 34-35.

“... un artificio en la fuente de ella conforme a la muestra que tienen entregada a los caballeros diputados con tres sierpes y tres leones y todos han de echar agua por la boca y las primeras por la teta, la una de ellas han de echar agua y lo más adornado que pudiesen y todas han de echar agua por las tetas y 12 días antes han de hacer el ensayamiento”<sup>31</sup>;

o el concertado en la misma ciudad en 1696 con el también pintor Manuel de Escobar para el adorno de la plaza principal

“con cuatro altares en las cuatro fachadas y lienzo de pared de una cara cada uno, el de la planta del águila por remate y coronación y el compañero han de tener de alto 26 varas y de ancho y lámina 23, de vara y cuarta cada una, y los tres cuerpos de enmedio con perspectiva adentro, y doce ramos de flores contra hechas, o los demás que sean necesarios para su mayor adorno, y las columnas han de ser de los colores que tuvieren por bien dichos señores comisarios; el altar de la Custodia por remate y su compañero, según su planta, han de tener de alto 24 varas y el cuerpo último calado con las figuras que le pertenecieren y ramos de que necesitare y con 37 láminas de a vara y cuarta de largo y vara de ancho, con las columnas en la misma forma, y el altar de enmedio ha de ser según su planta que remata por coronación con figura de bulto y las demás que le pertenecieren para remates y han de ser también de bulto y ha de tener de alto 26 varas y de ancho el principal en cuadro por cada fachada doce varas con riscos e invención de agua y figuras que se meenen y por todos cuatro lados ha de tener 72 láminas de vara y cuarta y vara de ancho, y asimismo han de caer por las bocas calles de la dicha plaza, y asimismo el poner para la procesión 6 gigantes y tarascas y todo como dicho es de buena pintura, lo han de dar compuesto, acabado y adornado los otorgantes y sin excusa alguna para el día 20 de junio a las dos de la tarde”<sup>32</sup>.

Como vemos, estas realizaciones en las que a pesar de las prescripciones, se permite el juego de la inventiva, entran en el campo de la pura escenografía o bien en el de las arquitecturas efímeras y no afectan en general a otros terrenos del arte en que la reglamentación y el control fueron mucho más estrictos. Con todo, estas actividades escenográficas sirvieron de válvula de escape a ciertos artistas deseosos de innovar y de llamar la atención del público hacia su genio inventivo<sup>32</sup>. De hecho, el motor que impulsa a un artista a rebelarse contra lo viejo no es, según Plejanov, tanto el amor a una idea nueva cuanto el afán de destacar, de no permanecer “inérito” sino mostrar claramente al público el adorado “yo”<sup>33</sup>. El problema es que el arte vanguardista ha sido siempre para minorías. Salvando, repetimos, el período barroco por su peculiar coyuntura histórica, el arte nuevo siempre tiene a la masa en contra suya. La razón que para esta realidad argumenta Ortega no es que a la masa no le guste sino simplemente que no lo entiende y eso despierta su irritación: “Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra cause nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como hu-

<sup>31</sup> P. Andrés Llordén, *Pintores y doradores malagueños*. Avila, 1950, p. 193.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 276.

<sup>33</sup> Antonio Bonet Correa, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras”, *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona, 1986, p. 52.

millado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra"<sup>34</sup>.

Este fenómeno es en gran medida el que impide una renovación e incluso una evolución del arte cofradiero y el que provoca el rechazo mayoritario en los escasos intentos de obras novedosas; y es, por tanto, el que mantiene a los realizadores de sus producciones más cerca del concepto de artesano que de artista libre y creador. El gusto popular, con el que los cofrades se identifican al tenerlo totalmente asumido, obliga a estos artesanos a idear un diseño que entre siempre en esa estricta delimitación y se corresponda además con la línea que ya lleve marcada la cofradía determinada que vaya a contratar sus servicios. Es más, en numerosas ocasiones el diseño se convoca en concurso y los maestros se esfuerzan entonces por afinar más aún, en medio de la competencia establecida, para lograr la exacta interpretación de lo que desea la cofradía a fin de que les sea adjudicado el proyecto. También es muy frecuente que el diseñador no sea el artesano que después acomete su realización sino alguien perteneciente a otra especialidad cofradiera o incluso un simple cofrade con ideas de dibujo, y que se le presente así al taller que deberá llevarlo a cabo. Son excepcionales entre los maestros que hemos documentado los que nos confirmaron no haber aceptado jamás un diseño impuesto, que no haya salido de sus manos, mientras que otros confesaban que de esta forma resulta mucho más sencillo tener la seguridad de que el trabajo agrada a la cofradía contratante. Pero aún en el caso de los raros maestros que siempre diseñan lo que trabajan, el dibujo que ellos crean está siempre de antemano condicionado por las líneas ya mencionadas que toda obra cofradiera tiene necesariamente que seguir. Indiscutiblemente, si a pesar de todo, cuando la obra sale a la calle no es aceptable popularmente, ya sabe la cofradía en cuestión que ha de retirarla y buscar fondos para un nuevo proyecto si no quiere perder la aceptación y devoción del pueblo.

Pero además del diseño, otro factor que mediatiza a priori a los artesanos de la Semana Santa es la propia funcionalidad de las piezas que realizan: el tamaño, los materiales a emplear, las técnicas de producción y hasta las mismas características de cada parte del conjunto del que formarán parte, son realidades tan concretas e inamovibles que no dejan demasiado lugar a la experimentación.

Todas estas razones son las que nos llevan a afirmar que aunque muchos de los artesanos actuales, y más aún los artesanos de lo suntuario, son verdaderos artistas que han creado obras revolucionarias en cuanto a diseños, materiales y técnicas de realización, y que por lo general los escultores e imagineros hoy día son en su mayoría artistas vanguardistas que plasman su propia idea del arte en cada creación, unos y otros, cuando aceptan trabajar para las hermandades de penitencia, están aceptando al mismo tiempo olvidar en parte su carácter de artistas para convertirse en artesanos al servicio del gusto cofradiero del pueblo andaluz.

---

<sup>34</sup> Op. cit., p. 224.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

BANDA Y VARGAS, Antonio de la

(1983): "La espiritualidad y la cultura en la Sevilla seiscentista", *Sevilla en el Siglo XVII*, pp. 39-48. Sevilla.

BONET CORREA, Antonio

(1986): "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca", *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, pp. 41-70. Barcelona.

DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio

(1981): *Orto y ocaso de Sevilla*. Sevilla (3.<sup>a</sup> ed.). (1984): *La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla (3.<sup>a</sup> ed.).

HAUSER, Arnold

(1985): *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vv. Barcelona (19.<sup>a</sup> ed.).

HERNANDEZ DIAZ, José

(1933): *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, v. VI. Sevilla.

IGUAL UBEDA, Antonio

(1956): *El gremio de plateros*. Valencia.

LIMON DELGADO, Antonio

(1979): "Artesanía". *Gran Enciclopedia de Andalucía*, v. I, pp. 290-295. Sevilla.  
(1980): *La artesanía sevillana*. Sevilla. (1982): *La artesanía rural*. Madrid.

LLEO CAÑAL, Vicente

(1975): *Arte y espectáculo. La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla. (1979): *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla.

LLORDEN, Andrés, P. A.

(1959): *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*. Avila. (1960): *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*. Avila.

MOUSNIER, Roland, y LABROUSSE, Ernest

(1981): *El siglo XVIII. Revolución intelectual, técnica y política (1715-1815)*. Barcelona.

NOVISIMA RECOPIACION DE LAS LEYES DE ESPAÑA

(1805): v. IV, libro VIII, título XXIII, ley VIII. Madrid.

ORTEGA Y GASSET, José

(1967): *La deshumanización del arte*. Madrid (9.<sup>a</sup> ed.).

PLEJANOV, J.

(1975): *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Madrid.

SANCHEZ RODRIGO, Mariano

(1984): "Normativa española para la artesanía", *Primeras Jornadas de la Artesanía en Europa. Presente y futuro de la artesanía española en el marco europeo*, pp. 248-260. Barcelona.

SANCHO CORBACHO, Heliodoro

(1931): *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, v. III. Sevilla.

SANZ SERRANO, M.<sup>a</sup> Jesús

(1976): *La orfebrería sevillana del Barroco*, 2 vv. Sevilla.



# **SOBRE UNA TEORIA TRISTE DE LAS FIESTAS. A PROPOSITO DEL TIEMPO INTERNO EN EL CARNAVAL**

**Antonio Limón Delgado**

De pocos años para acá se ha puesto muy de moda hablar y escribir de las fiestas. También los antropólogos y etnógrafos al rescoldo de esta afición de ahora, han multiplicado sus viejas descripciones y análisis y según veo, se les pide con frecuencia que digan en los periódicos, en la radio, en la televisión o en reuniones informales o científicas, cuál sea su parecer sobre ésta o aquella fiesta. Tal parecer, para no defraudar del todo a los distintos auditorios, debe comprender por lo menos, algo sobre la historia o evolución de la fiesta en cuestión, un poco sobre el significado más o menos oculto u oscuro de la misma, e incluso, si hay suficiente espacio, una chispa de interpretación personal, arriesgada y novedosa.

Estoy por decir que de todo lo que han tratado hasta hoy antropólogos y etnógrafos, lo que más atrae a lo que se llama ahora medios de comunicación y al público en general, es esto de las fiestas. A veces he tenido la sensación de que los antropólogos se han convertido en un ingrediente más del ciclo festivo; porque fiesta que cae, fiesta sobre la que al parecer, deben decir algo.

Tal vez este interés creciente por las fiestas lo hayamos jaleado entre todos un poco. Al fin y al cabo el concepto fiesta tiene para cualquiera, un sentido vago de alegría y relajación y nadie ignora que de no ser por lo que hacemos cuando no es fiesta, no sabríamos qué son las fiestas, o al revés, si se quiere. Pero es claro que las fiestas nos parecen siempre escasas y lo otro, lo que no son fiestas, nos parece siempre demasiado.

No puede decirse que los antropólogos hayan contribuido más o menos que otros a desarrollar el afán festivo lógico que hoy se vive porque desde antiguo ya la gente que escribía o leía anduvo siempre a vueltas con las fiestas aunque por motivos diversos. Pocos antropólogos, tal vez por el miedo de muchos a convertirse en aguafiestas, se han fijado a la hora de hacer sus interpretaciones, en la multitud de cosas terribles y truculentas que encierran las fiestas y no precisamente como ingredientes accidentales o sin importancia sino formando parte de la misma esencia del fenómeno. Pero antes de ir más adelante me gustaría hacer un paréntesis para intentar resumir cuál ha sido la actitud de la antropología al acercarse a las fiestas.

Aunque nos hemos referido a los antropólogos y a la antropología, la verdad es que quienes primero se dedicaron a estudiar las fiestas en éstos que llamamos, seguramente porque son los nuestros, países civilizados, fueron los folkloristas. En otras ocasiones he contado con más detalle y con cierto reparo, porque mientras las fiestas y en general la vida de los pueblos "exóti-

cos" se la adjudicó como objeto de estudio la antropología o la etnología, las fiestas de estos autodenominados países civilizados cayeron dentro del folklóre. El etnocentrismo europeo ha sido y seguramente es aún tan fuerte, que, inconscientemente, no pareció de recibo que la misma materia que estudiaba a los salvajes sirviera para estudiarnos a nosotros mismos. El nacimiento del folklóre, a pesar de la buena voluntad de sus pioneros y cultivadores, algunos de los cuales y de los más conspicuos y bien intencionados, fueron precisamente andaluces, ofrece el ejemplo más claro de cómo nuestra cultura se ha negado a aplicarse los mismos patrones que ha usado sin embargo, para estudiar a los otros. Ya sé que don Claudio Levi-Strauss y otros muchos autores, nos tienen advertido que de no habernos parecido los otros demasiado distintos, nunca hubiéramos hecho antropología o folklóre alguno. Pero sin perder de vista tal advertencia, no deja de ser tremebunda la incapacidad que ha revelado nuestra elevada cultura para borrar las fronteras conceptuales entre nosotros y los otros. Las mismas raíces de estas dos materias desde su nacimiento, están plantadas tan hondamente en semejante dialéctica de lo propio y lo extraño, que ha hecho pensar a muchos que la forma de ordenarse y desarrollarse que han tomado estos saberes no procede tanto de ellos mismos o de su voluntad de que sea así, cuanto de nuestras propias limitaciones cognitivas, de nuestra incapacidad como especie biológica para conocer las cosas de otra forma que no sea la de organizarlas en oposiciones más o menos irreductibles: negro-blanco, propio-ajeno, dolor-placer, blando-duro, macho-hembra, trabajo-fiesta. Y sea así o no sea así el fundamento de nuestra manera de conocer, es claro que no pueden merecernos mucha confianza los saberes que por un lado predicán la universalidad de sus conclusiones y sus métodos, y por otro hacen lo posible por no aplicar el propio ámbito social en que han surgido y se desarrollan, los mismos métodos que aplican a otros ámbitos sociales considerados como extraños y a los que cariñosamente, llaman por añadidura, salvajes y primitivos.

Las fiestas europeas no pasaron a ser tema de la antropología moderna (si entendemos por ella la que se organizó a partir de la mitad del siglo XIX), hasta que los folkloristas no advirtieron que muchos de los fenómenos que los antropólogos estudiaban entre los llamados pueblos primitivos, estaban aún fragmentariamente presentes y vivos en las sociedades europeas. Los antropólogos de aquella época estaban empeñados en demostrar que la cultura había seguido una especie de camino inexorable y continuo que partía de organizaciones sociales muy simples hasta llegar ascendiendo poco a poco, como quien sube por una trabajosa escalera, a lo que llamaban civilización. Sospechosamente, la cima de aquella laboriosa y lenta subida resultaba ser precisamente, la sociedad de quienes formulaban esta teoría.

A aquellos antropólogos de entonces les vino muy bien acumular y sistematizar una serie de datos que se iban recogiendo por Europa, descritos y conocidos desde mucho antes con otros fines, pero que en aquel presente, vinieron a constituir la mejor prueba de que en todas las culturas, incluso en la que pensaban estaba a la cabeza de todas, quedaban restos enquistados de los distintos peldaños de aquella escalera evolutiva por la que había tenido que trepar cualquier cultura hasta encaramarse a la civilización.

Y entre todos aquellos datos que a la sazón se llamaron supervivencias, eran de los mejores y de los que más vivamente ilustraban estas teorías, algunos fenómenos que podían observarse en el transcurso de algunas fiestas eu-

ropeas. Ahora bien, mientras en aquellas otras culturas primitivas los antropólogos estudiaban las fiestas encontrando que tenían mucho que ver con el resto de la vida cotidiana de los salvajes, en Europa no vieron la necesidad de hacer lo propio con las fiestas que recordaban algunos aspectos de las primitivas. Estas fiestas como otros muchos rasgos de nuestra cultura que no cuadraban con tan alto grado de civilización sino como vestigios de un pasado remotísimo en que fuimos bárbaros y salvajes, se reservaron como objeto de estudio al folklore, que si se caracteriza por algo, es por haberse empeñado con terquedad en considerar nuestra cultura hasta hoy mismo, como algo inconexo, en que se puede cortar por aquí o por allá, ahora este baile, luego este cuento, más allá esa fiestecita o aquel traje, como si nada tuvieran que ver entre sí.

Pero aunque los antropólogos no hacían exactamente eso entre los primitivos, pues allí creían ver con claridad que la relación de unas cosas con otras (fueran éstas fiestas, matrimonios o tareas laborales), era tal y tan evidente que se hacía difícil distinguirlas separando unas de otras, a pesar de eso, digo, en el fondo pretendían al fin lo mismo que los folkloristas: reducir a una larga lista de elementos diseccionados toda aquella maraña viva que encontraban en sus trabajos de campo. Pues al cabo, poco les importaba a ellos lo unido o relacionado que estuviera todo lo que hacía aquella gente si no era para cortar aquel todo en trocitos que pudiesen ser comparados entre sí, los de esta cultura con los de aquélla y los de aquélla con los de la de más allá y así, tras muchas comparaciones de trocitos (elementos culturales los llamaban ellos), ir estableciendo qué culturas estaban más cerca y cuáles más lejos de la civilización que, en resumidas cuentas, no era otra cosa, como ya hemos dicho, que nuestra propia cultura.

En esta reducción de las culturas a listas de elementos comparables, jugaron las fiestas un papel muy importante pues de entre todo el repertorio de arcaísmos o supervivencias que ofrecía Europa, las fiestas, y sobre todo las que se agrupan en el denominado ciclo de invierno, aportaban un buen número de estos elementos comparables pero a la vez, y esto pareció también importante, indicaban una cierta homogeneidad entre países muy alejados. Para los antropólogos de entonces venía esto a significar que por un lado, la avanzada civilización europea había pasado en época remotísima e imprecisa, por etapas muy parecidas, casi idénticas, a las que se documentaban en ese momento, entre los llamados pueblos primitivos. Pero por otro lado, significaba también que todo aquel aglomerado de países europeos con lenguas y costumbres tan distintas a la sazón, había tenido en aquella misma época remota e imprecisa, una asombrosa identidad.

El espejismo etnocentrista y las ansias unificadoras del evolucionismo unilineal, que era por aquel entonces la rama más en boga de la antropología, fueron continuados por otras teorías mejor elaboradas y con extraordinaria acumulación de datos aunque con idéntica finalidad de hacer ver que cualquier evolución de una cultura terminaba inexorablemente en la nuestra. Pero las fiestas siguieron siendo tratadas por folkloristas y antropólogos como un filón de supervivencias hasta el comienzo de la década de los años veinte en que empieza a tomar fuerza en los ámbitos académicos ingleses y franceses lo que hoy conocemos como funcionalismo. Las teorías funcionalistas hicieron ver que las fiestas eran un elemento más del extraordinario mecanismo vivo e integrado que componía cada cultura y que tales elementos tenían poco sen-

tido si se separaban del cuerpo de que formaban parte. De este modo todas aquellas enormes listas de elementos culturales que habían elaborado los antropólogos evolucionistas con el fin de comparar y clasificar las culturas, parecieron de pronto perder sentido. Por aquellos nuevos antropólogos, cualquier elemento cultural sacado de su contexto, carecía de significación o por lo menos, tenía una significación dudosa, y por tanto, la mayor parte de aquellas viejas comparaciones había sido, por decirlo de algún modo, ilegítima.

Algo aún más importante sucedió por entonces para lo que a nosotros nos atañe en el asunto de las fiestas y fue que comenzaron a perder el carácter de antiguallas que atestiguaban nuestro superado salvajismo y empezaron a estudiarse con un sentido de actualidad, procurando averiguar qué tenían que ver aquellos rasgos aparentemente inconexos que poblaban nuestras fiestas, con el modo cotidiano de vivir y pensar la gente que las celebraba. Bien es verdad que este nuevo modo de ver las cosas lo prodigaron más los antropólogos funcionalistas en culturas exóticas. Aquí en Europa, la aplicación de estas teorías, al igual que ocurrió luego con las estructuralistas, tuvo para ellos menos interés y se hizo con mucha lentitud y menor ahínco. No en vano la dedicación durante tantos años de los folkloristas a este asunto de las fiestas había afianzado la idea de que nuestros modos de vivir no podían ser objeto de los mismos métodos de estudio. Y así, mientras los antropólogos siguieron más preocupados por los salvajes que por sus compatriotas, los folkloristas tuvieron casi el campo libre para seguir perpetuando las antiguas teorías evolucionistas.

Muy pocos etnógrafos han escapado a esta dicotomía recalcitrante que ha separado durante tantos años el estudio de lo civilizado y lo salvaje. A ellos se debe creo yo, lo poco o lo mucho que hoy sabemos sobre nuestras fiestas. Pero el panorama que tienen por delante estos etnógrafos no es muy prometedor, pues no son exactamente ni sociólogos ni historiadores, sino una especie mixta bastante difícil de catalogar.

En resumidas cuentas, hasta ahora cualquier teoría antropológica no ha hecho más que ocuparse de las fiestas observándolas desde uno de estos dos puntos de vista: o desde el pasado o desde el presente, pero como si ambos puntos de vista fueran enemigos irreconciliables y como si con ellos se agotaran todas las posibilidades de contemplación de las fiestas.

Aunque simplificando demasiado, y a costa de hacer parecer un poco extremadas posturas que en detalle, no lo son tanto, he intentado poner por delante lo que me parece más esencial para nuestro propósito, de la relación entre las fiestas y la teoría antropológica. Ahora bien, teniendo en cuenta que lo que nos guía es el interés por una clase muy determinada de fiesta, me parece lo más conveniente ir al grano intentando hacer ver qué suerte ha corrido en concreto el Carnaval al hilo de lo que llevamos dicho hasta ahora.

El Carnaval queda dentro de ese grupo de fiestas que la etnografía llama en general ciclo de invierno. Tal ciclo se compone como hoy lo conocemos, de una serie de fiestas que se extienden principalmente desde el final de noviembre hasta comienzos o mediados de marzo. Pero sólo una parte muy pequeña de este ciclo tiene el aspecto y las características de lo que ahora conocemos comúnmente como Carnaval. El resto, la mayor parte del ciclo, aun habiendo a veces presencia de máscaras y otros elementos considerados como carnavalescos, no tiene ese punto desaforado y desafiante que parece apoderarse de la gente organizada o desorganizada en extravagantes desfiles

callejeros, sino que se trata de manifestaciones más parsimoniosas y sosegadas aunque no dejen de parecerse estrambóticas y fuera de lo común. Tal vez lo que mejor caracterice muchas de estas fiestas más o menos parecidas a lo que hoy entendemos por Carnaval, sea su extraordinaria diversidad; no ya entre ellas, sino incluso dentro de una cualquiera de ellas. Cuando se observan se saca la impresión de estar ante una serie de escenas yuxtapuestas cuya conexión entre sí parece por lo menos, oscura. Esta sensación se acentúa aún más cuando observamos en un mismo lugar o zona el ciclo festivo completo de la estación de invierno. Parece como si estuviéramos ante fragmentos de una representación de la que se hubieran perdido muchos trozos del libreto y los actores suplieran por su cuenta, a base de morcillones anacrónicos, lo que falta en el texto. Siempre nos queda la duda de si todo aquello tuvo alguna vez que ver algo entre sí, o si es simplemente nuestro deseo de que hubiese sido así, el que nos lleva a establecer ciertas conexiones.

Para mi gusto, quien mejor ha mostrado este desconcierto dubitativo del etnógrafo y del historiador ante las múltiples caras del Carnaval, ha sido don Julio Caro. Su obra ya antigua sobre el Carnaval, pues aunque se publicó en la década de los sesenta tiene su génesis en trabajos veinte años más antiguos, es además un ejemplo de modestia a la que los antropólogos no nos suelen tener acostumbrados: tras casi cuatrocientas páginas de acopio de datos muy eruditos y sistemático, en que se incluye casi todo lo que entonces se había recogido sobre el Carnaval en nuestro país y mucho de otros países de Europa, el libro termina si no recuerdo mal, con tres páginas de conclusiones en las que don Julio duda un poco de todo y establece algunos modestos criterios sobre cómo abordar la investigación de estos fenómenos. Hoy por hoy, aquellos criterios siguen estando, a mi entender, tan intactos como cuando se escribieron. Gran parte de los trabajos que se han hecho luego sobre el Carnaval en nuestro país, siguen de cerca o de lejos este libro y aún hoy, después de muchos años, es casi imposible estudiar el Carnaval español sin tenerlo en cuenta. Nosotros lo seguiremos en la mayor parte de los ejemplos que vienen.

Pero continuando el propósito de mostrar cuál ha sido la relación de antropólogos y folkloristas con este tipo de fiestas, conviene ahora recordar que las doctrinas evolucionistas y difusionistas reunieron un considerable inventario de los elementos que componían el Carnaval europeo, a los que atribuyeron, con un sentido historicista o arqueológico si se quiere, una serie de significaciones basadas en su mayor parte en las fuentes clásicas y en comparaciones con rasgos parecidos de culturas exóticas. Sin intención de ser sistemático ni exhaustivo recordaré algunos ejemplos de estos repertorios que nos puedan ser útiles. Por supuesto uno de los elementos más constantes y extendidos de las fiestas del ciclo de invierno es el uso de máscaras. Pero no sólo de máscaras que en un sentido estricto afecten a la cara del que las usa intentando dar con ellas un aspecto o representando algo que de por sí no está en el usuario, sino también la máscara en sentido más amplio, en el sentido de disfraz con significaciones y aspectos muy variados. Y claro, cuando ya se trata de disfraces y no de simples máscaras faciales se plantea la necesidad de distinguir los que representan un cliché o tipo social inspirado en la vida diaria (mujer embarazada, pareja de novios, trajes de profesiones u oficios, etc.) de los que no sabemos bien o no está claro qué representan pero que se repiten también año tras año siguiendo la costumbre con ligeras y a

veces imperceptibles modificaciones. A estos otros sólo muy laxa e impropia-mente se puede aplicar por tanto el nombre de disfraces; me refiero a las bo-targas, a los personajes con cencerros, a los zamarrones y a otros muchos per-sonajes que no sabemos qué representan puesto que obviamente, no están inspirados en nada que haya conservado nuestra memoria o nuestra vida coti-diana. Pero dejando aparte esto (el que como cosa común aparezca en este ciclo festivo una serie de gente enmascarada o disfrazada), la simple enume-ración de algunos de los disfraces que representan personajes arquetípicos por cuanto se repiten dentro y fuera de España, puede darnos una idea de la variedad de elementos que encierran estos repertorios etnográficos. Tenemos a un hombre salvaje u hombre de los bosques con aspecto fiero, bobalicón o terrible según los sitios; otros personajes van vestidos de pieles o también con cencerros en la cintura o la espalda haciendo mucho ruido, una especie de demonio por decirlo de algún modo, de talante agresivo y juguetón, que fus-tiga al público con algún zurriago, escoba o similar; unos mozos que entre bromas y veras apalean a otro con la espalda protegida de los golpes, con pieles; otro grupo de mozos que danzan ataviados con vestidos talares y toca-dos con extraños gorros puntiagudos o mitras más o menos altas; otros simu-lan animales: osos, ciervos, caballitos, vaquillas o simplemente se atavía a un burro al que se rinden homenajes inusitados y hasta irreverentes. En otros ca-sos aparece también algún niño revestido de obispo que parece tener grandes dotes de mando sobre otros personajes que le acompañan. También son en ocasiones las mujeres las que mandan, encabezadas por una suerte de alcal-desa o de comadre, a la que deben obedecer los hombres. Son muy frecuen-tes las parejas formadas por dos hombres o dos mujeres uno de los cuales se atavía de moza o al revés, a veces la moza va embarazada, otras no, y en oca-siones, ya tiene un hijo nacido al que cría o lleva en un cochecito. También hay simulaciones de juicios pintorescos en que se condena con motivos gro-tescos a una persona o a un pelele al que luego se tirotea, se mantea, se ahorca o se quema. Otras comitivas, mitad alegres mitad lúgubres, entierran a un personaje con plantos, aspavientos, insultos o alabanzas que rememoran las azañas y andanzas del difunto, se maltrata y persigue a gatos y perros, se arroja agua a los que pasan, se embadurnan unos a otros con harina, salvado o ceniza, hay carreras de gallos y una multitud de violencias más o menos suaves: injurias, publicación de escándalos, destrucción o robo de objetos, arrojamiento a otras personas de objetos injuriosos, etc., o por el contrario, cosas más plácidas: banquetes colectivos donde se come y se bebe hasta la sa-ciedad.

Toda esta enumeración por supuesto incompleta, que se repite con una apreciable oscilación de fechas y presenta una dispersión geográfica extraor-dinaria, se ofrece compuesta de muy distintas maneras. A veces los personajes actúan aislados, otras forman una comitiva que parece representar un argu-mento no muy bien definido, etc. La variedad de significaciones que se ha buscado a este abigarrado conjunto son lógicamente muy distintas, de acuerdo con su heterogeneidad. Los folkloristas más atentos a preocupacio-nes historicistas o de orígenes, han visto aquí los reflejos de antiguos ritos que pretendían asegurar el ciclo de la naturaleza en general, o bien, referidos a la tierra, a los hombres, los animales o las plantas; la expulsión de malos espíri-tus, la representación del ciclo vital desde el nacimiento a la muerte, la exalta-ción de la irracionalidad personalizada en la niñez o el salvajismo, en la debi-

lidad mental, en la locura o los animales. Por su parte, los que han abordado el tema desde posturas de interpretación social actual o como se acostumbra ahora a decir, desde una perspectiva sincrónica, han visto en él reflejados intereses de autoafirmación e identificación simbólica de la comunidad, autoafirmaciones o reivindicaciones de grupos sociales: menores de edad, sexo o clase social cuya condición es considerada injusta o subalterna; críticas o moñas y escarnios sociales hacia las clases más poderosas que ejercen poderes temporales o espirituales; subversión en general del orden establecido sea invirtiendo los sexos, haciendo como que manda un animal o el personaje más insignificante: un niño, un tonto o un loco. Simulacros de justicia en que unos tribunales arbitrarios juzgan y condenan a un personaje supuestamente perverso al que se acusa de cosas ingenuas y en general poco delictivas; violencias sociales materializadas en críticas desaforadas contra instituciones o individuos concretos de la comunidad que se han significado por su poder o sus actividades públicas, y en resumen, creen ver un modo comunitario o de clase de ir contra la represión social y el orden establecido.

Se habrá observado que bajo este apretado repaso de elementos y significaciones se contienen las dos visiones antropológicas que antes hemos mencionado: una más arqueológica, la otra más sociológica. Ambas manejan una concepción del tiempo abstracta, institucional. El pasado y el presente son para ellas ingredientes objetivos, externos a los sujetos que protagonizan estos episodios festivos. La tendencia más ligada al evolucionismo cultural achaca al paso de ese tiempo objetivado la mezcolanza y la oscuridad de las conductas que se observan aún hoy en nuestros carnavales. Para ella la auténtica significación de estos ritos ancestrales hoy oscuros, estuvo alguna vez clara en un pasado remoto e impreciso. Con el tiempo se ha ido produciendo una desmembración o desintegración de aquella unidad de significación hasta llegar a ofrecernos este aspecto deslabazado, inconexo, chocante y estrafalario de ahora.

Por su parte las interpretaciones de carácter más social ligadas a las teorías funcionalistas, estructuralistas, o simbólicas, usa también el tiempo objetivado, en este caso el presente, como fondo de sus argumentos encaminados a reivindicar la significación actual de estas fiestas con independencia de lo que hayan sido o hayan dejado de ser en el pasado.

En ambos casos, tanto para los defensores de los análisis diacrónicos, como para los de los sincrónicos, el concepto del tiempo que utilizan es idéntico; se trata de un tiempo despersonalizado y abstracto, un tiempo no sentido individualmente por nadie, más parecido a lo que llamamos constructo o convencionalismo científico que a esto que sentimos cada cual cuando notamos que envejecemos o cuando vamos viendo desaparecer, una tras otra, a las personas por las que hemos sentido cariño y afecto. En este tipo de tiempo despersonalizado se puede creer más o menos, pero tiene para nosotros muy poca realidad psicológica. Sin embargo, el tiempo como componente diario de la vida de cada uno de nosotros, esta cosa que no sabemos si porque nos la han enseñado o porque no puede ser de otra forma, sentimos que pasa y se nos acaba, es otra clase de tiempo que no se ha querido nunca usar para estudiar las fiestas.

La tendencia diacrónica, historicista o como quiera llamársela, monta su explicación del significado de las fiestas en un concepto despersonalizado del tiempo. El parece el responsable de que hoy no sepamos con exactitud cuál

fuera el primitivo significado de todo ese revoltijo de rarezas que hemos enumerado tan apretadamente. Ese tiempo histórico en forma de evolución social o cultural, ha ido haciendo oscura a su paso aquella antigua claridad hasta ofrecernos ahora un panorama poco menos que incomprensible. Pero hay una cuestión implícita en esta manera de ver las fiestas que tiene mayor interés para lo que nosotros pretendemos, pues las teorías del evolucionismo cultural dan por sentado, como quien no quiere la cosa, que lo que hoy es oscuro para nosotros, alguna vez fue claro para otros en algún momento de ese tiempo pasado e impersonal. Sin embargo, cuando etnógrafos, folkloristas o historiadores han intentado retroceder hacia ese pasado buscando encontrar la claridad perdida de esa supuesta significación anterior, lo que han encontrado es, en efecto, para cada época, interpretaciones distintas pero en absoluto claras. Hasta donde se ha podido llegar con la ayuda de las fuentes clásicas, el panorama que se ofrece permite relacionar al menos formal y parcialmente nuestras fiestas europeas de invierno con una serie de fiestas romanas que se celebraban por esta misma estación invernal. Las comparaciones más frecuentes y conocidas se han hecho con las lupercales, con las saturnales y con las matronalia. Pero si nos fijamos en lo que dicen de ellas los romanos contemporáneos de estas fiestas, desde la República hasta el siglo IV, veremos que para ellos no estaba en absoluto claro lo que significaban y así, se ven obligados a hacer interpretaciones poco más o menos aventuradas que las que han hecho hasta hoy los folkloristas que han optado por las teorías comparatorias del evolucionismo cultural. Que ya no se entendía en el siglo I a. C. qué significaban aquellas fiestas romanas, lo revelan bien las críticas de Marco Tulio Cicerón hacia aquella caterva de lupercos medio desnudos y medio borrachos que daban con sus azotes de piel de cabra a las mozas que encontraban a su paso. Ni se entendía tampoco bien por qué éstas debían dejarse dar con aquellos zurriagos si querían tener buenos partos. Igual ocurre si se echa mano ya en el siglo IV de la descripción de las saturnalia que ha dejado escrita Macrobio; uno ve hasta qué punto se encontraba entonces extraño que la libertad que se daba a los esclavos en aquellos días de fiesta en que se les permitía criticar abiertamente a sus amos y hasta hacerse servir por ellos, tuviera alguna relación con ritos agrícolas dedicados a Saturno, el antiguo dios de las sementeras. La relación que se establecía entre la igualdad con que se decía habían vivido los hombres cuando Saturno reinó en el Lacio y las licencias que se permitían a los esclavos durante las Saturnalia no es según parece, un argumento demasiado fuerte ni afortunado, pues es claro que no se trataba de que esclavos y señores fueran iguales, sino de que los señores hicieran de esclavos y los esclavos de señores: desigualdad pero al revés, no igualdad entre los hombres.

Algo muy parecido puede leerse en los Fastos, de Ovidio, cuando expone los distintos significados de las matronalia que se celebraban bajo los auspicios de Marte, un dios que avalaba las hazañas bélicas de los hombres y que se encontraba, en estos días de comienzos de marzo, permitiendo que las mujeres mandaran sobre los hombres. Ni entonces, ni más adelante, ni seguramente más atrás, estuvo nunca claro el significado de estas fiestas. La suposición de una primitiva o antigua claridad del significado que se halla en la base de las teorías historicistas, no pasa de ser un deseo de difícil comprobación. Más ajustado a la realidad parece el pensar que cualquier conducta comunitaria desde el punto en que es ritualizada, tiene en su esencia y ha te-

nido en cualquier época, ciertas partes oscuras y poco comprensibles incluso para las personas que las practicaron. Y aun creo que esta suerte de oscuridad parcial no es una simple consecuencia del paso del tiempo en forma de evolución cultural como siempre se explica, sino una característica propia del mismo concepto de ritual. Lo que tiene de repetición ciega este concepto, ese atractivo casi morboso de cumplir con lo acostumbrado sin pararse demasiado a preguntarse el porqué, se avendría bastante mal con que la significación de lo que se hace estuviera explícita por completo hasta entenderse con claridad por qué se practica lo mismo una y otra vez. El ritual parece en nuestra inconsciencia un acto de afirmación irracional y de respeto a la cultura recibida y no cuestionada, una especie de símbolo condensado de lo que la cultura es más in extenso, a saber: una manera de fe en lo que hemos recibido sin haberlo puesto nosotros. Si se me admite que esto puede ser así, entonces, en el sentido en que cualquier fiesta tiene algo de ritual deberá también tener alguna parte oscura y esto con independencia del tiempo histórico en que se sitúe. Por tanto, la teoría de que la oscuridad de los significados que hoy percibimos, haya sido claridad en algún tiempo remoto, me parece poco aprovechable para llegar a saber algo sobre el sentido de estas fiestas.

Pero tampoco el sentido que dan al tiempo las teorías de contenido social o de carácter más funcionalista, aclaran gran cosa este particular. Sustituir una lista de significaciones más o menos basadas en lo que la fiesta fue en el pasado, por una lista de funciones actuales, ha tenido mucho eco y predicamento entre los que confían en la sociología o la antropología como materias o herramientas de acción social. En efecto, si en vez de recurrir a antiguallas de matronas y lupercos se dice que tras el Carnaval lo que hay en esencia es un deseo de desahogo o de revancha provocado por la represión social de unas clases sobre otras, de unas edades sobre otras o de un sexo sobre otro, es evidente que tal lenguaje posee una fuerza y un atractivo más directo. Pero en absoluto aclara por qué se siguen repitiendo machaconamente en nuestras fiestas de invierno muchos estereotipos formales que tienen poco que ver con estas significaciones. Por lo menos parece un poco exagerado que las cenceradas de San Juan de Lanz o las danzas de locos de Córdoba o Ecija o tantos otros personajes vestidos de caballitos o vaquillas tengan que ver con la represión o la crítica social en el sentido en que hoy entendemos estos términos.

La aplicación de estas ideas no cuadra al conjunto de lo que conocemos como Carnaval en nuestro país o fuera de él. Ni siquiera ampliando mucho la lista de las posibles funciones actuales que puedan desempeñar estas fiestas, haciendo entrar en ellas algunas tan abstractas y amplias como las de integración comunitaria o grupal, adquieren mayor sentido muchas de estas representaciones. Como hizo notar don Julio Caro, ni el mero análisis de la función sincrónica, ni tampoco el análisis de los cambios sucesivos de función aunque se mantenga la forma, logran profundizar gran cosa en la estructura de esta clase de fiestas.

Por mi parte creo también que tampoco los enfoques sincréticos que procuran tener en cuenta y practicar todos los caminos anteriores, aun ofreciendo un panorama de mayor riqueza, llegan mucho más lejos.

Se me ocurre que tal vez sea la concepción del tiempo que se ha usado para estudiar el Carnaval lo que haya impedido ahondar más en el meollo de las festividades invernales y en los que éstas tienen en esencia de común con

otros tipos análogos de fiestas antiguas. Antes me he referido a un uso del tiempo despersonalizado, pasado o presente, aplicado como una constante por la teoría antropológica al estudio de las fiestas. No estaría de más aclarar que con ello no he pretendido referirme al uso impreciso de fechas o períodos que caracterizó (junto al uso de datos de una extremada dispersión geográfica) las investigaciones de muchos folkloristas europeos. Me refiero concretamente con este término al uso abstracto del tiempo con fines exclusivamente cronológicos; y se me ha ocurrido llamarlo despersonalizado porque, como ya dijimos, no es éste el tiempo que sienten y viven las personas individuales sino el que sirve para alimentar y hacer crecer las instituciones y entre ellas la propia ciencia y particularmente estas que llaman ciencias históricas o sociales. Es claro que este tiempo medido en cientos o miles de años no es la misma cosa que el tiempo interno o psicológico que cada cual siente cuando habla de su pasado, de su presente o de lo que piensa hacer y aún no ha hecho, y aunque estuvieran ambos tiempos relacionados más o menos estrechamente, no habría motivo para establecer una relación de identidad entre ellos.

Pero aún con independencia de las sensaciones interoceptivas o exteroceptivas que cada cual puede tener de esto que llamamos el tiempo, hay también diferencias más externas y observables entre estas dos clases de tiempo. El tiempo despersonalizado que utilizan las ciencias sociales es un continuo homogéneo y generalizable. Cincuenta años de este tiempo tienen la misma duración teórica ahora que antes de Cristo o dentro de doscientos años, pero el tiempo psicológico de cada cual no es ni homogéneo ni generalizable de la misma manera que el otro, porque lo que a uno parece una eternidad a otro le parece un instante y esto es así tanto si se considera el pasado, como el presente o el futuro; de manera que a este otro tiempo es muy difícil aplicarle convenciones o medidas que resulten generalizables, pues su duración o posible comparación con otros tiempos no depende tanto de él como concepto, cuanto de las circunstancias concretas de quienes lo viven. Esas circunstancias son, como se sabe, demasiado variadas y complejas para intentar someterlas a regla. Esta otra clase de tiempo difícil de medir se ha tenido muy poco en cuenta a la hora de abordar el estudio de las fiestas y sin embargo, a mi juicio, es un ingrediente muy esencial de ellas. Por supuesto se da que a la consideración de tal componente no se le sacará ningún partido si se intenta utilizar con finalidad cronológica, comparatoria o de ordenación. Para eso está ya, y cumple bien su papel, ese otro tiempo que aquí hemos llamado objetivado y despersonalizado. Creo que la consideración del tiempo psicológico podría servir para analizar la estructura interna de las fiestas poniendo de manifiesto muchas cosas entre las cuales me temo que estén algunas no demasiado alegres ni edificantes, ni dignas de regocijo, de las que, como dije antes, la teoría antropológica ha hecho poco caso.

Por el contrario, ha sido gente ajena muchas veces a la profesión quien la ha puesto ocasionalmente de relieve. Recuerdo que don Julio Caro al citar un artículo poco conocido de su tío Pío, titulado «Los demonios del Carnaval» en que habla de la brutalidad y de las ansias destructivas que se manifiestan en estas fiestas, dice: «Este artículo vale por muchos estudios etnográficos.» Y a mi parecer es verdad que muchas veces se encuentra uno en autores sin ninguna pretensión profesional de antropólogo, apreciaciones y juicios más fértiles y sugerentes que en la lectura de muchos volúmenes especializados farra-

gosos y mal hilvanados. Este caso es también a mi juicio, el de algunas de las ideas que han expuesto en sus últimos libros y artículos Rafael Sánchez Ferlosio y especialmente las que vienen en un artículo que dedicó a enaltecer la labor del Ministerio de Cultura bajo el título «La cultura, ese invento del gobierno», donde se lee: “El prestigio de la fiesta y de lo festivo parece haberse vuelto hoy tan intocable, tan tabú, como el prestigio del pueblo y lo popular. No se diría sino que una férrea ley del silencio prohíbe tratar de desvelar el lado negro, oscurantista, de las fiestas, lo que hay en ellas de represivo pacto inmemorial entre la desesperación y el conformismo, y que, a mi entender, podría dar razón del hecho de que en el síndrome festivo aparezca justamente la compulsión de la destrucción de bienes o el simple despilfarro.” Hasta aquí la cita.

Como se ve, no siempre las apreciaciones enjundiosas proceden de los profesionales del ramo. Ni tampoco tienen por qué tomar el aspecto de voluminoso libro. Envuelto en la modestia de un simple artículo de periódico aparecen a veces, juicios mejor pergeñados que en la generalidad de la jerga científica. Creo que seríamos demasiado ególatras si renunciamos a sacar partido de opiniones y discursos ajenos expresados sin pretensiones académicas.

Pero siguiendo con nuestro asunto, los funcionalistas nos han hecho ver con bastante detalle el lado expansivo, catártico y de desahogo de las fiestas y especialmente del Carnaval, tanto en sus aspectos directos como simbólicos. Por este camino, la ruptura del orden social ha ocupado el primer término de las explicaciones apareciendo como el contenido funcional más genuino de esta fiesta, y es este contenido el que ha suscitado en los últimos años el mayor número de análisis y documentación etnográfica. Sin embargo, tras ese contenido funcional me temo que hay una trampa en cuyo mecanismo me parece juega un papel importante ese otro concepto del tiempo interno o psicológico a que me he referido. No ha pasado desapercibido a los estudiosos del Carnaval que esa ruptura del orden es una válvula de escape que alivia la presión acumulada durante el año, y que por eso mismo, coadyuva con otros factores, a sostener durante el resto del año el orden establecido. Pues al fin y al cabo este desorden bajo control de los carnavales no vendría a ser más que una parte del mismo orden social.

Es famosa la fiesta que dieron, según cuenta un documento acopiado por don Manuel Dávila, los vecinos de Níjar en Almería para celebrar la coronación de Carlos III en 1759. Como no se trataba de una fiesta estereotipada ni con aspectos rituales en que estuviesen pactados sus límites, parece que aquello se fue animando poco a poco. El texto dice: “Después mandaron traer de beber a todo aquel gran concurso el que consumió setenta y siete arrobas de vino y cuatro pellejos de aguardientes, cuyos espíritus los calentó de tal forma, que con repetidos vítores se encaminaron al pósito, desde cuyas ventanas arrojaron el trigo que en él había y novecientos reales de sus Arcas. De allí pasaron al Estanco del Tabaco y mandaron tirar el dinero de la Mesada y el tabaco. En las tiendas practicaron lo propio, mandaron derramar, para más autorizar la función, cuantos géneros líquidos y comestibles había en ellas. El estado eclesiástico concurrió con igual eficacia pues a voces indugeron a las Mujeres tiraran cuanto había en sus casas, lo que ejecutaron con el mayor desinterés, pues no quedó en ellas pan, trigo, harina, zebada, platos, cazuelas, almireces, morteros, ni sillas, quedando dicha villa destruida.” Hasta aquí el documento.

Este es sin duda alguna un ejemplo extremo pero real e ilustrativo de en qué puede desembocar una fiesta comunitaria cuando no ha sido contenida en los moldes habituales del pacto a que se sujetan las fiestas cíclicas. Claro está que esto no fue una fiesta en el sentido en que aquí hablamos de ellas, pero tampoco la subversión del orden de las fiestas de invierno es un verdadero desorden.

El quid de la cuestión está a mi entender en el contenido de ese control que se ejerce sobre el desorden, pues es evidente que una fiesta como el Carnaval sería imposible sin que existiera alguna clase de pacto entre quienes protagonizan el desorden y los que procuran controlarlo. Tal pacto es a menudo tácito y de difícil constatación etnográfica, desde el punto en que los mismos protagonistas del desorden aceptan una parte del papel de control, controlándose a sí mismo, autocontrolando su propio desorden, haciendo innecesario, la mayor parte de las veces, que actúen quienes específicamente tienen a su cargo esa misión. Pero por este mismo mecanismo que convierte a los supuestos controlados en virtuales controladores, termina pareciendo que no hay intereses sociales distintos y encontrados puesto que los unos se subsumen en los otros como si fueran uno mismo y, como para ponérselo aún más difícil, hasta los alcaldes se permiten en estos días salir por la calle haciendo alguna que otra diablura o aguantan que se las hagan sin rechistar y hasta sonriendo. Así es que cualquiera, metido en su Carnaval, podría decirme: "Déjese usted de monsergas que aquí somos los mismos los que desordenamos y los que ordenamos y si el alcalde ordena algo, pueblo es el alcalde y pueblo nosotros"; la cual advertencia parecería querer decirnos que ellos mismos se ordenan el desorden. Pero sabemos bien que un desorden ordenado no es desorden ninguno, ni en el sentido de que ellos mismos se prescribieran o mandaran el desorden (puesto que todo desorden social tiene siempre una causa externa a sí mismo) ni en el sentido de que tal desorden fuera un desorden que se autocontrolara (puesto que desde ese mismo momento dejaría de ser un verdadero desorden) y así no cabe otra posibilidad sino que estos desórdenes del Carnaval no sean más que falsos desórdenes, desórdenes pactados con el orden, desórdenes ilusorios con que la gente se deja engañar medio premeditada medio inconscientemente.

Pero entonces, si esto es así, ¿cómo mantener la idea funcionalista según la cual el Carnaval sirve de válvula de escape de la presión social?, ¿qué efectividad puede tener una válvula que es una falsa válvula?, ¿es que la ilusión de que se está rompiendo o subvirtiendo el orden puede ser tan ciega y completa que no provoque ninguna duda, ningún remordimiento?, ¿cómo se casa esto con que los mismos protagonistas de las críticas y de las burlas encuentran satisfactorio autocontrolarse hasta el punto de que muchas veces no parezca que haya un control externo?

Este tipo de preguntas y otras muchas que podrían hacerse del mismo estilo son las que nos sugieren que tampoco las teorías antropológicas de tendencia sincrónica han acabado de dar con el fondo de esta clase de fiestas. Tanto cuando se echa mano de datos históricos, como cuando se hace trabajo etnográfico de campo en la actualidad, una parte del control sobre estas fiestas aparece con claridad determinado por unas cuantas limitaciones que están siempre presentes sea cual sea la época y el ámbito geográfico. En todos los casos se procura poner una limitación al espacio en el que debe transcurrir la fiesta, hay también una limitación de su contenido y una limitación obvia, la

del tiempo que deben durar. Las limitaciones de espacio y de contenido que se han hecho del Carnaval son suficientemente conocidas y no creo que sea oportuno cansarles con una lista de prohibiciones y de preceptos, pero la limitación del tiempo es tan obvia que apenas se ha reparado en ella. Lo que puede haber detrás de un desfogue ordenado, de un sucedáneo de desfogue es muchas veces, una cierta desesperación; la que a su vez explicaría una gran parte de la violencia simbólica y material que todos los etnógrafos han reconocido en el Carnaval; violencia a veces destructora y gratuita, aun cuando se constriña siempre a límites establecidos. El decir o manifestar durante unos días al año, aunque sea de esa forma pactada, lo que uno desearía estar diciendo o manifestando todo el año, más que a un desfogue o satisfacción, conduce a la insatisfacción y, en último extremo, a la desesperación o al conformismo por usar los mismos términos de Sánchez Ferlosio.

La desesperación es siempre un concepto temporal de un fuerte contenido subjetivo y psicológico que se emplea para designar el estado de ánimo en que uno cae cuando lo que desea fervientemente que ocurra nunca llega a ocurrir. Seguramente dentro del Carnaval hay el deseo de que todo el año fuera Carnaval y seguramente también ese deseo nunca satisfecho provoca cierta dosis de desesperación. A esto es a lo que puede llamarse la cara triste de estas fiestas. El Carnaval a lo que más se parece, es a una alegría desesperada, a una alegría que se sabe efímera que acabará en unos días tasados y demasiado cortos. Este trasfondo lo tienen de común en todo el mundo las fiestas de contenido dionisiaco, explosivo, desaforado, a las que se limita pactando el contenido el espacio, pero sobre todo, el tiempo. Y lo que da un carácter oscurantista y dramático a esa alegría desesperada no es sólo el tiempo psicológico que hace parecer efímera la fiesta, sino el tiempo externo e institucional y despersonalizado que la hace cíclica poniendo el señuelo del año que viene como una parte más del terrible pacto que contiene en sus límites la desesperación para que nunca sea una desesperación completa, una desesperación desbordada e incontrolable.

Esto que podría entenderse como una teoría triste de las fiestas, no es sin embargo, un intento de reducir las fiestas a la tristeza sino un modo de mostrar que también este ingrediente es parte esencial de ellas y que sin tener en cuenta esta otra cara menos agradable en que juega un papel importante el tiempo subjetivo de cada cual oponiéndose al tiempo externo o institucional que impone el orden social, por más que se hagan análisis alados o sincrónicos, no se acabarán de entender las entrañas del Carnaval ni de otras fiestas que con distinto nombre tienen una estructura parecida. La cara triste de estas fiestas ofrece una fuerte relación con su contenido ritual con la parte irracional repetitiva y cíclica que todos se empeñan en cumplir sin preguntar por su sentido. De hecho ése es siempre el núcleo que autentifica y da vitalidad a una fiesta porque ése es también, paradójicamente, el núcleo que las hace perpetuarse y crecer y es por añadidura, el que las hace tozudas y peligrosas. Las prohibiciones del Carnaval, y a la historia me remito, no han hecho más que fortalecerlo por cuanto hacen explícitos y externos los límites que el orden social intenta imponer a la fiesta sin que se note, pero en notándose, ésta se revuelve como cobrando conciencia de sí misma y suele ser entonces, cuando muestra su cara más violenta y desesperada. En las prohibiciones que se hicieron en 1776 de celebrar el Carnaval de Cádiz, por poner un ejemplo, fue imposible evitar muchos brotes de contestación violenta y las mujeres

arrojaron continuamente desde las ventanas cubos de agua a los viandantes desoyendo las órdenes reales (fórmula que al parecer era por entonces muy frecuente por estas fiestas en muchas otras partes de Europa).

Aunque parezca extraño, la prohibición funciona como un revulsivo que pone al descubierto de forma descarnada ese aspecto triste del pacto con el orden y del autocontrol asumido, y más que acabar con ella, termina vivificando la fiesta. Así ha sido la mayor parte de las veces. Por el contrario, cuando el Carnaval cae en un grado de autocontrol en que no es posible reconocer como externas las limitaciones que le impone el orden social, la fiesta se hace una rutina lánguida, pierde espontaneidad, el núcleo ritual se deshace y termina siendo un títere folklorizado cuyos hilos son manejados ocultamente por los encargados de administrar y preservar el orden social.

Creo que sería de interés, para los administrativos de festejos, tomar en cuenta este peligro. La folklorización acecha a estas fiestas más de lo que parece, las domestica y las oficializa, las vacía hasta convertirlas en un cascarón formado por la inercia repetitiva desprovista de la irracionalidad y la fuerza del ritual por un lado y de la innovación desafiante e imprevista por otro.

Mucho de esto hay hoy en el panorama de los carnavales españoles. No parece muy buen síntoma que tales fiestas sean jaleadas por las administraciones públicas y otras instancias encargadas de perpetuar el orden social. Ojalá mi apreciación sea falsa y no acaben convirtiéndose nuestros carnavales, por usar palabras de don Julio Caro en "fiestas políticas y concejiles, jerarquizadas, que no dejan pie ni a la fantasía ni a la libertad".

No vendría mal, al hilo de esta reflexión ponerse a resguardo de la folklorización y pensar algo en el modo de hacer esta clase de fiestas más viva y verdadera y más a la medida de los hombres, si es que de esto hay medida.

Sevilla, 18 de noviembre de 1988.

# EL MUSEO Y SU ENTORNO SOCIAL

**Pilar Romero de Tejada**

Si utilizamos la definición de Museo dada por el ICOM, como “una institución permanente, no lucrativa al servicio de la sociedad y su desarrollo”, este fenómeno es más bien de origen reciente, ya que hasta el siglo XVIII no se conoce popularmente como “museo” a un edificio construido para el almacenamiento y exhibición de objetos históricos y naturales, que se abre ya a la visita del público, dejando de ser un conjunto de curiosidades con una finalidad coleccionista meramente privada.

Hasta entonces éstos habían ido formando sus colecciones con objetos pertenecientes a otros pueblos antiguos y modernos, clásicos y del Nuevo Mundo, pero es a partir del siglo XIX cuando van a contribuir a crear la conciencia nacional, pues van a ser las instituciones apropiadas para conservar la herencia histórica de una nación, la *propia*. Ha hecho falta al parecer iniciar las colecciones con objetos de fuera para proseguir con las propias del país recolector, ya que quizá sea a través de los *otros* como se alcance un mejor conocimiento de *sí mismo*.

Además, los cambios violentos y democratizantes, que acaecen en la vida europea ocasionados por la revolución política e industrial, fueron acompañados por un firme crecimiento de los museos, no sólo en Europa, sino también fuera de ella, es, por tanto, la edad de oro de éstos, pues generalmente los museos coinciden con la desaparición del mundo al que pertenecen las colecciones reunidas. Ahora bien, hay que destacar asimismo que el concepto de museo ha evolucionado a lo largo de la historia, produciéndose importantes cambios en su concepción.

Estos se han producido principalmente en el siglo XX cuando va a cambiar el estilo de estas instituciones con la creación de nuevos tipos de museos, en este caso más especializados. Pero será a partir de la segunda mitad de este siglo cuando se inicie un cambio verdaderamente profundo en varios aspectos fundamentales:

1. En la conservación, tomando conciencia de que una de sus principales obligaciones es transmitir a las generaciones venideras de la manera más completa y fidedigna, las muestras de las diversas facetas de la actividad humana que han llegado hasta el presente, facilitando a dichas generaciones el mejor conocimiento de la historia de la humanidad y del proceso de acumulación de su legado cultural.

2. En la utilización de las colecciones con fines educativos. El énfasis que se ha dado a este aspecto del trabajo en el museo, sin duda, es uno de los principales criterios para replantear todas las formas de trabajo en él.

3. En hacer del museo una institución al “servicio de la sociedad”. Ello se

va a recoger en la definición adoptada por el ICOM en 1974, siendo realmente una verdadera revolución frente a los postulados de la museología tradicional.

4. Y, por último, la puesta en funcionamiento de diferentes tipos de acciones y programas públicos que permitan vincular más estrechamente a los museos con la comunidad a la que sirven.

Y esto va a suceder principalmente porque a partir de los años sesenta comienza a cuestionarse el papel que hasta entonces tenían los museos en la sociedad. Algunos los consideran ya “mausoleos de la cultura burguesa”, pues sólo servían a los intereses de una clase privilegiada, la que tenía un alto nivel cultural y un fuerte potencial económico.

Pero uno de los más críticos fue el filósofo de Benin, Stanislas Adotevi, al decir que:

“La existencia, en el mundo, de museos abiertos al progreso, no modifica nada. Su aparición, que ha roto con el carácter museológico tradicional, prueba, por el contrario, que la institución está condenada y lo está justamente por estar impugnada por la mayoría, es decir, por las nuevas generaciones. Lo está hasta tal punto que los mismos museólogos tratan de librarse de esta apelación. Esta impugnación no es un simple hecho histórico, ni un momento difícil del pensamiento museal burgués, sino una reivindicación que ataca a la estructura, a la esencia, a la historia y a la vida de una institución que, después de dos siglos, esteriliza la creación y frena la evolución cultural.”<sup>1</sup>

Pero esta discusión iniciada hace unos veinte años, todavía no se ha cerrado, D. F. Cameron que fue uno de los iniciadores en un Seminario celebrado en Ontario (Canadá) en 1969 sobre el tema ¿Son obsoletas las Galerías de Arte?, en un reciente artículo argumenta que los debates que se han dado en los museos sobre su papel en la sociedad no han producido “más allá de acomodados o arreglos dentro de su establecida arquitectura institucional como una respuesta a los profundos cambios que se están produciendo fuera de sus muros”<sup>2</sup>. Pero Richard Handler en otro artículo de 1993, pone en cuestión su supervivencia y se pregunta: “¿Para qué los museos?”<sup>3</sup>

Y en este ensayo quiero presentar algunos ejemplos de acciones y programas llevados a cabo por algunos museos con la finalidad de vincularse más al entorno social donde están ubicados.

## 1. El entorno social

¿Cuál es el entorno social al que ha de servir un museo y que sea capaz de sentirse identificado con su mensaje? Ahora bien, quiero utilizar aquí el término comunidad más que el de entorno social, puesto que permite englobar a un mayor número de significados. Por comunidad se designa funda-

---

<sup>1</sup> ADOTEVI, Stanislas: “Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains”, en *Le musée au service des hommes d'aujourd'hui et demain: Le rôle éducatif et culturel du musée*, 1972, pp. 19-30, París: ICOM.

<sup>2</sup> CAMERON, Duncan F.: “A change of heart”, en *Museum Management and Curatorship*, 1992, vol. 11:4, pp. 375-386. Londres.

<sup>3</sup> HANDLER, R.: “An anthropological definition of the Museum and its purpose”, en *Museum Anthropology*, 1993, vol. 17:1, pp. 33-36.

mentalmente a todo grupo de personas reunidas en un mismo lugar cuyas normas sociales y valores les distinguen de otra. Siendo por ello similares los principios y procesos de organización, tanto si es una comunidad formada por los habitantes de un pueblo, de un barrio, de una ciudad, una región, una nación o un Estado multinacional. Pero en función del tipo de museo de que se trata —principalmente por las características de sus fondos—, esta definición de comunidad como entidad territorial podría no ser suficiente y debemos ampliar el marco de referencia, ya que una comunidad puede también componerse por personas procedentes de diferentes comunidades territoriales que tienen un interés común, se interesan por una especialidad científica concreta y fomentan su estudio (arte, arqueología, antropología, historia, etc.).

Por esta razón, dependiendo de su situación y fondos de un museo su comunidad estará formada por los habitantes de un pequeño pueblo, de una ciudad mediana o de un barrio de una gran ciudad, pero también por miembros de una comunidad científica, es decir, sus posibles usuarios.

Aunque de una forma general podemos agrupar a estos usuarios en tres tipos:

1. Las personas especialistas en una disciplina científica, que pueden ir desde el erudito y conocedor, hasta el investigador.

2. Las personas que están implicadas en los diferentes niveles de enseñanza, es decir, profesores y alumnos.

3. Las personas que tienen poco o ningún conocimiento específico de un tema concreto, es decir, “el público general”.

Pero a su vez este público es de dos categorías: el visitante y el no visitante, el público real por oposición al potencial. En general el público no es heterogéneo, sino que está dividido por grupos de edad, condición social, económica o profesional, minusválidos, marginados, minorías, etc.

Ahora bien, al igual que un comerciante realiza campañas para conocer a sus potenciales clientes con el fin de hacer una mejor oferta de su producto, un museo debe conocer también a sus usuarios, a su público, al que ha de servir y hacia el que tiene que dirigir su acción social y educativa. Será necesario para ello tener un profundo conocimiento de sus características, averiguar qué quiere y cómo lo quiere, y qué temas puede tratar para no fracasar en ello.

En Estados Unidos y Canadá principalmente desde hace ya bastantes años se confiere gran importancia a la investigación sobre el público, no sólo desde el punto de vista cuantitativo sino también cualitativo. Y se hace por medio de encuestas y entrevistas, ya que a partir de estos estudios se pueden ir viendo sus diferentes categorías, según las necesidades que tenga en relación con el museo. Asimismo en Estados Unidos se están realizando estudios demográficos del visitante, principalmente en ciudades donde existen problemas con marginados o minorías étnicas y el resultado que se busca es conocer si el museo es utilizado sólo por una élite o si también sirve para este tipo de población marginada.

Pero no podemos olvidar que en Estados Unidos y también parte en Inglaterra los museos son financiados privadamente y pueden equipararse a una empresa, siendo necesario presentar una cuenta de resultados para seguir obteniendo recursos económicos; por ello se está llevando a cabo la evaluación de las actividades realizadas, cuyo “fin no es incrementar su contacto social o

extender sus mensajes a nuevas audiencias..., sino aumentar la asistencia para acrecentar los medios económicos y asegurar su futuro. Han entrado en juego nuevas formas de análisis para saber 'qué se gasta por cabeza', más que para conocer los beneficios sociales y educativos de visitar el museo"<sup>4</sup>.

En los países europeos también se están llevando a cabo trabajos de este tipo, pero todavía son incipientes, como reconoce David Anderson: ¿cuántos millones de horas hemos consumido estudiando los objetos por cada hora invertida en estudiar las necesidades de los usuarios, con el fin de mejorar la efectividad del museo como institución educativa?"<sup>5</sup>.

Pero a pesar de los estudios realizados, sí podemos concluir que no hay trabajos comparativos sobre el público de los museos pertenecientes a las diferentes disciplinas, pues realmente existen diferencias entre el público que visita un tipo de museo u otro.

Asimismo, podemos decir que se han llevado a cabo muy pocos trabajos específicos sobre el grupo familiar, siendo este tipo de grupos el que más tiempo está en los museos y en el que se ha comprobado que existe una mayor receptividad para captar los mensajes educativos.

Ahora bien, prácticamente todas las investigaciones efectuadas sobre el público, han sido sobre el visitante, es decir, sobre el público real, pero o poco o nada se ha hecho sobre el no visitante, lo que daría a conocer por qué este tipo de público no visita el museo. En uno de los escasos trabajos hechos sobre ello, se llegó a la conclusión que mucha gente consideraba que para visitarlo se necesitaba una preparación especial. Por otra parte, también se determinó que sólo era accesible e inteligible para determinados segmentos de la población.

Si en Europa se reconoce el escaso conocimiento que se tiene de él, en nuestro país es "elemento más desconocido dada la poca atención que se ha dedicado al estudio de sus características", como señala Angela García Blanco en su libro *Didáctica del Museo: El descubrimiento de los objetos* (1988). Pero en los últimos años se están acometiendo más trabajos de este tipo y que se recogen por la misma autora en un artículo publicado en 1992<sup>6</sup>.

Pero no quiero dejar de reseñar aquí uno de los primeros, que fue realizado por el Departamento de Educación y Acción Cultural del Museo Nacional de Etnología, a raíz de una exposición sobre *Grupos indígenas de las Filipinas*, inaugurada en 1982 y que se mantuvo mientras que se hicieron las obras de reforma en este museo. Con esta exposición se comenzaba un nuevo criterio expositivo y con este estudio se pretendía obtener un mayor conocimiento del público que permitiera posteriormente, cuando se llevara a cabo la apertura definitiva del Museo, que tuvo lugar en 1986, que ésta se realizara según las líneas previamente establecidas, aunque ello llevara consigo modificar las estrategias comunicativas o los sistemas de exposición de los objetos, con el fin de responder de este modo a las exigencias del público.

Se diseñó un cuestionario que permitiera conocer:

---

<sup>4</sup> KAVANAGH, Gaynor: *History of Curatorship*. 1990, Leicester University Press, p. 117.

<sup>5</sup> ANDERSON, David: "What shall we do with the curators", en *Museum Management and Curatorship*, 1990, vol. 9, pp. 197-210.

<sup>6</sup> "El museo como centro de investigación del público", en *Política Científica*, n.º 34, pp. 27-32. Madrid.

1. La extracción social de los visitantes, según las variables tradicionales de edad, sexo, nivel de estudios, etc.

2. Los medios de difusión que habían utilizado para acercarse al museo.

3. Los juicios y opiniones que les merecía la exposición y su montaje.

Asimismo, se pensó que las preguntas tuvieran un carácter cerrado, a pesar de que este tipo de preguntas ofrece datos cuantitativos muy generales y hace que se pierdan matices o detalles, pero se carecía de presupuestos y medios técnicos para su posterior tabulación. Y también se procuró que la respuesta al cuestionario fuera voluntaria con el fin de obtener una mayor independencia de criterio en los juicios emitidos, así como una mayor variedad de respuestas.

Ahora bien, en una investigación sobre público debería también emplearse el método de entrevistas en profundidad, utilizado tradicionalmente por los antropólogos en sus investigaciones de campo, con el objetivo de obtener una mayor precisión, ya que ello influye en la cuantificación significativa de las opiniones recogidas, además de ampliar la muestra.

Los resultados fueron publicados por Ana Verde, que fue quien realizó el estudio, con el título "Experiencias en el Museo Nacional de Etnología", en las *III Jornadas de Difusión de los Museos*, celebradas en 1983, en Bilbao.

## **2. Acciones y programas posibles sobre la comunidad.**

### **Nuevos modelos**

Ya hemos visto las impugnaciones hechas al museo que ponían en duda toda su función social, así como las conclusiones acerca del público no visitante. Ante ello, su acción cultural y educativa debe tender a integrarlo en su comunidad, acercarse a su vida real y cotidiana, y no hacer discriminaciones entre sus usuarios por su diferente nivel social y cultural, ya que éstos tienen que encontrar en él un reflejo de sí mismos, de sus preocupaciones y de sus necesidades culturales. Pero, sobre todo, debe posibilitar que éstos participen en la realización de actividades culturales, así como en la evaluación de sus resultados, pues no son suficientes ya las visitas guiadas con una participación activa del visitante, ni la utilización de los medios audiovisuales en la presentación de las colecciones, ni la renovación de éstas, ni la utilización de nuevas tecnologías. Es necesario algo más.

Pero es obvio que las acciones de los museos no serán en todos iguales, ya que éstas dependen del carácter de sus fondos y de la comunidad en la que está ubicado. Siempre será más fácil la intervención del museo en la vida cultural de su entorno —como asimismo la participación de éste en la vida del museo—, cuando éste tiene un tamaño más reducido. Así podrá desarrollar mejor sus actividades en estrecha conexión con las diferentes facetas de la comunidad, y podrá hacerlo asimismo a través de organismos populares relacionados con ella: sindicatos, centros de promoción, cooperativas, asociaciones, etc. Quiero destacar aquí dos ejemplos de nuevas formas de museos, cuyas acciones sirven realmente a la sociedad donde están ubicados y se transforman al fin en un servicio público. Son ejemplos realizados hace ya dos décadas, pero que todavía tienen plena vigencia.

a) Por un lado, tenemos el ejemplo de los museos vecinales que proceden en realidad de instituciones museales tradicionales y más antiguas, como

veremos más adelante. En los años setenta, se iniciarán éstos primero en Estados Unidos y luego en otros países, lo que constituye uno de los experimentos museológicos para mí más interesante y fascinante de los últimos años. Surgen en los barrios marginados cuya población está compuesta por negros y otras minorías étnicas, y que por razones económicas y sociales jamás han ido a un museo: como puertorriqueños, chicanos, asiáticos, etc. En ellos se hacen exposiciones utilizando temas elegidos por la población, en las que pueden ver su pasado, sus orígenes, pero también sobre temas que les afectan directamente: la droga, el paro, el alcoholismo, el racismo, la contaminación, los problemas del urbanismo, etc. Así, por ejemplo, el Anacostia Neighborhood Museum organizó una exposición dedicada a “la rata”, tras ser elegido el tema por los habitantes del barrio, ya que estos roedores eran más numerosos que ellos, atacaban a sus hijos y eran su principal problema.

Tiene el prestigio de un museo sin conservar colecciones permanentes, pero utiliza las técnicas museográficas tradicionales para la presentación de objetos. Sirve también como centro cultural en el que la comunidad reflexiona, se documenta y se expresa participando también con otros tipos de actividades culturales. Es asimismo un catalizador de los cambios sociales que se producen en ella, y se interesa, como dice John Kinard, el creador del Anacostia Museum:

“... en el análisis de la comunidad y su historia. Propone cuestiones acerca de quiénes somos, cómo venimos, quiénes son nuestros héroes, cuál es nuestra herencia. ¿Qué es lo que mejor hemos hecho en la comunidad en la que vivimos? ¿Cuáles son nuestras obligaciones sociales, económicas, políticas y educativas?”

“Su interés está en los problemas, aspiraciones, deseos, temores, dificultades y sueños de su comunidad. [Esta] comienza también a descubrir su identidad a través del museo y a estar orgullosa de ella.”<sup>7</sup>

Estos museos nacen, como ya dijimos, de grandes instituciones museales tradicionales, como son la Smithsonian Institution o State Museum of New York, ya que el Anacostia Museum o el Brooklin Museum son extensiones suyas.

b) El otro ejemplo es el de los ecomuseos, que surgen primero en Francia de la mano de George-Henri Riviére y Hugues de Varine, y más tarde en otros países, existiendo actualmente en nuestro país algunos intentos. Estos no sólo integran a los habitantes de la comunidad, a los que convierte en actores, sino también a la ecología de la región que le circunda, ya sea rural o industrial. En ellos la población se observa para reconocerse a través de las generaciones que le han precedido; y a través de ellos quieren hacerse comprender mejor, por medio del respeto a su trabajo, a sus comportamientos y a su intimidad. Rompen también con la sacralización del objeto, ya que éste ha sido recogido generalmente por lo que representa y en el mismo territorio donde se ha fabricado y se utiliza siendo por ello el testimonio de una historia comunal. Además, participan en el movimiento en favor de la pluralidad cultural y en la afirmación de la identidad de la comunidad. Desgraciadamente este modelo está fracasando en la actualidad.

---

<sup>7</sup> KINARD, John: “Intermediaries between the museum and the community”, en *op. cit.* en nota 1, pp. 151-156.

### **3. Nuevas propuestas para museos tradicionales. El caso del Museo Nacional de Etnología<sup>8</sup>**

Ahora bien, estos programas de trabajo que hemos visto anteriormente pueden llevarse a cabo en nuestros museos tradicionales, custodios de importantes colecciones procedentes del patrimonio cultural, ya que pueden disponer sus recursos y experiencias a favor de las gentes que viven en los suburbios o barrios marginales, que rara vez visitan los museos, para ayudarles a crear museos de barrio.

Asimismo sería factible encontrar otras fórmulas idóneas que permitan la participación de diferentes colectivos de la población, interesados en la realización de actividades culturales, que por otra parte serían muy enriquecedoras para el museo, y que ya se han llevado a cabo en otros museos europeos. Por ejemplo, en los museos suecos se proporciona a grupos de pensionistas, educadores o a otros tipos de colectivos espacios y medios para que monten sus propias exposiciones dentro del museo, que posteriormente llevan a otros lugares. De esta manera el público participa.

En Alemania se ha llevado a cabo un proyecto de investigación promovido por el Instituto de Museología de Berlín y el de Sociología de la Universidad de Karlsruhe en colaboración con el Deutsches Museum de Munich y los museos de Westfalia entre otros. Su fin era implicar al público del museo en el trabajo del equipo investigador de éste para aprender unos de otros. Teniendo en cuenta las opiniones y comentarios del público al organizar exposiciones.

Entre los objetivos principales que pretendían estaban:

a) Analizar la efectividad, inteligibilidad y aceptación de las exposiciones tradicionales en los diferentes tipos de museos.

b) O mejorar los métodos tradicionales de presentación y ensayar otros nuevos.

A continuación, quiero exponer un ejemplo sobre un tipo de acción llevada a cabo para cumplir su función social por un museo de los llamados tradicionales, de tamaño medio y cuyas colecciones no pertenecen a nuestro entorno cultural: el Museo Nacional de Etnología<sup>9</sup>.

Para ello trataremos de delimitar la comunidad donde está ubicado, por otra parte muy compleja, ya que se encuentra en los límites de un barrio aristocrático y de elevado poder económico, dentro de otro burgués y de profesionales —hay un alto porcentaje de casas militares—, pero al estar también situado enfrente a la estación de Atocha —además de un importante lugar de paso viario urbano e interurbano—, tiene en su entorno un barrio obrero. Asimismo, se encuentra en un extremo del gran eje cultural Prado-Castellana, en el que está situado el mayor número de metros cuadrados dedicados a la pintura.

---

<sup>8</sup> Cuando este artículo salga publicado el Museo Nacional de Etnología habrá dejado de existir como tal, pues por un Real Decreto de 27 de mayo de 1993 se crea el Museo Nacional de Antropología con la fusión del Museo Nacional del Pueblo Español y el Museo Nacional de Etnología, y su sede estará en la Ciudad Universitaria, en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo.

<sup>9</sup> Para conocer mejor la historia del Museo y su relación con la antropología española, véase ROMERO DE TEJADA, P.: *Un Templo a la Ciencia. La historia del Museo Nacional de Etnología*. 1992, Ministerio de Cultura.

Como podemos comprobar el museo está situado dentro de un dispar conglomerado social, por lo que muchas veces sus programas se enfrentan a un gran obstáculo, el de los potenciales usuarios del barrio aristocrático y de alto poder económico, ya que éstos no les suelen interesar “las armas, los cestos, los adornos, etc.”, de los mal llamados “pueblos primitivos”, pues visitar este tipo de museos no da el prestigio social que conlleva visitar, por ejemplo, el Museo del Prado, como lo enfatiza George Henri Riviére, al decir que la “gente de mundo sólo va al museo por una necesidad social: ¿ha visto la exposición de Van Gogh es maravillosa?”<sup>10</sup>.

Pero el Museo Nacional de Etnología sirve también a otro tipo de comunidad, ya en este caso no territorial, sino científica, la de los estudiosos de la Antropología. Por lo que sus programas y acciones tienen que relacionarse con sus diferentes entornos y objetivos, teniendo en cuenta también las características de sus fondos. Por todo ello, siendo consciente del importante papel que tiene que jugar el museo en la difusión cultural y en la educación de la comunidad a la que pertenece y su integración en ella, de forma que se haga no sólo accesible sino también comprensible a todos los niveles potenciales o reales de público, le lleva, por un lado a realizar exposiciones que tengan un interés social y que conecten con la realidad de la sociedad en la que están inmersos. Y, por otro, a organizar actividades complementarias que ayuden a aumentar su mensaje intelectual.

Por estas razones organizó en el año 1987 la exposición Culturas y Drogas, cuyos comisarios fueron Francisco de Santos —conservador de las colecciones de Asia— y Lola García. Trataba de un tema de candente actualidad que está presente en toda la historia de la humanidad a través de diferentes culturas, así como en nuestra propia sociedad. Tenía por finalidad poner de manifiesto los usos y las funciones que cumplen, en las sociedades llamadas tradicionales, ciertas sustancias codificadas por nuestra sociedad occidental como “drogas”, y señalar las diferencias existentes entre el modelo tradicional, que era el que se representaba en la exposición, y el modelo consumista de las sociedades modernas.

Uno de los objetivos era el de mostrar la historia de ciertas sustancias naturales que durante siglos han desempeñado en el seno de las culturas donde se utilizan funciones simbólicas, mágico-religiosas y medicinales. Pudiéndose observar a través de los objetos expuestos el lugar que ocupan estas sustancias en los diferentes grupos humanos que las consumen, y la información que proporcionan no sólo de su uso y su función, sino también de otros aspectos de la vida social.

Pero también otro objetivo importante era el poder diferenciar y analizar su uso en los diversos ámbitos culturales específicos, en los que sirven para reafirmar los valores culturales y donde actúan como elementos que afianzan la identidad grupal. Es decir, constituyen lo que llamaríamos el modelo tradicional, para oponerlo al modelo occidental y consumista.

Esta exposición fue asesorada científicamente por un especialista en el

---

<sup>10</sup> *La Muséologie selon Georges Henri Riviére*, 1989. Paris: Ed. Dunod, p. 305.

<sup>11</sup> En febrero de 1993 se ha celebrado en París un *Encuentro de Museos Etnográficos europeos*, en el que presenté una comunicación sobre este tema: “La contribución a la modernidad de un museo de etnografía mundial. El Museo Nacional de Etnología, de Madrid”, que se publicará próximamente.

tema de la droga —Domingo Comás— y contó con una serie de actividades complementarias, tales como conferencias y mesas redondas referentes a este tema. También se editó un catálogo en el que aparecían diversos trabajos de investigación y documentación; se produjo un vídeo que complementaba, ampliaba y daba una presentación más dinámica a los objetos expuestos, al situarlos en su contexto cotidiano y cultural; se elaboró un material didáctico destinado a profesores, que tenía como objetivo principal facilitar el estudio y análisis de la problemática del uso de la droga en nuestra sociedad, permitiendo con ello conectar la exposición con nuestra realidad social. Su éxito se vio reflejado en la petición de itinerancia por parte de otras instituciones de diversos lugares de España, en los que se celebraron asimismo, en torno a ella, conferencias y mesas redondas, en las que participaron los responsables del tema de las drogas en las diferentes instituciones.

La favorable acogida por el público de esta exposición, nos hizo afianzarnos en la idea de que un museo tradicional también puede llevar a cabo actividades con temas de gran actualidad y que afectan directamente a nuestra sociedad.

Por todo ello, el museo busca una mayor proyección en su entorno y fuera de él, y con este fin se están realizando programas de actividades con otros colectivos de la sociedad, que no sea sólo el tradicional de la escuela. Se está trabajando principalmente con universidades populares, cuyo componente social es más heterogéneo, asociaciones culturales o con comunidades de emigrantes que residen en Madrid, pero siguiendo siempre en la línea de llevar a cabo actividades que tengan un interés social, como luchar contra el creciente racismo y la xenofobia<sup>11</sup>, pues el Museo pretende difundir los valores del pluralismo y la comprensión interculturales. Asimismo sus exposiciones salen fuera de su entorno para darlas a conocer a otros sectores de la población, que no siempre tienen la oportunidad de acceder a ellas.

## **Conclusión**

Quiero terminar este ensayo con las palabras de John Kinard, que son un claro exponente de cuál es el papel que un museo debe tener en la sociedad actual:

“Que el diálogo entre los museos y sus comunidades continúe cada vez más sensible y atento a las necesidades de una sociedad abierta y pluralista, en la que los miembros de los diferentes grupos étnicos, religiosos o sociales participen de un modo autónomo en el desarrollo de su cultura tradicional”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> KINARD, John: “El museo vecinal, catalizador de los cambios sociales”, en *Museum*, 1985, n.º 148, pp. 217-223.



**EXVOTOS PICTORICOS BURGALESES  
DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII:  
INTENTO DE ACERCAMIENTO  
A LA RELIGIOSIDAD Y A LAS FORMAS DE VIDA  
POPULARES EN LA EDAD MODERNA  
A TRAVES DE UNA PLASTICA POPULAR**

**René-Jesús Payo Hernanz**

A lo largo de su Historia, el hombre siempre ha tratado de evidenciar, por medio de formas externas, sus relaciones con la divinidad. La plástica se puso al servicio de lo religioso y trató de fomentar esos nexos de unión entre los niveles terreno y ultraterreno. Las "relaciones contractuales" entre el hombre y la divinidad han sido sumamente frecuentes. La historia de las religiones está llena de este tipo de manifestaciones. Dentro del conjunto de prácticas religiosas ligadas al agradecimiento a las fuerzas sobrenaturales por dones o mercedes concedidos ha tenido, a lo largo de la Historia, una vital importancia el "Exvoto".

La historia de los exvotos en la Península Ibérica tiene una larga tradición y hunde sus raíces en el mundo ibérico y romano continuándose su desarrollo a lo largo de las centurias de la España medieval, moderna y contemporánea<sup>1</sup>. Sin duda alguna, el exvoto va a alcanzar su máximo apogeo en nuestro país dentro del mundo cristiano y como manifestación fundamental de la religiosidad popular católica de los siglos XVI al XX. Esto no quiere decir que no hayan existido exvotos con anterioridad a estas fechas, sino que la mayor parte de las piezas del catálogo conservado de los mismos es datable en estos momentos, dándose el caso que según avanzamos en el tiempo el número aumenta notablemente.

Según Rodríguez Becerra<sup>2</sup> para que un exvoto pueda definirse como tal ha de ser público y ha de dejar de forma clara cuáles han sido los beneficios recibidos por el donante. Las sociedades y cuanto más primitivas en mayor grado se han caracterizado por un continuo "hambre de maravillas". Esta necesidad de búsqueda continuada de las manifestaciones tangibles de lo tras-

---

<sup>1</sup> En la obra de COBOS RUIZ DE ALDANA, José y LUQUE ROMERO ALBORNOZ, Francisco: *Exvotos de Córdoba*. Diputación Provincial de Córdoba. Fundación Machado. Córdoba 1990, pp. 23-25, se hace una interesante reseña histórica del fenómeno exvotista en la Península Ibérica desde el mundo ibérico hasta el siglo XIX.

<sup>2</sup> RODRIGUEZ BECERRA, Salvador: "Formas de la religiosidad popular. El Exvoto: su valor histórico y etnográfico". *La Religiosidad Popular III*. Ed. Antropos. Barcelona 1989, pp. 123-134.

cedente quedaba en parte saciada ante la contemplación de objetos descriptivos de fenómenos sobrenaturales. Esta tendencia no fue ajena, por supuesto, en la sociedad española del barroco. Recordemos que el mundo contrarreformista católico confería una gran importancia a las imágenes como medio de acercamiento a la divinidad. La iconografía de los milagros, que había tenido desde siempre un papel fundamental dentro de las manifestaciones plásticas de la España cristiana, queda desde el siglo XVI plenamente reforzada. Junto a las representaciones canónicas narrativas de prodigios plenamente aceptados por la Iglesia Universal obrados directamente por la divinidad o por la intercesión de los diferentes santos, y manifestados, casi siempre, por medio de lenguajes plásticos de carácter culto y sofisticado, para cuya comprensión hacía falta, en muchos casos, una notable cultura bíblica o hagiográfica no poseída por toda la población, comienzan a aparecer manifestaciones materiales de carácter popular en las que se trata de expresar de forma simple y concisa un presunto fenómeno sobrenatural acaecido a un personaje común. Los exvotos se nos presentan así como objetos polivalentes que por un lado son claro ejemplo de gratitud personal y por lo tanto de carácter esencialmente individual, pero por otra parte ese carácter individual queda trascendido desde el momento en el que el objeto se hace público y se convierte en un signo parlante para el resto de la comunidad que participa a través de él del hecho, saciando con ello su hambre de maravillas y reforzando su fe.

La tipología de estas manifestaciones exvotistas es de lo más variada y va desde representaciones en cera de órganos sanados, hasta posesiones personales del favorecido donadas en señal de agradecimiento. Quizá la tipología más interesante sea el exvoto pictórico en que, de forma normalmente simplista, se manifiesta el hecho sobrenatural, acompañando a la parte gráfica, ya de por sí sumamente descriptiva, una breve explicación escrita. Los exvotos pictóricos resultan altamente instructivos por el amplio conjunto de información que nos transmiten. No solamente aparecen reflejados en estas obras la narraciones visual y escrita del fenómeno prodigioso, sino que también, y a través de su estudio y lectura, llegamos a obtener una preciosa información sobre los modos de vida, las creencias, los temores y las esperanzas de una colectividad. Acercarnos al fenómeno exvotista, con una visión crítica, nos permite lograr un mejor conocimiento de la sociedad en la cual surgieron.

### **EXVOTOS PICTORICOS BURGALÉSES DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII**

En Burgos, como en el resto de España, ha existido una profusa tradición exvotista<sup>3</sup>. La provincia de Burgos no fue ajena al habitual proceso de divulgación entre las clases populares e incluso cultas de las presuntas maravillas obradas por la intercesión de algún santo o imagen piadosa. Esto hizo que muchos santuarios, ermitas o capillas se convirtieran en polos de atracción de

---

<sup>3</sup> Recordemos que algunos santuarios muy enraizados en la religiosidad popular como pueden ser los de Santa Casilda, en las cercanías de Briviesca o el de San Amaro en las afueras de la ciudad de Burgos aún hoy en día continúan recibiendo exvotos.

masas de gentes a la búsqueda de la solución de algún problema personal o simplemente atraídas por la fama del santuario y de las imágenes en ellos cobijadas. Desde antiguo, va a ir naciendo en la geografía burgalesa infinidad de centros religiosos a donde se dirigían los fieles en búsqueda de la tangibilidad de lo sobrenatural. La nómina de estos lugares de peregrinación sería muy prolija pero basta que recordemos santuarios, aún hoy con plena capacidad de inspiración devocional y de congregación de masas, como los de Santa Calsilda, San Amaro, Nuestra Señora de Revenga, Nuestra Señora de las Tribulaciones de Torrecitores, Santa Lucía de Hacinas, etc. Al calor de éstos y de otros muchísimos santuarios se fue conformando un tesoro, no tanto por su valor material o artístico sino por su valor testimonial, compuesto de exvotos que cubrieron camarines, retablos y paredes. Lamentablemente una gran parte de este caudal de gigantesco valor histórico y etnográfico se ha perdido recientemente a raíz de la notable incompreensión de muchos que sólo han visto en ellos restos de superchería popular.

Dentro del universo exvotista burgalés se reproducen las mismas tipologías generales a las que antes hemos hecho referencia. A mi entender la tipología más interesante es, aquí también, la del exvoto pictórico, porque sin duda es la que nos trasmite una mayor información de carácter diverso. Por lo que se refiere a su cronología hemos de señalar que los ejemplares más antiguos que conservamos nos remontan al siglo XVII<sup>4</sup>. Lamentablemente no conocemos ejemplos de épocas anteriores y también lamentablemente los ejemplos que conocemos del siglo XVII son mínimos<sup>5</sup>. El catálogo de exvotos burgaleses comienza a abultarse en la décimo octava centuria y será en el siglo XIX cuando se multiplique. Puede parecer ilógico que en una sociedad como la del siglo XIX que avanzaba inexorablemente por las sendas del racionalismo el fenómeno exvotista tenga tanto arraigo, pero quizá la explicación podamos buscarla en el hecho de que de forma habitual, y también en el siglo XIX, ha existido una disociación entre cultura de minorías y cultura popular; esta segunda difícilmente ha conseguido participar de los postulados de la primera y ha tenido también sus códigos y mecanismos específicos de expresión. Pero no hemos de pensar que el mundo exvotista es fundamentalmente decimonónico a raíz de lo antes mencionado, sino que los ejemplares de las centurias precedentes, a causa de diferentes motivos, entre los que destaca la gran delezabilidad de los materiales que les sirven como soportes, han ido desapareciendo y dejando su lugar a las manifestaciones de fe más recientes; no hemos de olvidar, tampoco, que un hecho de carácter sobrenatural reciente siempre sobrecoge más el ánimo de una colectividad que uno acaecido centurias antes ya que los protagonistas del mismo se encuentran más cercanos e incluso pueden ser directa o indirectamente conocidos por los observadores.

Las características de los exvotos pictóricos burgaleses de los siglos XVII y XVIII, son en gran medida las mismas que las de otros exvotos de la misma época en el resto de España. Así los soportes son normalmente la madera o

---

<sup>4</sup> El hecho de que señalemos que los exvotos populares más antiguos que conocemos nos remontan al siglo XVII no quiere decir que no encontremos, en el futuro, ejemplos de cronología más antigua. En estos momentos nos hallamos en fase de realización de un catálogo más amplio de exvotos pictóricos en la provincia de Burgos del que este artículo pretende ser un avance.

<sup>5</sup> Los exvotos pictóricos más antiguos que hemos logrado documentar son los del Santo Cristo de Belorado, todos ellos de comienzos del siglo XVII.

lienzo. Las proporciones no suelen ser casi nunca demasiado grandes. Las técnicas pictóricas suelen ser de un ingenuismo que raya la simplicidad absoluta, lo que nos indica que los artistas dedicados a este género apenas si tenían la más mínima cualificación artística; ejemplos palmarios de esta ingenuidad son algunas incorrecciones formales como la falta de perspectiva, la rigidez de los personajes, las desproporciones anatómicas, el escaso dominio de las técnicas cromáticas, etcétera.

Desde el punto de vista iconográfico hemos de manifestar la gran riqueza de estas representaciones. Los más sencillos son un mero retrato del beneficiario de la acción sobrenatural acompañado de un cartela narrativa del hecho acontecido. En este caso el citado beneficiario puede aparecer en condiciones perfectas después de una curación o intervención milagrosa o representado justamente en el momento de la dificultad por la que pasó, así puede aparecer en una cama, enfermo, o en el momento de un accidente. Pero este tipo de representaciones tan simples no suele ser el más normal en los exvotos pictóricos ya que normalmente las piezas suelen tener un complejo sentido narrativo en el que se mezclan diferentes planos tanto espaciales como temporales. Lo más habitual es que junto a la representación del hecho acaecido, o plano terreno, aparezca el plano ultraterreno plasmado, de forma común, a través de un rompimiento de cielo, que nos permite observar la imagen de la entidad que el sujeto ha invocado y que parece que está en ese momento crucial desarrollando su mediación. La situación se complica, en algunas ocasiones, pues el plano terreno no se limita a representar el fenómeno en un solo momento sino que se puede manifestar el hecho en diferentes fases cronológicas de su desarrollo. No es inhabitual que observemos, en primer lugar el hecho normalmente dramático que incita a la invocación de las fuerzas sobrenaturales; seguidamente, puede aparecer el milagro, y finalmente se puede representar algún acto de gratitud del beneficiado hacia el benefactor. Con todo ello hemos de ver al exvoto pictórico como un complejo fenómeno que, a pesar de su manifiesta simplicidad formal, tiene una notoria complejidad conceptual que, sin embargo, era perfectamente comprendida por las clases más populares.

La totalidad de los exvotos aquí estudiados se ubica en templos y santuarios no urbanos sino rurales. Esto no quiere decir que el mundo exvotista burgalés quedara circunscrito, en los siglos XVII y XVIII, al ámbito urbano. Tenemos noticias de cómo algunas capillas, como la del Santo Cristo de Burgos en el monasterio de los padres agustinos, estaban completamente cubiertas de exvotos a tenor de la descripción que madame de Aulnoy hace en su libro *Relación del viaje de España*, en las postrimerías del siglo XVII<sup>6</sup>. La ermita de San Amaro, cuajada hoy de exvotos de los siglos XIX y XX, tendría en un pasado más remoto otros exvotos, de los cuales solamente se ha conservado uno de finales del siglo XVIII. La capilla del Santo Cristo de los Trinitarios también pudo poseer exvotos, pues era otra imagen piadosa muy venerada por la población burgalesa. Hoy en día esta imagen custodiada en la iglesia de San Gil conserva una serie de interesantísimos lienzos, no tanto por su nulo valor artístico cuanto por su riqueza descriptiva, pintados a finales del siglo XVIII por el pintor burgalés Santiago Alvarez en que se narran los hechos

---

<sup>6</sup> Citado por CANO HERRERA, Mercedes: "Exvotos y promesas en Castilla y León", *La Religiosidad Popular*. Tomo I. Antropos. Barcelona 1989, pp. 396-397.

prodigiosos obrados por este Santo Cristo. Estos lienzos aunque hablan de curaciones milagrosas y otros hechos sobrenaturales no son propiamente exvotos pues no son donación de los favorecidos sino que se trata de un conjunto de piezas de la misma época, encargadas sin duda por la comunidad de los trinitarios, a finales del siglo XVIII, para tratar de evidenciar de forma gráfica la importancia de la imagen, a través de diferentes fenómenos a ella atribuidos a lo largo de la historia<sup>7</sup>.

Los exvotos pictóricos burgaleses nos proporcionan una ingente cantidad de informaciones sobre diferentes aspectos de las formas de vida de la sociedad pre-industrial burgalesa. Una de las preocupaciones fundamentales del ser humano ha sido la salud. En un mundo en que las soluciones médicas a las enfermedades eran bastante limitadas no debe resultarnos extraño que la población se encomendara a soluciones ligadas al mundo trascendente. No olvidemos que las clases populares han elaborado, a lo largo de la Historia, instrumentos para evitar y paliar los males que les aquejaban individual o colectivamente<sup>8</sup>. Normalmente es difícil llegar a identificar las enfermedades que aquejaban a los donantes de exvotos; la falta de cultura médica de la época englobaba bajo la misma denominación a patologías de naturaleza muy diferente. Las enfermedades más habituales reflejadas en los exvotos van a ser los flujos incontrolados de sangre, los dolores de las articulaciones, las insuficiencias respiratorias... El tema de la infertilidad también va ser objeto de invocaciones y promesas y de exvotos en caso de lograr la descendencia deseada; en este apartado, y a tenor del gran número de exvotos que hacen referencias al tema en su santuario, merece la pena destacarse la figura de Santa Casilda, que se va a convertir en una especial abogada contra la esterilidad. Pero no sólo las enfermedades del cuerpo van a ser objeto de esa invocación a la divinidad, también las enfermedades del alma van a motivar la encomendación del paciente a las fuerzas sobrenaturales. Así, al menos en un caso, tenemos constancia de la existencia de un exvoto agradeciendo a diversas entidades celestes la liberación de una posesión diabólica. Los accidentes también aparecen reflejados en los exvotos de pintura; pueden aparecer accidentes laborales o accidentes espontáneos que no desembocan en tragedia gracias a la ayuda de una entidad protectora. Dentro de los accidentes laborales destacan los relacionados con el mundo de la carretería. En lo que se refiere a los accidentes espontáneos los protagonistas indudables son los niños que aparecen normalmente representados en trances de caídas violentas o de procesos de ahogamiento en ríos. Tampoco faltan los accidentes ligados al mundo de los entretenimientos como los ocurridos durante la caza.

Pero no sólo podemos extraer noticias acerca de los hechos "milagrosos", por medio de la observación de los exvotos sino que también los datos se

---

<sup>7</sup> Cuatro son los lienzos narrativos de diferentes fenómenos atribuidos a la imagen. El primero, el milagro de la sangre cuando en el siglo XIV la imagen manó sangre al caerle una piedra en la cabeza, sangre que fue recogida en una pequeño paño. El segundo lienzo narra una curación milagrosa acontecida en Cazorla a un personaje que se encomendó a la santa imagen de los trinitarios. El tercer cuadro habla de la liberación de un reo condenado injustamente a muerte en Granada. El último de los lienzos nos cuenta que, en una de sus visitas a la ciudad, Felipe IV quiso que se le hiciera entrega de una reliquia de las gotas de sangre que el Santo Cristo había manado.

<sup>8</sup> RODRIGUEZ BECERRA, Salvador, y VAZQUEZ SOTO, J. M.: *Exvotos de Andalucía*. Ed. Argantonios. Sevilla 1980. Prólogo de JIMENEZ NUÑEZ, Alfredo, al citado libro, pp. 11-12.

pueden hacer extensivos a las formas de vida, el mobiliario, los ajuares domésticos, las formas de vestir... ya que, aunque los exvotos se caracterizan en general por su gran simplicidad artística, también se caracterizan por ofrecer una imagen lo más fidedigna posible de los hechos cotidianos que rodearon al fenómeno.

En lo tocante al estudio sociológico de los donantes hemos de decir que el hecho no quedó reducido a las clases populares ya que los exvotos fueron donados por personajes de diferentes clases, ya fueran sacerdotes, labriegos o incluso nobles. El hecho de que abunden más los exvotos de las clases populares no quiere decir que las clases altas no efectuaran con tanta prodigalidad sus ofrendas como agradecimiento a presuntos dones recibidos. Lo que ocurrió fue que éstas más bien pudieron efectuarlas por medio de objetos artísticos más refinados y caros.

### **LOS EXVOTOS DE LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN DE BELORADO**

En la actual ermita de Nuestra Señora de Belén de la villa de Belorado se conserva una imagen de un Santo Cristo románico, que, en principio no estuvo ubicado en esta ermita sino en una propia. En fecha indeterminada fue trasladado a ella y junto a él su conjunto de exvotos. Los exvotos de este Cristo forman un conjunto de seis cuadros. Estos cuadros son todos ellos del siglo XVII y de una calidad pictórica que, aunque no es excesiva, sí que es superior a la media habitual en obras de este género.

El primero de estos exvotos narra la historia de un hijo de Juan de Suso y María de Montoya que cayó a un pozo y gracias a las oraciones de sus padres ante una imagen del citado Cristo logró sanar. En el cuadro aparecen dos planos especiales y temporales: uno, la caída del niño al pozo, y otro la oración de los padres ante la venerada imagen del Cristo para que salvara a su hijo. Lamentablemente una parte de la narración de la historia aparece ilegible pues se halla por debajo del marco.

Los dos siguientes exvotos narran un mismo hecho milagroso. Se nos describe, en una cartela, del primero, cómo *"en 24 de febrero de año de 1622 invocando esta santa Imagen del Crucificado resucitó Nuestro Señor un niño aogado de edad de dos años hijo de Jorge de la Hera y de Catalina de Ocio vecinos del lugar de Briñas"*. Resulta sumamente interesante esta pintura ya que nos narra tres momentos cronológicamente bien diferenciados. En el centro aparece el trágico momento en que se extrae el cuerpo inerte del niño del agua. A nuestra izquierda aparece el grupo de familiares, con el niño en el regazo de su madre, y una figura femenina en el fondo de una estancia calentando una sábana quizá para tratar de reanimar al niño. En el grupo que aparece pintado a la derecha queda reflejado el conjunto familiar con el niño ya recuperado perfectamente. El siguiente exvoto nos narra la misma historia pero introduce algunas variantes; así en la cartela existente en su parte inferior aparece reseñada la siguiente inscripción: *"Un niño hijo de Jorge de la Hera y de Catalina de Ocio caío en el río Ebro y sacandole ahogado le echaron aceite de los santos oleos del santo Cristo de Belorado en la boca y con su invocación resucitó y quedo sano."* También aquí aparecen representadas tres escenas de diferentes momentos y ubicadas en

diferentes espacios del lienzo. En el centro también tenemos el rescate del cuerpo ahogado del niño, rescate que se hace mediante cañas. En la izquierda tenemos dos personajes, no sabemos si son los padres. El personaje femenino mantiene en su regazo al niño y le lleva los óleos hacia la boca. En la derecha aparecen cinco personajes adultos. Dos de ellos son, obviamente los padres, que se encuentran representados de rodillas, en el centro de un paisaje, orando ante una cruz de la cual pende un santo sudario. Un poco más al fondo aparecen otros tres personajes adultos, entre ellos una mujer que lleva al niño ya recuperado en sus brazos, dirigiéndose al lugar donde se encuentran los padres en señal de agradecimiento. A tenor de las vestimentas de los protagonistas del hecho hemos de pensar que nos encontramos ante una familia acomodada. Dudamos sobre la razón por la cual aparece repetido el mismo tema, ya que creemos difícil que el presunto milagro se repitiera con dos hijos de la familia que hubieran sufrido el mismo percance. Quizá los padres no quedaron satisfechos con el primer cuadro y quisieron que se repitiera en un segundo la historia puntualizando algunos aspectos.

El cuarto de los exvotos del Santo Cristo también es sumamente interesante. La cartela del pie del mismo nos narra el hecho de la siguiente forma: *"Un carro con sus bueyes se despeño de el camino que ua desde esta villa de Belorado a la de Çereço a la ribera del rrio Tiron y el carretero viendole caer innuoco al santo Cristo de Belorado i luego le allo que la traian los buties sano y sin auer recibido daño alguno el ni ellos."* El hecho de que se haga hincapié que tampoco los animales habían sufrido daño alguno nos indica la vital trascendencia que tenían en una sociedad pre-industrial dentro de las economías familiares y que se consideraba como un gran beneficio otorgado por la divinidad el que no hubiera sufrido daño alguno. No sabemos la fecha en que se produjo el hecho pero hemos de suponer que aconteció entorno a 1650 a tenor de las características formales del exvoto. En el plano superior del cuadro aparece la imagen de la caravana de bueyes y carros que circulan por un tortuoso camino. En la parte izquierda del mismo se nos representa la imagen del carro de bueyes que cae hacia abajo. En la parte inferior derecha aparece el carro con el carretero y los animales ilesos y hacia ellos camina sobresaltado otro personaje. Curiosa es la imagen del Santo Cristo que aparece en la parte superior derecha del cuadro, en el centro de un amplio trozo de cielo, presidiendo la escena y queriendo hacer patente la intervención que había tenido en el prodigio.

El quinto de los exvotos del santo Cristo tiene también su correspondiente cartela en la que nos narra como: *"A Sebastián Becino de Villaseca se le caío de las manos desde una ventana un niño suio al suelo i recogiendo el cura por muerto le ofrecieron al santo Xpto de Belorado í le hallaron bueno y sano, año de 1626."* Aquí sólo hay dos planos temporales representados cada uno de ellos en una mitad del cuadro. A nuestra izquierda aparece el hecho patético de la caída del niño desde la ventana al suelo en donde aparecía la figura de su padre asomado a la ventana con gesto de espanto. En el suelo aparece el niño y el cura que lo recoge. A la derecha aparecen los padres postrados en la capilla del Santo Cristo agradeciendo la salvación del niño. Es interesante esta parte del cuadro porque nos representa la imagen que ofrecía la capilla del Santo Cristo en el primer tercio del siglo XVII.

La imagen de Nuestra Señora de Belén, pieza fechable entorno al siglo XIII, también tiene exvotos, aunque menos, a pesar de ser ella la titular de la ermita. Los exvotos conservados son dos.

El primero representa un hecho descrito así: "*Catalina de Hornedo yja de Pedro de Hornedo y Cathalina Serrano de edad de dos meses aviendola dexado buena en la cama y volviendo a ver su madre la allo aogada y ofreciendosela a Nuestra Señora de Belen y de vestida de carmelita i le dio la salvación el año de 1684.*" Se trata de una pintura de sumo ingenuismo, en donde las incorrecciones técnicas son evidentes. La simplicidad se adueña de toda la composición. En el centro de la estancia aparece una cama pintada sin ningún tipo de perspectiva en donde yace la niña con una flor en la mano. A los pies de la cama aparece su madre orante con el mencionado hábito carmelitano y en la parte superior izquierda del cuadro aparece la imagen de Nuestra Señora de Belén.

Junto a este exvoto aparece otro aún más interesante ofrendado a la Virgen de Belén. Es realmente notorio tanto por el hecho narrado que nos permite llegar a conocer en gran medida las creencias sobrenaturales de la época como por la amplia iconografía de devociones populares que aparecen presentes en el cuadro. La cartela del mismo narra que "*Manuela de Soria ama de Don Juan Gil Abbad del cabildo de la villa de Belorado estando poseída de diez legiones de demonios fue Dios seruido de librala de ellos por la intercesión de María Santísima que con título de Belem venera esta villa por su patrona en esta milagrosa imagen y por la de san Juan Bautista, San Victores, las 3 Marías, Santa Gertrudis y Santa Rita: expulsolos el padre predicador fray Prudencio Manso hijo del monasterio Nuestra Señora de Valvanera. Día de san Plazido Martir. Año de 1725*". Este exvoto, único en su género de los que hasta ahora hemos logrado documentar en la provincia de Burgos, nos narra un doble hecho sobrenatural. En primer lugar la posesión maléfica del cuerpo de Manuela de Soria, y por otro lado la expulsión de los entes demoníacos probablemente después de un exorcismo. En la parte inferior de este cuadro, de discretísimas calidades formales aparece el padre benedictino sentado con una estola, con un recipiente con agua bendita a sus pies, imponiendo una cruz sobre la cabeza de Manuela de Soria que aparece arrodillada. De la cabeza de este personaje salen despavoridos los espíritus maléficos que corren prestos a refugiarse en el infierno a través de una abertura que aparece en el suelo. En la parte superior del cuadro aparece la imagen de la Virgen de Belén rodeada de todos los santos y santas antes mencionados que probablemente eran los santos de más devoción de Manuela de Soria o del padre Ruperto Manso. Obviamente el análisis de la pieza deja traslucir las creencias populares sobre la posesión diabólica y sobre los medios utilizados para su eliminación. También es interesante pues nos demuestra la gran importancia que confería una comunidad local a un santo de devoción comarcal, como lo es San Vitores<sup>9</sup>, que merecía la misma consideración que algunos santos de devoción universal.

---

<sup>9</sup> La devoción a San Vitores está muy difundida por la provincia de Burgos y especialmente por la comarca de Belorado y Cerezo de Río Tirón. Este Santo es de difícil ubicación cronológica. Las narraciones nos hablan de que fue decapitado por los sarracenos y que después de este hecho obró algunos milagros llevando su cabeza en la mano, siendo normalmente representado siempre de esa forma.



ILUSTRACION N.º 1  
 Exvoto de la ermita de Nuestra Señora de Belén de Belorado (Burgos).



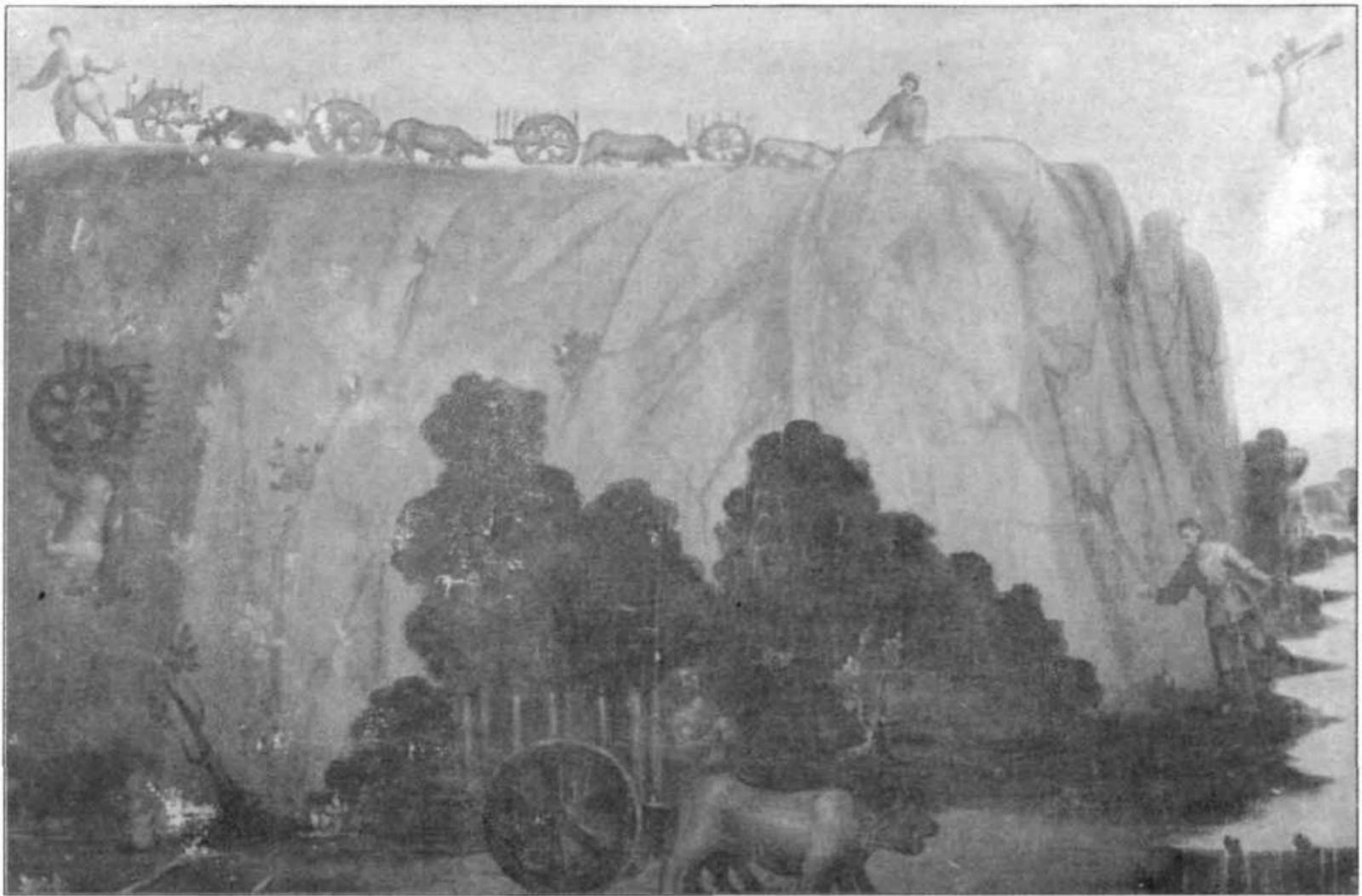
ILUSTRACION N.º 2

Exvoto de la ermita de Nuestra Señora de Belén de Belorado (Burgos).



ILUSTRACION N.º 3

Exvoto de la ermita de Nuestra Señora de Belén de Belorado (Burgos).



ILUSTRACION N.º 4

Exvoto de la ermita de Nuestra Señora de Belén de Belorado (Burgos).

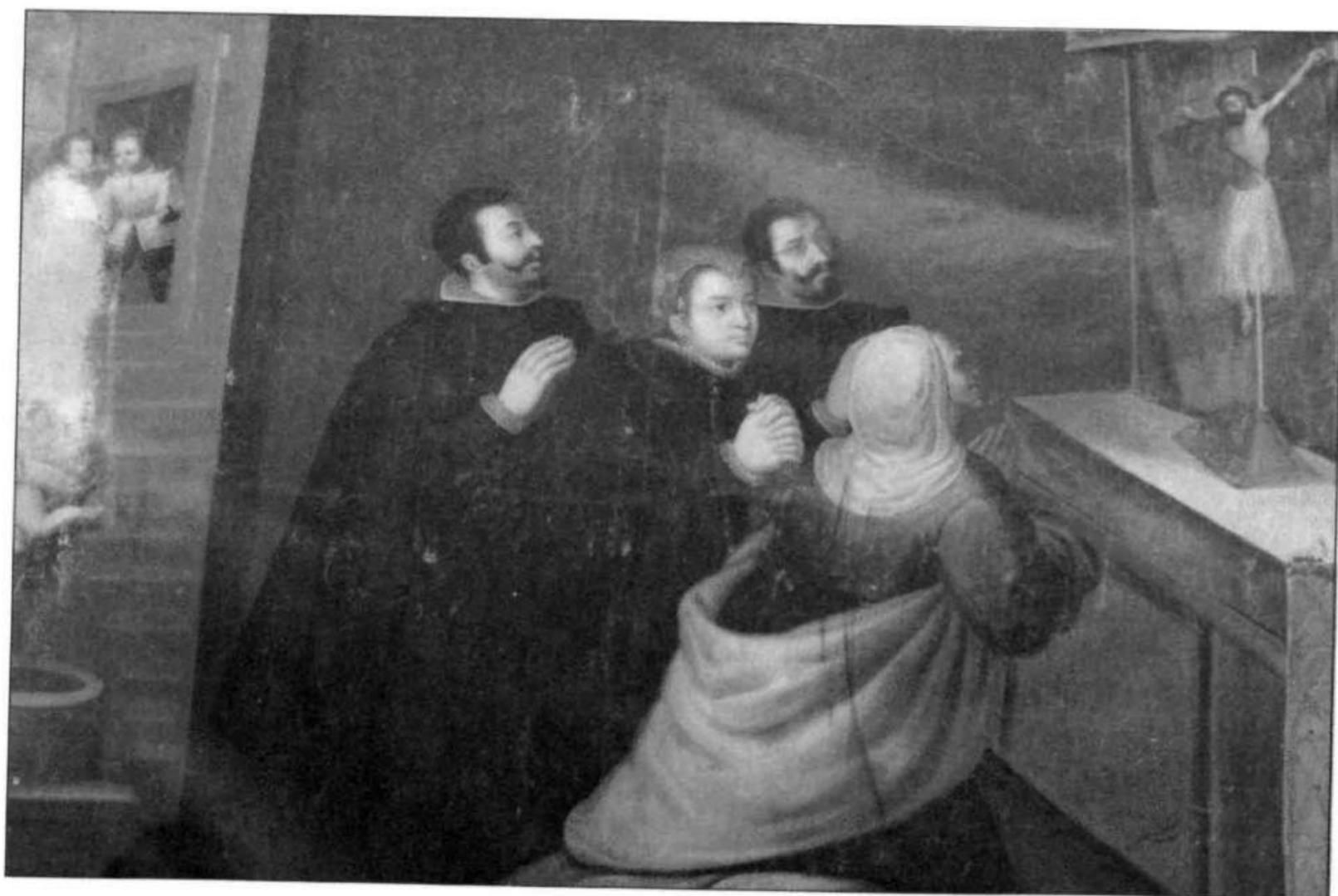


ILUSTRACION N.º 5

Exvoto de la ermita de Nuestra Señora de Belén de Belorado (Burgos).



ILUSTRACION N.º 6  
 Exvoto de la ermita de Nuestra Señora de Belén de Belorado (Burgos).



ILUSTRACION N.º 7  
 Exvoto de la ermita de Nuestra Señora de Belén de Belorado (Burgos).

## LOS EXVOTOS DEL SANTUARIO DE SANTA CASILDA

Si hay un santuario en la provincia de Burgos que ha sido polo de atracción de grandes masas de peregrinos éste ha sido el de Santa Casilda. El santuario se halla ubicado en unos ásperos riscos donde se cree que vivió los últimos años de su vida esta santa de origen toledano y musulmán que se convirtió al cristianismo y que llegó a Castilla en el reinado de Fernando I<sup>10</sup>.

Desde muy antiguo la fama de la santa y de sus prodigios fue notable. Cantón de Salazar<sup>11</sup> nos narra algunos de estos fenómenos sobrenaturales que, sin duda, atrajeron a los peregrinos al santuario. Muchos fueron los presuntos beneficiarios de la medición de la santa, sobre todo los aquejados de flujos violentos e incontrolados de sangre y las mujeres estériles. Entre los más ilustres beneficiarios estuvo la propia esposa de Carlos V, que se encomendó a ella para librarse de un flujo de sangre y que hizo un importante regalo al santuario en señal de agradecimiento lo que sin duda contribuyó a divulgar en el siglo XVI la fama de la santa<sup>12</sup>. La fama entre la realeza de los prodigios de la santa no mermó con el paso del tiempo y se mantiene hasta bien entrado el siglo XIX, fecha en que el santuario merece una visita de Fernando VII y su esposa María Amalia en 1828, quizá por expreso deseo de la soberana de encomendarse a la santa para lograr un deseado heredero<sup>13</sup>. No nos debe parecer, por lo tanto, extraño el hecho de que las paredes del santuario se recubrieran desde muy pronto de exvotos de agradecimiento. Hoy en día, los exvotos, retirados de



ILUSTRACION N.º 8

Exvoto del Santuario de Santa Casilda (Burgos).

<sup>10</sup> Son muchas las obras que nos relatan la vida de la santa y los prodigios que obró, pero la más importante es sin duda la de CANTON DE SALAZAR, Juan: *El pasmo de la Caridad y prodigio de Toledo. Vida y milagros de Santa Casilda Virgen*. Burgos 1743.

<sup>11</sup> CANTON DE SALAZAR, Juan: *op. cit.* pp. 305-325.

<sup>12</sup> *Ibidem*: pp. 311.

<sup>13</sup> Archivo de la Catedral de Burgos. Santuario de Santa Casilda. Libro de Cuentas 1809-1889: relación de la visita que hicieron los reyes nuestros señores al Santuario de Santa Casilda. En esa relación se nos cuenta como la reina bajó a los lagos del santuario y allí mojó ciertas prendas quizá para lograr así una mayor fertilidad.



ILUSTRACION N.º 9  
Exvoto del Santuario de Santa Casilda  
(Burgos).



ILUSTRACION N.º 10  
Exvoto del Santuario de Santa Casilda  
(Burgos).

la capilla del santuario han sido conservados en un recientemente creado museo de exvotos. Lamentablemente los exvotos pictóricos conservados más antiguos son del siglo XVIII no conservándose ningún ejemplo anterior. La mayor parte de las piezas conservadas son exvotos de los siglos XIX y XX.

Es sumamente interesante analizar las procedencias de los donantes. Haciéndolo nos damos cuenta que éstos, en muchas ocasiones, trascienden el mero ámbito de la comarca de Burgos y de La Bureba y aparecen como vecinos de lugares bastante alejados del santuario. Esto nos da pie para pensar que, ya desde el siglo XVIII, la santa ejercía una fuerte capacidad de inspiración devocional sobre algunas tierras alejadas del lugar de ubicación de su enterramiento.

Los exvotos pictóricos dieciochescos son cinco y de gran simplicidad no sólo formal sino también conceptual. Se reducen a meros retratos de los beneficiarios del prodigio acompañados de una cartela explicativa. El primero narra cómo: *“Doña María Rosa de Cortázar y Arandia y don Vicente Ramón de Larrinaga y Gamboa vecinos de Vilvao confiesan deber a la intercesión de santa Casilda y san Francisco de Paula la suzesion de un ermoso niño despues de seis años de casados y su reconocimiento y devocion pone este retrato año de 1747.”* El lienzo desarrolla el tema de la madre con el niño entre los brazos. La madre aparece ricamente vestida, lo que nos demuestra la alta posición de los beneficiarios del don. En la parte superior izquierda aparece representada la imagen de san Francisco de Paula.

El segundo exvoto narra que *“doña Mría Oçinaga vezina de Bilbao ofreció a santa Casilda un anillo agradecida a muchos favores”*. La pintura, sin fecha, aunque indudablemente ubicable en el siglo XVIII, representa a doña María con un anillo entre las manos. El hecho de que en este caso el donante



ILUSTRACION N.º 11  
 Exvoto del Santuario de Santa Casilda  
 (Burgos).



ILUSTRACION N.º 12  
 Exvoto del Santuario de Santa Casilda  
 (Burgos).

sea también de Bilbao nos permite averiguar que en el siglo XVIII la devoción a la santa en esta localidad vizcaína estaba muy extendida.

El siguiente exvoto cuenta que *“ballandose Maria Gonzalez vecina de la ciudad de Leon con un copioso fluxo de sangre sin esperanza de vida su marido Joseph de Sierra la ofrecio a santa Casilda y por su intercesión sano año de 1772”*. Solamente aparece la representación de la beneficiaria.

El cuarto exvoto cuenta que *“doña Ana Maria de Salamanca y Frías abadesa de Rossales mujer de don Manuel Ordoño Rossales Abbad de Rossales estuvo treze vezes en peligro de muerte a causa de malos partos por fluxos de sangre mui copiosos rrecurrio a santa Casilda por cuia interzesion fue libre tubo despues una niña y ofrecio poner este retrato. Año de 1757”*. En el lienzo aparece la beneficiaria con su hija en brazos.

El último de los exvotos del siglo XVIII describe otro hecho prodigioso en el que se nos cuenta que *“don Faustino de Vinuesa y doña Manuela Arnaiz vezinos de la ciudad de Burgos viendo quatro vezes no se les lograba ningun hijo ofrecieron a el primero que Dios les diese a Santa Casilda con su retrato lo que fue empezado a conseguir con esta niña Maria Casilda año de 1772”*. En el lienzo aparece la pequeña de pie con una flor en la mano.

## LOS EXVOTOS DE LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS TRIBULACIONES Y LA PAZ INTERIOR

La Cofradía de Nuestra Señora de las Tribulaciones y la Paz interior fue fundada en la parroquia de San Miguel de Citores del Enebral, hoy Torrecitores. La presencia en el pueblo de un personaje como el marqués de Mota de Trejo, mayordomo del rey y señor de Citores explica que entre los cofrades



ILUSTRACION N.º 13  
Exvoto de la ermita de Torrecitores  
(Burgos).

conocer el hecho y que lo mandó pintar para perpetuarlo. El cuadro representa de forma muy tosca un coche lujoso tirado por cuatro caballos (aunque solamente se ven dos al completo). En el ángulo superior derecho de la composición aparece la imagen de la Virgen, en una ruptura de Cielo, rodeada de nubes.

El segundo lienzo tiene una cartela en su parte inferior que cuenta que *“yendo Manuel Moral escribano de Quintanilla tomando las quantas del Arziprestazgo de Lerma, Puente de Linares llegó por la tarde a la granja de la Torre de Zitores del Enebral le acometió un dolor reumático en el pescuezo y ombros que no podía mover la cabeza ni brazos para bestirse cuio dolor persevero asta otro día que abiendose encomendado a Nuestra Señora de las Tribulaciones y Paz interior que se benera en dicha granja habiendo ido a su Yglesia estando*

haya personajes ligados a la corona en el siglo XVIII como Isabel de Farnesio, la infanta María Antonia Fernanda de Borbón y Farnesio, el infante cardenal don Luis, la princesa Isabel de Borbón y Parma<sup>14</sup>... y algunos de los beneficiarios de los dones de la Virgen fueran personajes ligados a la corte.

De la devoción que infundía la imagen de Nuestra Señora de Torrecitores da clara evidencia el hecho de que el santuario posea diversos exvotos pictóricos, muchos de ellos del siglo XVIII.

El primero nos narra que *“volviendo de unas Fiestas tres señoras damas de la reina nuestra Señora de Segovia a Balsain entre 10 y 11 de la noche perdieron el camino y se apagaron las hachas por la lluvia y obscuridad se trastorno el juego trasero del coche se encomendaron a Nuestra Señora de las Tribulaciones y la Paz interior y aviendo traído hachas encendidas vieron el favor pues si uviera ydo un paso mas hubiera caydo en el río (borrado)”*. No sabemos si este lienzo fue mandado hacer directamente por la damas y donado al santuario o por alguna persona que llegó a

<sup>14</sup> *Las Edades del Hombre. Libros y Documentos en la Iglesia de Castilla y León*. Catálogo de la Exposición. Burgos 1990, pp. 249.



Viendo Manuel Moral Ess.<sup>no</sup> de Quintanilla tomando las Cuent.<sup>as</sup> del Arzip.<sup>do</sup> de Lerma, y Puente de Duero llego a la tarde a la Granja de la Torre de Zitores del Enebral le acometio un dolor Reumatico en el Pescu.<sup>do</sup> y brazos q.<sup>e</sup> no podia mover la Cabeza ni Brazos p.<sup>o</sup> bestirse cuio dolor le persebero asta otro dia e.<sup>ndo</sup> biendose encomendado a Nra. S.<sup>ra</sup> de las Tribulaciones y Paz interior q.<sup>e</sup> se venera en dha Granja habi.<sup>endo</sup> ido a su Yglesia estando haciendo Oracion a dha Ymagen el zitado Moral sele quito in.<sup>stante</sup> un dho dolor succedio en el Mes de Junio Año de 1772.

ILUSTRACION N.º 14  
Exvoto de la ermita de Torrecitores (Burgos).



biendo Manuel Moral Ess.<sup>no</sup> al Natural del Lugar de Quintanilla comunio. Estudiante iniciado a Caz.<sup>ar</sup> Monte de Estepa e.<sup>ndo</sup> con un Sacer.<sup>ote</sup> y otro Estudiante salidole a este una Caza la t.<sup>er</sup> el se introdujo un perug.<sup>o</sup> en el Ojo d.<sup>e</sup> Canon por medio de la rina de dho Moral y.<sup>endo</sup> dose encomendado a Nra. S.<sup>ra</sup> de las Tribulaciones y Paz interior quedo de dho Ojo sin.<sup>te</sup> rfeccion succedio en el Mes de Octubre de Año de 1773.

ILUSTRACION N.º 15  
Exvoto de la ermita de Torrecitores (Burgos).

*haciendo Oracion a dicha Ymagen el zitado Moral se le quito in totum dicho dolor sucedio en el mes de junio de 1779*". En el lienzo aparecen el citado Manuel Moral con vestiduras clericales, ya que probablemente era un clérigo rezando ante la imagen de la Virgen. Probablemente el exvoto se realizó fuera del lugar donde está ubicada la ermita ya que el retablo donde se encuentra ubicada la Virgen no se parece en nada al que hoy preside la citada ermita y el donante que estuvo orando ante él, cuando mandó ejecutar el exvoto, apenas si se acordaba cómo era.

En la tercera de las piezas se habla de que *"abiendo Manuel Moral Natural de Quintanilla Somuño estudiante iniciado a caza a el monte de Estepar en compañía de un sacerdote y otro estudiante salidole a este una caza la tiro y de el se introdujo un perdigon en el ojo de canon por medio de la niña de dicho Moral y abiendose encomendado a Nuestra Señora de las Tribulaiones y Paz interior quedo de dicho ojo sin imperfeccion sucedio en el mes de Octubre del año de 1773*". En el lienzo aparece en el centro la figura del cazador a punto de disparar y a ambos lados se halla la imagen del otro estudiante y la figura del sacerdote en actitud de oración como encomendando ya la solución del accidente a la Virgen que aparece en la escena por medio de una ruptura de Cielo.

Otro exvoto cuenta el hecho que *"Maria hija de don Vicente de Rebengal y de doña Isavel Rincon Vecinos de (?) estando con una grave enfermedad la ofrecieron sus padres a Nuestra Señora de las Tribulaciones y le dio saluz.*



ILUSTRACION N.º 16  
Exvoto de la ermita de Torrecitores (Burgos).

Año de 1799". La niña enferma aparece recostada en la cama y la Virgen aparece en un ángulo de la estancia. Resulta curioso porque la representación de la Virgen del exvoto no tiene nada que ver con la imagen real de la Virgen aludida. Quizá los padres al realizar la invocación no conocían directamente a la citada imagen y solamente habían oído hablar de ella a través de las narraciones que sin duda circulaban de sus múltiples actuaciones.

El último de los exvotos que es ya de comienzos del siglo XIX también da cuenta de otro hecho portentoso y nos describe que: María Praxedes natural de Burgos hija de Don Antonio Carcamo y de Doña Feliciano Elvira allandose gravemente enferma se imboco por sus padres la intercesión de Nuestra Señora de las Tribulaciones y experimento prodigiosamente la salud año de 1806". En el lienzo aparece la beneficiaria vestida con hábito carmelitano, quizá como consecuencia de otra promesa, y en el ángulo superior izquierdo se repite la aparición de la Virgen mediante otra ruptura de Cielo.



ILUSTRACION N.º 17

Exvoto de la ermita de Torrecitores (Burgos).



# ***DOCUMENTACION***



# UNA PROPUESTA DE DOCUMENTACION DEL PATRIMONIO ETNOLOGICO INMUEBLE

**Joaquín Rodríguez López\***  
**Jaime-Max Magariños Sánchez**  
**Rafael Llavori de Micheo**  
**Macarena Sánchez Monge**

Considerada la arquitectura tradicional como aquella en cuya realización no intervienen conocimientos científicos académicamente adquiridos, sino transmitidos de forma oral y práctica, resulta difícil pensar que en la situación actual de deterioro y pérdida de estos conocimientos tradicionales pueden conservarse las abundantes construcciones a que han dado lugar, o que ello resulte en todos los casos deseable. Por ello, se consideró de gran interés el establecimiento de una metodología adecuada para la descripción y análisis tecnológico-estructural de la arquitectura tradicional, que de acuerdo con el artículo 47.3 de la Ley de Patrimonio Histórico, nos permitiera conservar un conocimiento riguroso de la misma, y nos facilitara la aplicación de lo establecido en los Títulos II y IV de la misma Ley, a determinadas edificaciones o conjuntos.

Según lo establecido en la Ley 16 de 1985 sobre Patrimonio Histórico Español, *“Son bienes inmuebles de carácter etnográfico, y se registrarán por lo dispuestos en los Títulos II y IV de la presente Ley, aquellas edificaciones o instalaciones cuyo modelo constitutivo sea expresión de conocimientos adquiridos, arraigados y transmitidos consuetudinariamente y cuya factura se acomode, en su conjunto o parcialmente, a una clase, tipo y forma arquitectónicas utilizados tradicionalmente por las comunidades o grupos humanos”*, y de acuerdo con el punto siguiente, *“Se considera que tiene valor etnográfico y gozarán de protección administrativa, aquellos conocimientos o actividades que procedan de modelos o técnicas tradicionales utilizados por una determinada comunidad. Cuando se trate de conocimientos o actividades que se hallen en previsible peligro de desaparecer, la Administración competente adoptará las medidas oportunas conducentes al estudio y documentación científica de estos bienes”*.

La cada vez más patente situación de deterioro y pérdida del patrimonio arquitectónico vernáculo, situación especialmente acelerada en la Comunidad de Madrid a causa de sus peculiares condiciones socioeconómicas en

---

\* Equipo integrante del proyecto “Sistematización del inventario de los bienes inmuebles del patrimonio etnográfico de la región”.

continuo y rápido proceso de transformación y que afectan a todas las formas tradicionales de vida, aconsejaba el diseño de un procedimiento administrativo definido y adecuado en materia de protección e intervención sobre esta clase de bienes. Es significativa, en este sentido, la exclusión de la arquitectura vernácula, al menos en el momento en que se comenzó este trabajo, de los Inventarios de Patrimonio Histórico, así como su esporádica inclusión en los programas de inventario de las diferentes comunidades autónomas.

El trabajo previo de documentación y recopilación de instrumentos de esta clase, que nos llevó a ponernos en contacto con diversos servicios nacionales de protección del patrimonio de diferentes países (National Park Service de los Estados Unidos y British Council del Reino Unido en particular), nos ofreció la posibilidad de consultar y revisar distintos modelos normalizados de documentación: su característica esencial era considerar la arquitectura vernácula como objeto de inventario administrativo, sin ofrecer, en cambio, elementos suficientes para recoger datos de otra naturaleza. Bien pronto se hizo patente que las diferencias que podían constatarse entre las diversas fichas consideradas podían reducirse a una sola, la de la definición previa del objeto de estudio: se trataba de no tomar por evidentes las categorías de "popular" o "vernáculo", porque de lo que se trataba era de averiguar cómo se llegaban a constituir esas mismas categorías que, una vez establecidas y tomadas como normales por los servicios de protección administrativa, delimitaban y delimitan exactamente lo que es considerado en una época determinada susceptible o no de protección. Las mismas variaciones que a lo largo de la historia de la conservación del patrimonio cultural español han sufrido estos términos y, con ellos, las diferentes concepciones de lo que resultaba o no deseable proteger por quedar dentro o fuera del significado de los términos, nos llevó a plantearnos la necesidad de, si no resolver el problema sociológico que subyacía a la elaboración de un instrumento de esta clase, sí al menos plantear uno cuyas características fueran lo más abiertas posibles, cuyas entradas no quedaran completamente cerradas y contemplaran la posibilidad de modificaciones sucesivas. Dicho sea de paso, la conciencia lúcida de que el contenido de los conceptos de "popular" y "vernáculo" es siempre el resultado de las luchas por el establecimiento de lo que debe entenderse por legítimamente "popular" o "vernáculo", muy lejos de toda clase de esencialismos políticos o profesionales que quieren encerrar en una categoría fácilmente aprehensible unos significados continuamente cambiantes, justificaba plenamente nuestro interés por un área que, normalmente, habría quedado en manos de intereses disciplinarios conformes con el significado establecido de esos conceptos.

Estas ideas previas se materializaron, en una primera fase, en el año 1991, en una colaboración entre el Departamento de Prehistoria y Etnología de la Universidad Complutense (entre cuyo profesorado figuraba en ese momento el doctor Andrés Carretero Pérez, subdirector en aquellas circunstancias también del Museo Nacional del Pueblo Español y promotor, junto con el doctor Joaquín Rodríguez López, del proyecto que nos ocupa) y el Servicio de Patrimonio Histórico, Mueble y Arqueológico de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de Madrid con el título de "Sistematización del inventario de los bienes inmuebles del patrimonio etnográfico de la región"; el primero aportó el personal técnico y el segundo la financiación

necesaria para la confección de una ficha de documentación que habría de pasar, al final de su elaboración, a ser de su propiedad. En una segunda fase, en el año 1992, cuando la Comunidad de Madrid contaba ya con dicho instrumento, se hizo cargo de su aplicación práctica, dando continuidad al equipo de trabajo inicial.

## **DISEÑO DE LA FICHA DE DOCUMENTACION**

La urgencia con que debía comenzarse el trabajo de campo, habida cuenta de la destrucción sistemática de muchos de los edificios potencialmente inventariables, nos hizo postergar el asunto de la definición del objeto para pasar a la puesta en práctica del modelo de documentación.

Metodológicamente cabían tres modalidades a la hora de abordar el diseño de un modelo de ficha de estas características: "sintético", "analítico" o "combinado". En un principio nos decidimos por el método de "síntesis" y emprendimos el trabajo de creación de unos "tipos" genéricos. Esta elección pareció que ofrecía grandes ventajas para la normalización y presentación de un sistema perfectamente organizado y cerrado de elementos previamente definidos que no había más que comparar con los edificios observados sobre el terreno para atribuirles unas u otras características. Sin embargo, el modelo sintético hubo de ser abandonado por las dificultades para la elaboración de un glosario exhaustivo anticipado, habida cuenta que los elementos susceptibles de selección eran de naturaleza muy dispar, tanto en lo que hace referencia a su situación administrativa, como en lo que tiene que ver con sus usos y funciones, características arquitectónicas, documentación gráfica y bibliográfica, etcétera.

La principal dificultad se presentó a la hora de crear un glosario: su elaboración hubiera supuesto la recopilación y estudio de la totalidad de la documentación publicada y accesible sobre arquitectura vernácula. Semejante trabajo no solamente excedía las posibilidades temporales y materiales fijadas, sino que, además, presentaba una insuficiencia doble: por un lado, la falta de estudios especializados para la Comunidad de Madrid, lo que obligaba a recurrir a información proveniente de otras Comunidades, la mayor parte de las veces elaborada con criterios metodológicos dispares, cuando no apoyados casi exclusivamente en el material gráfico. En este sentido, se recurrió a experiencias en el campo de la documentación de la arquitectura vernácula en el ámbito anglosajón, y se consultaron fichas diseñadas a tal fin, sin embargo, pronto quedó patente la imposibilidad de incluir en nuestros glosarios elementos tipológicos que respondieran a tradiciones arquitectónicas ajenas y a concepciones de lo vernáculo apartadas de lo que aquí se contempla, ya que en múltiples casos bajo dicha denominación se incluían construcciones de carácter histórico que respondían a corrientes y escuelas arquitectónica específicas.

Si bien el método sintético no parecía lo suficientemente flexible para recoger la diversidad de los elementos arquitectónicos, optamos por mantener, allí donde fuera posible, su eficacia diagnóstica (por su capacidad de identificar automáticamente un elemento) y su economía de empleo (por tratarse de un conjunto cerrado de opciones numeradas).

En cuanto al modelo "analítico", su característica más señalada es la de

basarse en la descripción extensa y concreta de los elementos arquitectónicos observados. Sin embargo la abundancia de los atributos que componen y rodean al fenómeno arquitectónico, no puede ser enteramente abarcada de nuevo en cada experiencia de campo, ni dejada al arbitrio del sujeto que cumplimente la ficha respectiva. El análisis detenido y particular de muchas de las características de la unidad arquitectónica documentable, resulta justificable, sin embargo, en muchos casos, por la peculiaridad irreplicable de sus atributos, pero no lo es cuando otra gran parte de sus elementos resultan susceptibles de ser incluidos por su recurrencia en tablas tipológicas cerradas. La posibilidad de concretar o aislar un tipo arquitectónico no puede basarse únicamente en la descripción de sus variables observables ni puede elevarse a la categoría de tipo la acumulación de datos documentados, pero cabe reflejar las excepciones y peculiaridades de cada caso mediante campos que han de desarrollarse de forma literaria con más o menos extensión.

Por todo lo anterior propusimos un tercer modelo que nosotros denominamos "combinado analítico-sintético"; se trataba de coordinar la operatividad y concreción de una lista invariable de términos incluidos en diferentes apartados temáticos, con la posibilidad de completar esa estructura excesivamente rígida en ocasiones con distintos elementos singulares que habían de describirse literariamente. No se trataba de aplicar un único modelo de trabajo a un apartado temático particular, sino vincular, mediante las fórmulas de cumplimentación de los diferentes conjuntos, las dos estrategias que habíamos utilizado en trabajos anteriores.

De esta manera, cada espacio de trabajo o temático dentro de la ficha quedaba constituido por diversos aspectos que, después de la experiencia de campo, requerían una forma particular de cumplimentación. Para reducirlas al mínimo, diseñamos tres posibilidades: a) cumplimentación codificada: hace referencia a unas tablas, incluidas en el anexo de la ficha, con un número limitado de posibilidades de elección; b) cumplimentación directa: son descripciones breves o extensas en forma literaria que completan o añaden nuevos datos; c) signos que positiván el apartado en que se incluyen; existen puntos que no se atienen a ninguno de los requisitos anteriores y de los que sólo se necesita conocer su presencia o ausencia.

En buena medida, los sistemas de cumplimentación pensados y elegidos estaban predeterminados por otro imperativo; se hacía preciso, ante el previsible volumen de documentación a recoger y ante la necesidad de hacerla lo más accesible y consultable posible, utilizar una base de datos informática que hiciera sencilla y versátil la búsqueda y examen de los datos obtenidos.

Las áreas temáticas generales de las que consta la ficha, y que intentaron satisfacer los intereses de todas aquellas disciplinas que de una u otra manera se preocupan por este objeto de estudio (administración, etnología, arquitectura, ecología, economía, geografía, sociologías, etcétera), son: situación legal y datos administrativos, síntesis tipológica, análisis sistemático y documentación gráfica y bibliográfica. Efectivamente, como podrá observarse en la representación gráfica de la ficha que proporcionamos, con un ejemplo desarrollado, en las páginas siguientes, cada uno de estos campos generales consta a su vez de entradas diversas que serán cumplimentadas de acuerdo a una u otra de las modalidades que definimos anteriormente.

Debe tenerse en cuenta, en cualquier caso, que al no ser este pequeño ar-

título una guía de cumplimentación de la ficha propuesta, no proporcionaremos ni la nómina entera de las entradas posibles ni la manera en que debe ser concretamente cumplimentada cada una de ellas (cuestiones para las que, en todo caso, remitimos al lector interesado a la Comunidad de Madrid, propietaria de los derechos intelectuales de la Ficha de documentación, o a los autores de la misma).

Agrupadas por áreas generales, las más representativas serían:

- a) Situación legal: datos del propietario y categoría legal de la propiedad.
- b) Síntesis tipológica: clases de funciones arquitectónicas, localización, usos y función, tipo de ocupación, estado de la edificación, y datos del tipo de actuación.
- c) Análisis sistemático: dimensiones, número de plantas, elementos arquitectónicos estructurales, cimientos, cubrición, elementos de trabazón de los muros, elementos superestructurales.
- d) Documentación gráfica: cartografía, esquema de accesos, referencias a los dibujos realizados, documentación fotográfica.
- e) Bibliografía.

El trabajo de campo nos demostraría que no todas estas ideas previas resultarían viables o, simplemente, de aplicación deseable. La principal modificación realizada una vez puesto en práctica el modelo diseñado, fue la simplificación de las entradas del análisis sistemático, aquéllas que se refieren a los elementos arquitectónicos estructurales (tipo de disposición, elementos de carga, tabiques, otros elementos estructurales, tipo de cimentación, tipo de cubrición, elementos de trabazón, vigas y travesaños, elementos constructivos de los suelos y superestructurales): si en un primer momento pensamos que todos los elementos necesitarían de una descripción directa, esto es, de una descripción literaria por la variedad previsible de los elementos observables, el trabajo de campo nos enseñó que la mayoría de los elementos estructurales variaban muy limitadamente, por lo que resultaba más económico convertirlos en epígrafes de cumplimentación codificada. De esta manera, la descripción de un elemento estructural cualquiera acabó consistiendo en la denominación del elemento (E...n), de la técnica constructiva empleada (T...n), y de los elementos diferenciados o componentes (ED...n). Todo esto, siendo fieles a la declaración de intenciones previa, no lo realizamos ajustándonos a un inventario preexistente, sino en relación a un inventario que fue elaborándose y aumentándose a medida que avanzábamos en el trabajo de campo.

## **TRABAJO DE CAMPO**

La zona seleccionada de la Sierra Norte madrileña constó de diecisiete términos municipales y veintitrés núcleos urbanos, con una extensión global de 390,10 km<sup>2</sup>.

Antes de la puesta en marcha del trabajo de campo, hubo, además de delimitarse la extensión del territorio a prospectar, definirse una unidad económica de aplicación, cuestión no tan sencilla de establecer si tenemos en cuenta la ausencia de experiencias previas de este tipo. Se barajaron distintos criterios para su establecimiento: por fichas abiertas, por extensión kilométrica, por tiempo de trabajo, etcétera. La unidad que, finalmente, considera-

**Nº: 001/0002/1992**

**FOTOGRAFIA GENERAL**

**MUNICIPIO:** La Acebeda.

**DENOMINACION:**

**Dirección inmueble:** C/ Puerto 66.

**Propiedad:** Víctor Espinosa Espinosa.

**Dirección:** **Tel.:**

**Categoría legal:** propietario.

**Clasificación del suelo:** urbano.

**Decreto:** Normas Subsidiarias de Planeamiento.

**Boletín:** **Dictamen B.I.C.:**

**Protección/servidumbres:**

mos más razonable, tomada del ejemplo proporcionado por las "Cartas Arqueológicas" elaboradas por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, se basó en el km<sup>2</sup>. En este caso concreto, tal unidad se valoró en 12.000 pesetas; de esta manera, a tenor de los kilómetros cubiertos por el análisis, la

=====

**SINTESIS TIPOLOGICA**

=====

**FUNCION ARQUITECTONICA:**

Unidad ....  Conjunto ....  Grupo ...

**LOCALIZACION:**

Urbano ..  Agrupación ..  Aislado ...

**USO/FUNCION.**

Denominación: Vivienda.

U. único  U. varios  U. original A00 B00

Se mantiene  Cambió  U. actual H01

**Descripción:**

Ocupado  Desocupado  Temporal

Causa  Desde  a  Nº inquilinos

**ESTADO DE LA EDIFICACION**

Estado ..... 02 Causas ..... 12

Descripción: Aparenta estar abandonada, pero no se sabe si se utiliza como almacén.

Fecha de construcción:

Construyó:

Fecha de modificación:

**ACTUACIONES**

Oficial .....  Particular .....

Organismo: Nombre:

Dirección: Departamento:

Plan: Fecha:

Boletín:

=====

**ANALISIS Y DESCRIPCIONES**

=====

DIMENSIONES M<sup>2</sup> ..... 100 Altura ..... 5

PLANTAS Sótanos .....  Plantas ..... 2

Entreplantas .....  Total ..... 2

Tipo de disposición 01

Elementos de carga: E2 T2 ED3 ED4 ED7 ED8 E4

Tabiques:

Otros elementos estructurales: E3 T1 T3 ED1 ED5 ED8

ED13 ED12 ED14 E5 T1 T3 ED1 ED3 ED6 ED15 ED24 E7

T1 T4 ED2 ED17 ED18

Tipo de cimentación 08: E1 T1 ED1 ED2

Tipo de cubrición 07: E1 T3 ED1 ED2 ED3 ED4 E3 T2

E4 ED5

Elementos de trabazón, vigas y travesaños:

Elementos constructivos de los suelos:

Elementos arquitectónicos superestructurales:

=====

**DOCUMENTACION GRAFICA**

=====

Cartografía utilizada: Núcleo urbano de

La Acebeda. E. 1:2.000. Año 1984.

Consejería de Ordenación del Territorio, Medio Ambiente y Vivienda de la C. de Madrid.

E. 1: 500. Año, 1990. Normas Subsidiarias de Planeamiento.

Coord. U.T.M. . . . . . / . . . . .

**DIBUJOS REALIZADOS**

=====

PLANTAS E. 1:100 .....  E. 1:50 .....

E. 1:20 .....  E. 1: .....

ELEMENTOS Interiores ....  Exteriores ...

SECCIONES E. 1: 20 .....  Detalles .....

Total .....

Descripción:

**FOTOGRAFIAS**

=====

Generales 1 Parciales  Interiores

Exteriores 1 Total ..... 1

Descripciones:

1: General frontal.

Tipo de película: Papel color y diapositiva 100 asa.

Referencia del archivo: Inventario de Arquitectura Vernácula de la Comunidad de Madrid.

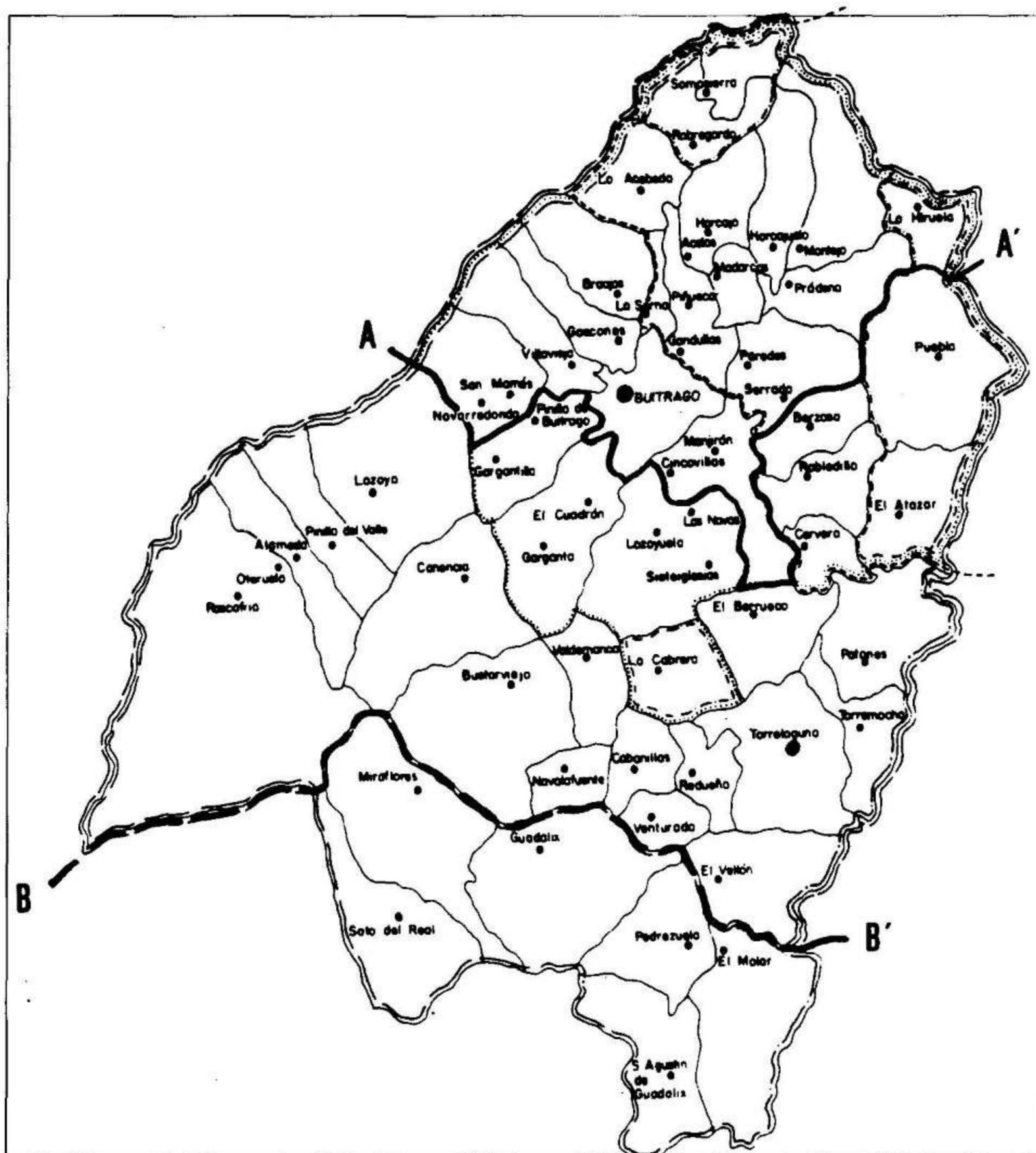
Fotógrafo: Interarq. Gabinete de Intervenciones Arqueológicas y de Patrimonio Histórico.

=====

**BIBLIOGRAFIA**

=====

cantidad gastada en el trabajo fue de 4.681.200 pesetas. Si se abrieron un total de 2.053 fichas en los seis meses que duró un trabajo de campo en el que intervinieron sobre el terreno cuatro personas más otras dos en actividades de coordinación, obtuvimos un importe por unidad de 2.280 pesetas.



A, A' Términos municipales inventariados en el año 1992.

B, B' Términos municipales propuestos para la ampliación del inventario [M. Fernández Montes (1990). Cultura Tradicional en la Comarca de Buitrago].

## RESULTADOS DEL TRABAJO DE CAMPO

El principal objetivo conseguido con la puesta en práctica de este modelo de documentación, fue la definición de una tipología básica de usos y técnicas constructivas de la zona. Dejando al margen los edificios del patrimonio monumental, se definió la siguiente serie: casufiles, cercas, cortijos, cuadras, cuadras-pajar, fraguas, gallineros, hornos, leñeras, molinos, pajares, posadas, potros de herrar, viviendas, viviendas con hornos e indeterminados.

Dicha tipología se reflejó en un mapa resumen a escala 1/2.000 del Servicio Cartográfico de la Comunidad de Madrid, que posibilita el estudio de la

distribución espacial de los usos y que ofrece un elemento básico de trabajo para aquellas otras disciplinas interesadas por unas u otras razones en la arquitectura vernácula.

### **CONTINUIDAD DE LOS TRABAJOS**

En el presente, y por razones presupuestarias, el trabajo de inventario no ha tenido continuidad, sin embargo, y en aplicación de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, resultaría deseable que, utilizando o no el modelo de documentación que sometemos a la evaluación de los especialistas interesados en este área, se desarrollaran trabajos de las características del presentado en estas páginas para implementar una política de actuación y protección administrativa decidida y eficaz.



***MUSEO***



En 1988 publicamos el Tomo II de estos Anales. En un breve prólogo hacíamos historia de los Anales y del Museo, y hacíamos votos por la apertura del Centro, y por la continuidad de esta publicación, “que los Anales del Museo se adapten o transformen de acuerdo con los nuevos tiempos que han de venir, pero (decíamos entonces)... que permanezcan”.

Cuando este tomo estaba a punto de salir se ha producido una efemérides singular: por Real Decreto 684/1993, de 7 de mayo, *BOE* de 27 de mayo, se crea el Museo Nacional de Antropología, que refunde como nueva institución museística al viejo Museo Nacional del Pueblo Español con el antiguo Museo Nacional de Etnología. Esta fusión se produce, entre otras cosas, porque como dice el preámbulo del Real Decreto: “Desde una perspectiva actual no resulta coherente la separación de ámbitos geográficos que pueden estudiarse bajo una misma metodología científica. La visión de conjunto potenciará la finalidad esencial de ambos centros de difundir los valores del pluralismo y la comprensión intercultural, y la unión de capacidades y recursos facilitará el desarrollo de una institución sólida y duradera que muestre al público la riqueza de las colecciones etnográficas del Patrimonio Histórico del Estado.”

Una nueva etapa de la vida de nuestro entrañable Centro se avecina, y ojalá como dice el Decreto, esta fusión de Museos, suponga de verdad la creación de una institución sólida y duradera. Respecto a estos Anales, a mí, personalmente, me gustaría volviendo a 1988, que sufran una profunda transformación, que al mismo tiempo, mejoren en su presentación y en su contenido, que cambien de nombre, pero que de alguna manera... permanezcan.

También de este número, quiero resaltar una serie de muy buenos artículos, firmados por todo el personal técnico del Museo, que son una suerte de balance y valoración de la exposición de indumentaria (“Moda en sombras”) que celebramos el año pasado. Creo sin ninguna duda, que esa exposición fue modélica y la mejor en su género de las hasta este momento celebradas. Supuso, para todo el equipo del Museo un gran esfuerzo y un derroche de trabajo y de ilusión, pero gracias a Dios, todo ello se reflejó en un espléndido resultado del que se hacen eco estos escritos que son al mismo tiempo una riquísima fuente de información para futuros y nuevos empeños.

**M. Berges**

Director del Museo del Pueblo Español

## **REAL DECRETO 684/1993, DE 7 DE MAYO, POR EL QUE SE CREA EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA**

La larga tradición de la Antropología como disciplina científica en España queda reflejada, entre otras manifestaciones, en la temprana creación (1875) de un museo que entre sus colecciones contaba con una "Sección de Etnografía". De titularidad estatal desde 1887, el entonces denominado Museo Antropológico (Real Decreto de 27 de mayo de 1910), hoy Museo Nacional de Etnología, ha sido un importante centro de investigación y difusión sobre las culturas indígenas de todo el mundo.

De manera acorde con el desarrollo científico de la disciplina, a comienzos del presente siglo se planteó reiteradamente el interés de constituir un museo de etnografía española, que documentara y guardara memoria de las formas de vida tradicionales en nuestro país, proyecto que fraguó con la creación del Museo del Pueblo Español en 1934 (Decreto de 26 de julio de 1934).

Desde una perspectiva actual no resulta coherente la separación de ámbitos geográficos que pueden estudiarse bajo una misma metodología científica. La visión de conjunto potenciará la finalidad esencial de ambos centros de difundir los valores del pluralismo y la comprensión intercultural, y la unión de capacidades y recursos facilitará el desarrollo de una institución, sólida y duradera que muestre al público la riqueza de las colecciones etnográficas del Patrimonio Histórico del Estado.

De acuerdo con dichos criterios, se considera conveniente crear un Museo Nacional de Antropología que refunda ambas instituciones museísticas, al amparo de lo dispuesto en el artículo 61 de la ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, y los artículos 3 y 4 del Reglamento de Museos de titularidad estatal y del sistema español de museos, aprobado por Real Decreto 620/1987, de 10 de abril.

En su virtud, a propuesta del Ministerio de Cultura, consultada la Comunidad Autónoma de Madrid, con la aprobación del Ministro para las Administraciones Públicas y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día 7 de mayo de 1993,

### **DISPONGO**

#### **Artículo 1. *Definición y funciones***

1. El Museo Nacional de Antropología, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, es la institución museística de categoría nacional que tiene encomendadas las tareas de:

a) Mostrar desde una perspectiva antropológica la unidad y diversidad de las manifestaciones culturales, tanto en España como en el resto del mundo, con especial referencia a aquellas regiones con las que nuestro país ha mantenido contactos históricos significativos.

b) Conservar, proteger y promover el conocimiento del patrimonio etnográfico, integrado por todos aquellos testimonios que son o han sido expresión relevante de la cultura en sus aspectos materiales, sociales o espirituales.

2. Son funciones del Museo Nacional de Antropología:

- a) La conservación, catalogación y exhibición ordenada de los bienes a él asignados como colección estable del mismo.
- b) La investigación dentro de su especialidad y en torno a sus colecciones.
- c) La organización periódica de exposiciones relacionadas con su especialidad.
- d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos y temas con ellos relacionados.
- e) El desarrollo de una actividad divulgativa y didáctica respecto a sus contenidos y temática.
- f) Cooperar y favorecer las relaciones con otros museos e instituciones de su mismo ámbito temático tanto a nivel nacional como internacional.

## **Artículo 2. *La colección***

La colección del Museo Nacional de Antropología está constituida por aquellos Bienes del Patrimonio Histórico Español pertenecientes a la Administración del Estado y que en la actualidad están asignados al Museo Nacional de Etnología y al Museo del Pueblo Español como fondos museísticos estables, así como por los que se incorporen en el futuro.

## **Artículo 3. *Estructura básica***

1. El órgano rector del Museo Nacional de Antropología es el director.
2. Dependen del Director del Museo:
  - a) La Subdirección.
  - b) El Departamento de Administración.
3. Como órgano asesor existirá un Consejo de Dirección para las funciones específicas que se le atribuyen en el presente Real Decreto.

## **Artículo 4. *El Director***

1. El director es nombrado y separado por el Ministro de Cultura a propuesta del Director General de Bellas Artes y Archivos, y tendrá el nivel que se determine en la correspondiente relación de puestos de trabajo de acuerdo con lo establecido en la disposición adicional única del presente Real Decreto.
2. Corresponde al Director de Museo:
  - a) La representación ordinaria del Museo.
  - b) Impulsar y dirigir el ejercicio de las funciones y el desarrollo de las actividades del Museo, así como organizar y gestionar la prestación de servicios.
  - c) Coordinar los trabajos derivados del tratamiento administrativo y técnico de los fondos museísticos de acuerdo con lo previsto en los capítulos IV y V del Título primero del Reglamento de Museos de titularidad estatal y del sistema español de museos.
  - d) Adoptar las medidas necesarias en el marco de su competencia para la seguridad del patrimonio cultural custodiado en el Museo.

e) Proponer a la Dirección General de Bellas Artes y Archivos las adquisiciones de Bienes de Interés Cultural.

f) Impulsar las relaciones de cooperación con otros museos, universidades y centros de investigación.

g) Elaborar y proponer a la Dirección General de Bellas Artes y Archivos el plan anual de actividades y la memoria anual del Museo.

h) Asumir cuantas otras funciones no estén expresamente encomendadas a los demás órganos del Museo y le correspondan, de acuerdo con las disposiciones de carácter general.

## **Artículo 5. *El Consejo de Dirección***

1. El Consejo de Dirección estará constituido por el Director, que actuará como presidente, el Subdirector, los Jefes de los departamentos técnicos y el Jefe del departamento de administración, que ejercerá la secretaría.

2. El Consejo de Dirección ejercerá sus funciones asesoras sobre:

a) La política de adquisiciones del Museo, los criterios para la formación de la colección estable y las pautas generales para su exposición permanente.

b) El depósito de fondos museográficos en el Museo y de obras asignadas al Museo fuera del él, conforme a lo previsto en el Reglamento de Museos de titularidad estatal y del sistema español de museos.

c) La programación de las actividades culturales del Museo y las condiciones para su realización.

d) La determinación de las condiciones generales de la prestación de servicios al público, de venta de publicaciones y cualquier otra clase de objetos en las instalaciones del Museo y las de reproducción de sus fondos museográficos, todo ello de acuerdo con las disposiciones de carácter general.

e) La propuesta de perfiles para la más adecuada provisión de los puestos de trabajo de carácter científico y técnico.

f) La creación de nuevos departamentos y organización interna de los mismos.

g) La adjudicación de funciones al personal técnico de los diferentes departamentos del Museo, de acuerdo con las necesidades del Centro.

h) La distribución entre los departamentos de las correspondientes asignaciones dentro del presupuesto anual del Museo.

i) La composición del Consejo de Redacción de las publicaciones del Centro.

3. El director del Museo Nacional de Antropología, a propuesta del Consejo de Dirección, podrá reunir Consejos Asesores de carácter temporal, compuestos por especialistas e investigadores de reconocido prestigio y, en su caso, personal técnico necesario para el desarrollo, planificación y asistencia en las actividades específicas del Centro.

4. El Consejo de Dirección ajustará su funcionamiento a lo previsto con carácter general para los órganos colegiados en la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común.

## **Artículo 6. *La Subdirección***

Corresponden a la Subdirección las siguientes funciones:

1. Coordinar la actividad de los departamentos técnicos del Museo.
2. Programar la prestación de servicios de los mismos en coordinación con la Administración.
3. Apóyase al director del Museo en el ejercicio de sus funciones y sustituirle en caso de ausencia.

## **Artículo 7. *Area de Conservación e Investigación***

1. En el Area funcional de Conservación e Investigación se encuadran los siguientes departamentos técnicos: Conservación, Documentación y tres de Investigación.

2. Corresponde al departamento técnico de Conservación:

a) Procurar las condiciones necesarias para la conservación preventiva de los fondos museográficos, tanto en almacenes como en salas de exposición.

b) Vigilar y controlar el estado físico de los fondos en almacenes o salas de exposición, así como en todo lo relativo a sus movimientos de cualquier índole.

c) Proclamar y realizar los análisis y exámenes necesarios para el conocimiento del estado de conservación de los fondos y desarrollar las necesarias tareas de preservación, limpieza y restauración.

d) Informar sobre la conveniencia de préstamos temporales o depósitos de fondos museográficos en función de su estado de conservación y proponer las condiciones físicas para su traslado y mantenimiento fuera del museo.

e) Organizar los sistemas de almacenaje de fondos museográficos de forma que todas las colecciones se encuentren ordenadas, accesibles y en las condiciones adecuadas para su conservación y estudio.

f) Gestionar el ingreso de fondos museográficos y los movimientos de los mismos dentro y fuera del Museo.

g) Colaborar con programas de investigación de instituciones ajenas al Museo en el área de su competencia.

h) Asistir al Director en la preparación de la memoria anual presentando, en todo caso, un informe sobre las actividades del Departamento.

3. Corresponde al departamento técnico de Documentación:

a) Realizar el registro de ingreso de fondos museográficos.

b) Organizar el archivo de expedientes de los fondos museográficos y elaborar los instrumentos de recuperación.

c) Archivar todo tipo de documentación técnica, gráfica, audiovisual, en cualquier soporte que genere el Museo.

d) La realización y control de los instrumentos precisos para la identificación, localización y recuperación de la documentación de los fondos museográficos, incluida cualquier forma de reproducción de los mismos.

e) Coordinar, controlar y suministrar a los órganos rectores y a todos los departamentos del Museo la información necesaria referente a los fondos mu-

seográficos, a su bibliografía y documentación, para el mejor desarrollo de sus respectivas funciones.

f) Coordinar los repertorios documentales y programas de informatización.

g) Organizar y gestionar la biblioteca especializada y archivos documentales del Museo.

h) Prestar servicios de consulta y asesoramiento a los profesionales, investigadores y al público en general.

i) Colaborar en programas de investigación de instituciones ajenas al Museo en el área de su competencia.

j) Asistir al director en la elaboración de la memoria anual presentando, en todo caso, un informe sobre las actividades del departamento.

4. Corresponde a cada departamento técnico de Investigación:

a) Elaborar los instrumentos de descripción y catalogación para el análisis científico de los fondos que tienen asignados.

b) Estudiar las necesidades científicas de incremento de los fondos.

c) Realizar investigaciones en el área de su competencia y emitir los informes científicos que le sean solicitados, incluyendo la recogida y registro de datos referentes al contexto de los objetos, por medio de trabajos de campo y, en su caso, acopio de esos mismos objetos en orden a su preservación y defensa.

d) Publicar y difundir los resultados de las investigaciones del Museo y supervisar el contenido científico de cualquier otra publicación del Centro.

e) Programar y proyectar la exposición permanente en su aspecto científico, así como colaborar en la organización de exposiciones temporales en el ámbito de su especialidad.

f) Proporcionar al departamento de Documentación la adecuada catalogación y clasificación científica de los fondos.

g) Colaborar en programas de investigación de instituciones ajenas al Museo en el área de su competencia.

h) Prestar servicio de asesoramiento e información a los investigadores en lo referente a los fondos del Museo, y en la forma que establezca la Dirección de los Museos Estatales, en el ámbito de su especialidad.

i) Asistir al Director en la elaboración de la memoria anual, presentando en todo caso, un informe sobre las actividades del Departamento.

### **Artículo 8. *Area de Difusión***

Corresponde al departamento técnico de Difusión:

1. Estudiar científicamente las características, necesidades y motivaciones del público.

2. Programar, proyectar y realizar las exposiciones, permanentes y temporales, en coordinación con los departamentos implicados en las mismas.

3. Elaborar medios de información con las técnicas adecuadas a su fin.

4. Evaluar científicamente la incidencia de las exposiciones en el público.

5. Organizar y colaborar en los planes de actividades culturales y en el desarrollo de programas de difusión que permitan un mayor conocimiento de sus colecciones y de lo que representan a la sociedad.

6. Gestionar la realización del plan de publicaciones del Museo.

7. Desarrollar la necesaria investigación sobre técnicas museográficas y colaborar con programas de investigaciones de instituciones ajenas al Museo en el área de su competencia.

8. Asistir al director en la elaboración de la memoria anual presentando, en todo caso, un informe sobre las actividades del departamento.

### **Artículo 9. *Area de Administración***

Corresponden al departamento de Administración las siguientes funciones:

1. La gestión económico-administrativa y el régimen interior de los servicios generales del Museo, la intendencia y el funcionamiento de los mismos, así como la gestión administrativa de personal.

2. El registro y los archivos administrativo y general del Museo.

3. La coordinación de los servicios técnicos de mantenimiento y limpieza, de vigilancia y de seguridad.

4. Cuantas otras funciones le encomiende el Director del Museo en el ámbito de su competencia.

#### *Disposición adicional única. Relación de puestos de trabajo*

La Dirección, la Subdirección y las unidades y puestos de trabajo de los departamentos encuadrados en las áreas funcionales de Conservación e Investigación, de Difusión y de Administración tendrán el nivel orgánico y la dotación de personal que se determinen en la correspondiente relación de puestos de trabajo.

#### *Disposición transitoria primera. Continuidad de unidades y puestos de trabajo*

Las unidades y puestos de trabajo de los Museos que se declaran extinguidos por la disposición derogatoria continúan subsistentes en tanto no se adopten las correspondientes medidas de desarrollo del presente Real Decreto.

#### *Disposición transitoria segunda. Reglamento de régimen interno*

En el plazo de un año a partir de la constitución del Consejo de Dirección, éste elaborará un Reglamento de régimen interno del Museo Nacional de Antropología que será sometido a la aprobación de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Disposición transitoria única. *Derogación normativa*

A la entrada en vigor del presente Real Decreto quedan extinguidos el Museo Nacional de Etnología y el Museo del Pueblo Español, y derogadas cuantas disposiciones se opongan a lo establecido en el mismo.

Disposición final primera. *Facultad de ejecución*

El ministro de Cultura dictará, previo el cumplimiento de los trámites legalmente oportunos, las disposiciones que sean necesarias para la ejecución y cumplimiento de lo previsto en el presente Real Decreto.

Disposición final segunda. *Entrada en vigor*

El presente Real Decreto entrará en vigor el día siguiente al día de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

Dado en Madrid a 7 de mayo de 1993

JUAN CARLOS R.

El Ministro de Cultura  
JORDI SOLE TURA

# MODA EN SOMBRAS

**Juan Pablo Rodríguez Frade**

**Angel Cruz Plaza**

Arquitectos

La configuración general del proyecto es una adaptación del organigrama establecido por el Director del Museo del Pueblo Español, D. Manuel Berges, y el equipo de conservadores del citado museo.

El organigrama hace referencia a un esquema radial, con un espacio central que distribuye distintas salas, favoreciendo una circulación flexible sin ningún tipo de itinerario prefijado, de tal manera, que aun cuando existe un circuito aconsejable, el visitante puede visitar, si ése es su deseo, cualquier parte de la exposición sin necesidad de innecesarios recorridos.

Desde un principio, el montaje se condiciona a las características físicas del delicado material a exhibir: vestuario, encajes y complementos de los siglos XVIII y XIX, además de una colección de trajes populares y una mínima muestra de prendas toreras.

Como punto de partida se ha considerado condición indispensable el dotar a la exposición de un bajo nivel de iluminación (50 lux aproximadamente), para evitar la decoloración de las fibras de los valiosos trajes allí expuestos, lo que obliga a que la muestra se desarrolle casi en penumbra; de hecho el título de la muestra hace referencia a esta característica así como al presentar unas piezas hasta ese momento ocultas en los almacenes del museo.

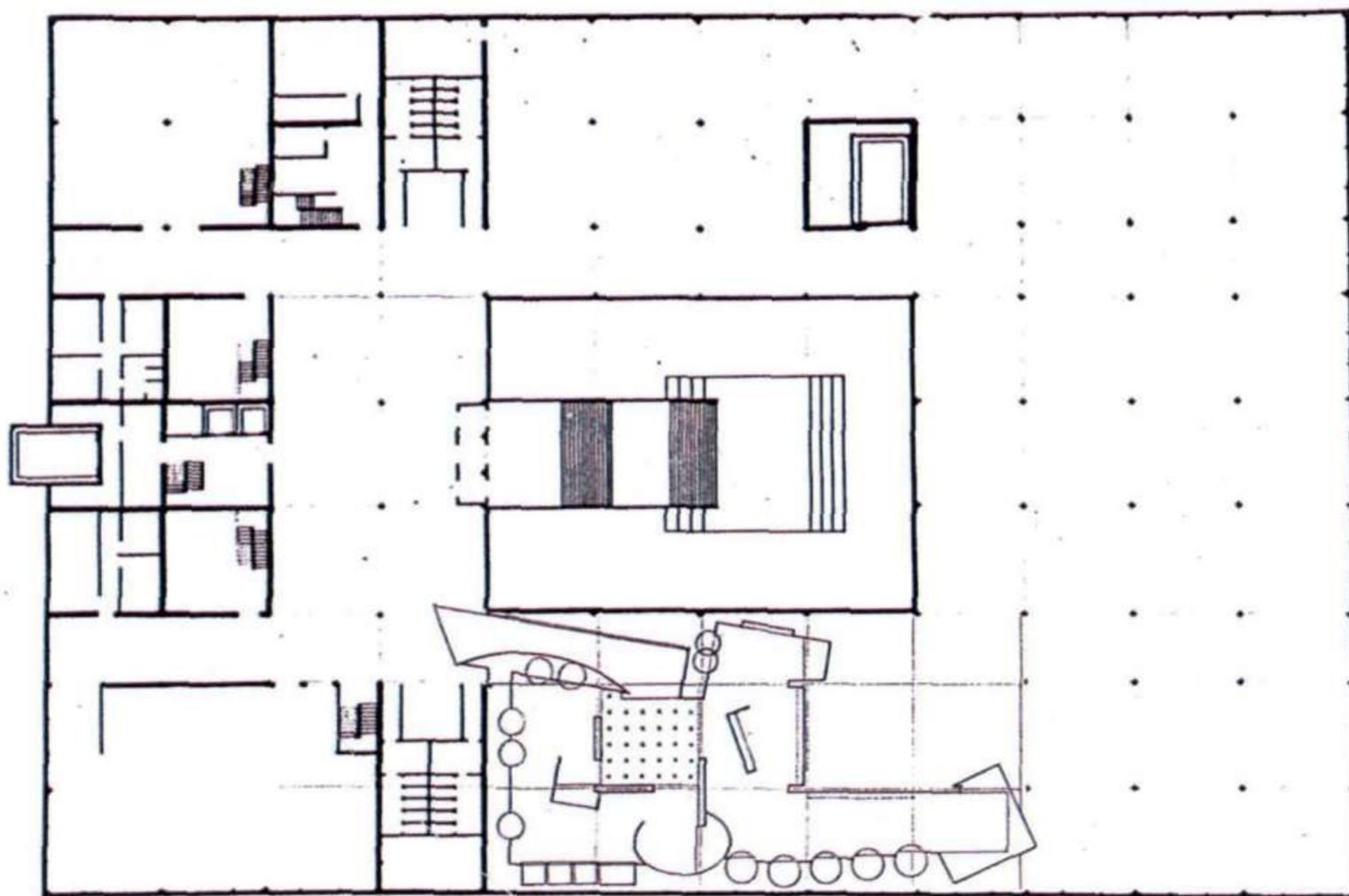
Para ello se hace necesario aislar la exposición de su entorno más inmediato (interior del MEAC) (Fig. 1), lugar con un alto nivel de iluminación.

Así, se estructura de tal manera que se desarrolla en un lugar alejado, desde un punto de vista ambiental y formal, del contenedor donde ésta se materializa.

Dada la gran superficie de la exposición (700 m<sup>2</sup>), y el bajo nivel de iluminación, resulta aconsejable incorporar al recorrido un espacio central de orientación como continua referencia y paso obligado para un correcto entendimiento del espacio (Fig. 2).

Por ello, una vez salvado el túnel que acomoda nuestra retina al cambio de iluminación, y que a modo de pasarela nos conduce a un espacio hasta ese momento desconocido, se llega al patio central que servirá de núcleo central y distribuidor con el apoyo gráfico necesario relativo a la información general de la muestra.

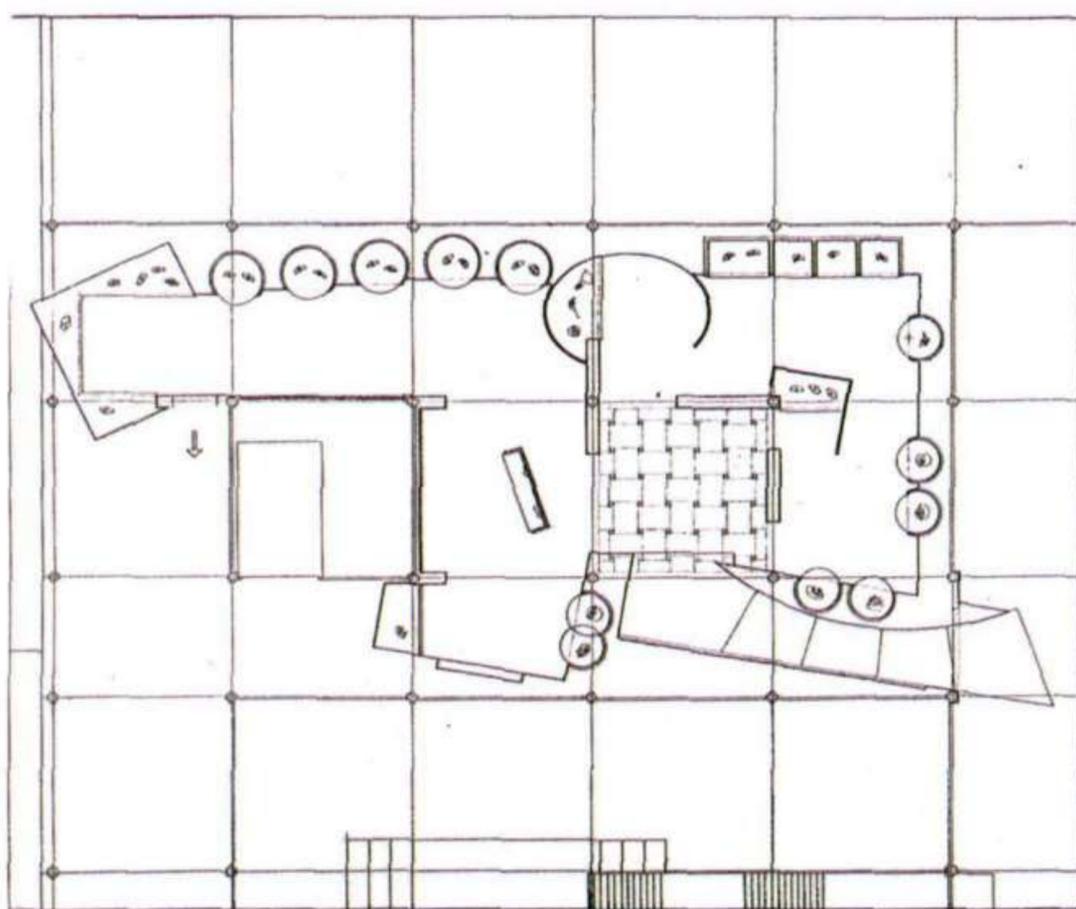
De esta manera, se acentúa el contraste entre los espacios estrictamente expositivos, de dimensiones reducidas y techos entelados en colores oscuros, con el alto y luminoso, distribuidor central de doble altura, con paredes pinta-



1. Implantación en el MEAC.

das de amarillo y el techo formado de bandas entrelazadas de tela de color crudo donde se refleja la iluminación indirecta.

A este vestíbulo se accede por un pasillo enmoquetado de rojo, con una pared azul curva y otra forrada de tela plisada, que plantea en una primera imagen de gran impacto el carácter casi escenográfico de la exhibición, donde

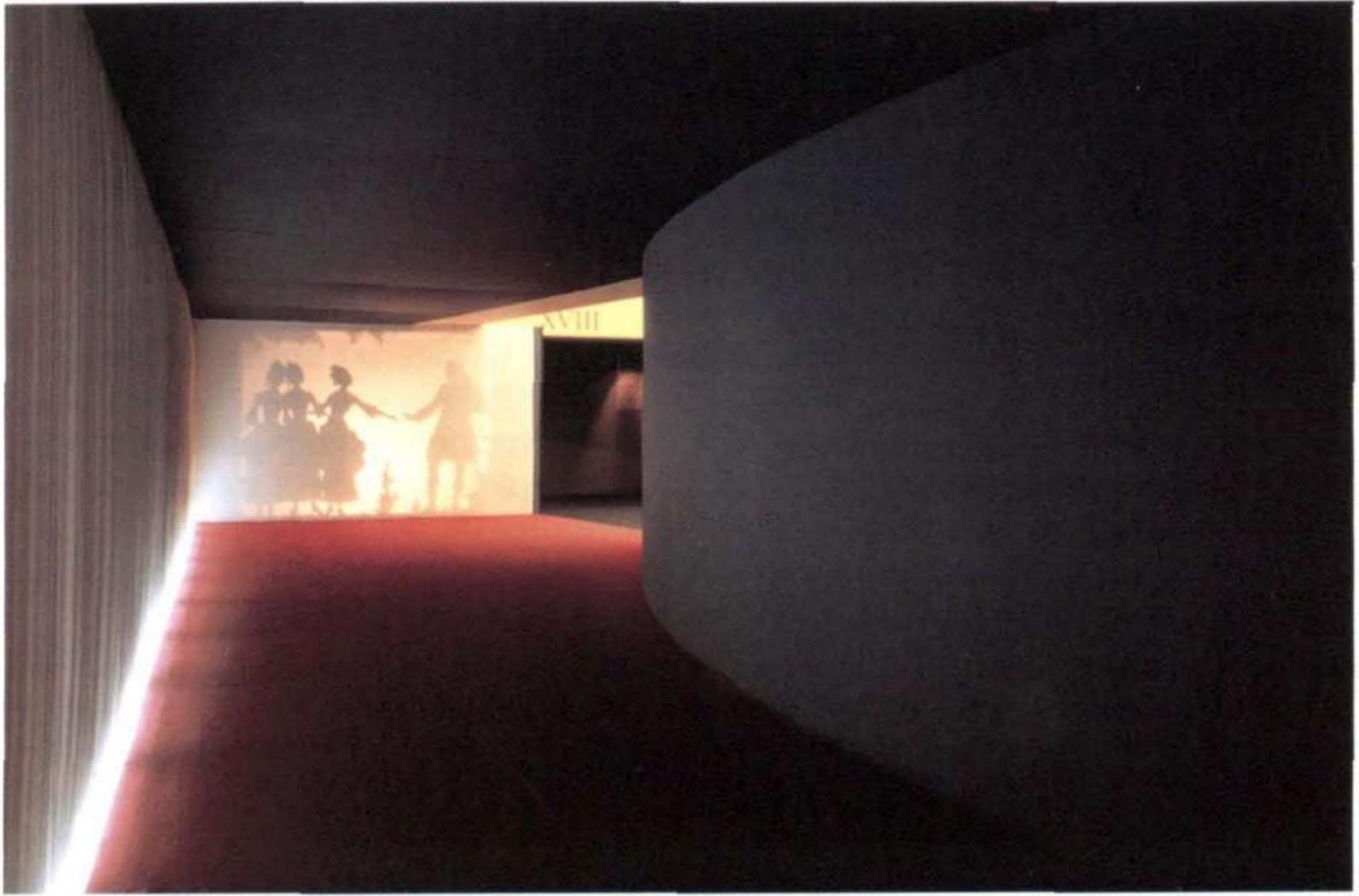


2. Planta de la exposición.

surgen al fondo unas siluetas en sombras que presumiblemente saludan y acompañan al visitante (Fig. 3).

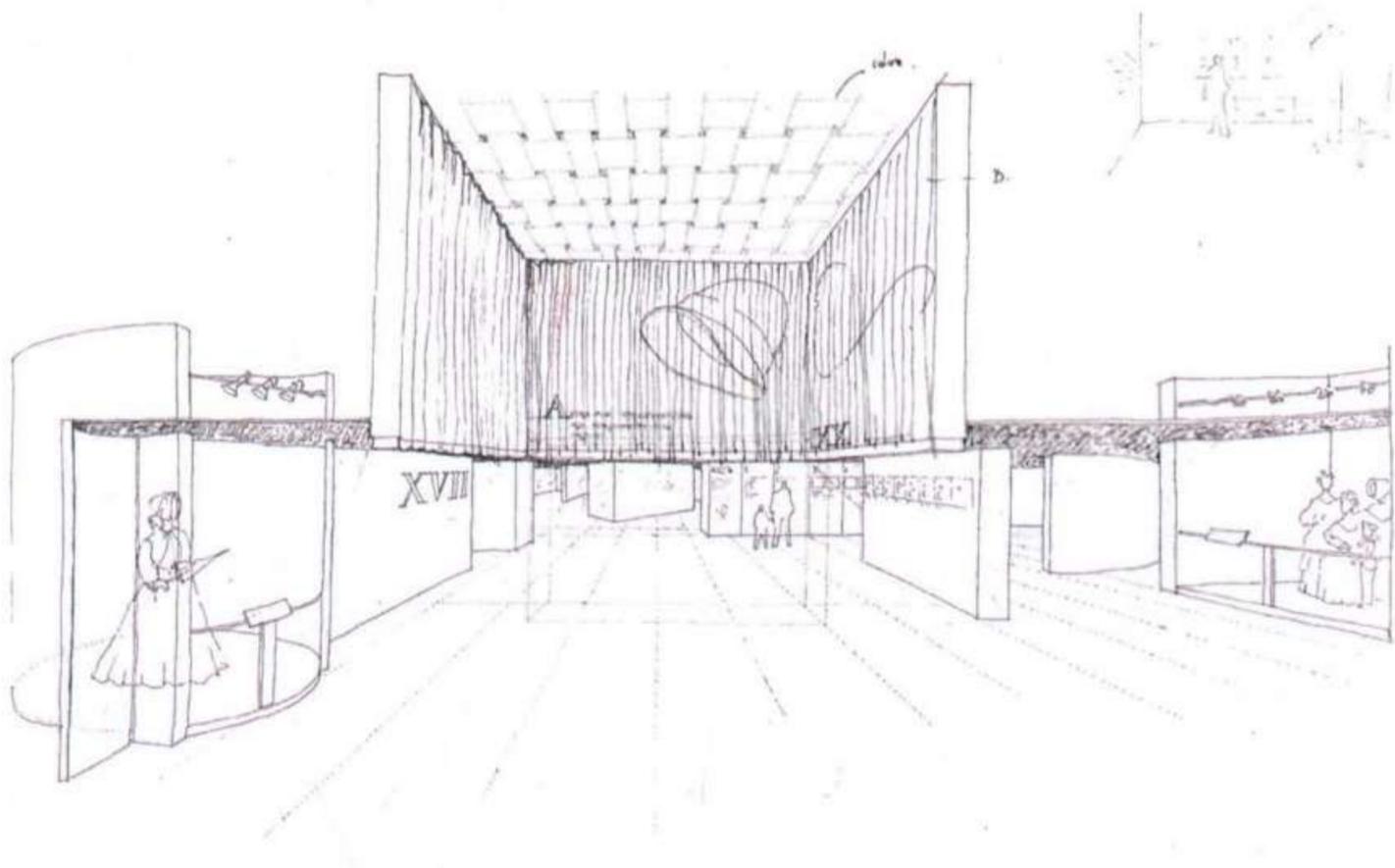
La exposición se desarrolla en una caja de perímetro oscuro con vitrinas desigualmente salteadas, y que debido a su iluminación focalizan la atención del visitante (Fig. 4).

Las vitrinas se diseñan como elementos neutros que permiten contemplar con detalle los distintos trajes expues-



3. Túnel de acceso.

tos, pero al mismo tiempo están dotadas de todos aquellos elementos que aseguran la buena conservación y cuidado de las piezas; esto es, una perfecta estanqueidad que evita la entrada de polvo en su interior, vidrio lami-



4. Perspectiva.

nado de seguridad, que por una parte impide la intrusión, y por otra, en caso de agresión se rompe de tal manera que los fragmentos de vidrio se quedan pegados a la lámina de butiral existente entre las lunas evitándose de esta manera cualquier daño a las piezas expuestas.

El interior de las vitrinas se entelan en algodón, sin componentes acrílicos que pudieran crear electricidad estática, grapada sobre un tablero curvado de madera, evitando pegamentos y pinturas que pudieran impregnar con su olor los distintos tejidos.

La iluminación se realiza mediante lámparas halógenas dimerizadas con el fin de graduar la intensidad de la luz en cada una de las vitrinas. Esta se ubica en el exterior de las vitrinas para así evitar el incremento de temperatura en el interior de las mismas, utilizando un difusor de tela tensada. Esta solución facilita, asimismo, una cómoda reposición periódica de lámparas.

En casos puntuales se complementa la iluminación con fluorescencia convenientemente protegida con filtros ultravioleta (carteles y acuarelas).

El proyecto de la exposición contempla el diseño integral de cada uno de los distintos elementos necesarios para que ésta se lleve a cabo (Fig. 5): diseño del catálogo, logotipo de la exposición, invitación, carteles explicativos, etc...,

## *Moda en Sombras*

MUSEO NACIONAL DEL PUEBLO ESPAÑOL



5. Imagotipo de la exposición.

para lo que se trabajó, de manera interdisciplinar, en colaboración con diversos equipos de profesionales: restauradores, historiadores, fotógrafos, etc.

La exposición "Moda en Sombras" ha sido premio del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, COAM 91, en la categoría de Diseño Interior y Arquitecturas Efímeras.

En Madrid, mayo de 1993.

# EL PROYECTO DE LA EXPOSICION "MODA EN SOMBRAS" Y SU REALIZACION

**Pilar Barraca de Ramos**

Conservadora del Museo del Pueblo Español

## INTRODUCCION

Desde 1973, fecha en que el museo fue cerrado al público, han sido pocas las ocasiones de demostrar que los fondos custodiados en él estaban en disposición de ser expuestos al público. De igual manera, no había sido posible efectuar una serie de actividades culturales paralelas a la exposición, encaminadas a la difusión e investigación de temas directamente relacionados con el museo. No obstante, con motivo del cincuentenario de la creación del museo, en 1984, se preparó una exposición temporal "Las joyas populares del Museo del Pueblo Español" que se presentó, por falta de espacio propio, en las salas del Museo Arqueológico Nacional.

Una vez ubicados los fondos museísticos en el edificio del Museo Español de Arte Contemporáneo, en el año 1987, con instalaciones adecuadas, ya fue posible realizar una clasificación general y atender a tareas propias de su conservación y exhibición. A partir de 1991 se realizaron dos exposiciones de carácter temporal y dos congresos de temática afín a las exposiciones, de asistencia internacional. Nos referimos a "Moda en Sombras": exposición de colecciones de indumentaria (1991-1992); Surcos: exposición de tecnología agrícola (1992); Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria (octubre de 1991); Primeras Jornadas sobre Tecnología Agraria Tradicional (mayo de 1992).

De todas estas actividades, a continuación pasaré a desarrollar una serie de consideraciones acerca de los aspectos concretos relacionados con la museología de la exposición "Moda en Sombras".

Al tratarse de la primera exposición temporal que el Museo del Pueblo Español realizaba en su sede, todos los organizadores deseábamos que tuviera un gran éxito y que, a pesar del poco presupuesto concedido, se atuviera a los criterios museográficos más actuales. Por ello, esta exposición debía contener dos principios básicos:

1. El primero de ellos estaría en conexión con el contenido científico y los materiales que se iban a exponer que obedecerían a una temática que fuese, de forma intrínseca, parte de la historia del propio museo.

2. El segundo motivo obedecería fundamentalmente, al criterio de conservación de las piezas expuestas. Esto es porque, a pesar de ser una exposición temporal, la duración debía ser de un mínimo de seis meses. Este requisito provocaría que el diseño y montaje estuviesen adecuados para el largo tiempo expositivo que soportarían las piezas.

## IDEOLOGIA Y SELECCION DE OBJETOS EXPOSITIVOS

En cuanto al contenido científico, se consideró de manera unánime por todos los técnicos que, el tema más claramente relacionado con la historia del museo, tendría que estar en función de la indumentaria. Esta colección tiene su origen en la Exposición del Traje de 1924 y, el propio Museo del Pueblo Español fue creado en 1934 a partir de la fusión del Museo del Traje Regional y del Museo del Encaje. A pesar de que, actualmente, las colecciones del MPE son ya muy amplias y la indumentaria ha pasado a ser una colección más, queda en el recuerdo del museo como una sección entrañable y de grata custodia.

El contenido se definió pues, como el de una exposición que reflejase la evolución de la indumentaria en diferentes fases, tanto la tradicional representada por el traje popular, como la indumentaria erudita cuyo mejor exponente es el traje histórico internacional. En una primera fase, que trataría sobre la evolución de la indumentaria, se quería desarrollar la moda existente en España en los últimos dos siglos. Se atendía en un principio, al traje erudito, que realmente es el que correspondería al concepto de "moda".

La elección de las piezas de indumentaria erudita a exponer, fue estimada en función de determinados momentos cronológicos que marcaron el punto de inflexión entre una prenda y otra. Se definieron distintos momentos: el último cuarto del siglo XVII, la transición al siglo XIX, la época isabelina, el último cuarto del siglo XIX, comienzos del siglo XX, la década de los veinte, los años treinta.

Para cada uno de estos momentos cronológicos se eligieron los siguientes trajes: un traje de corte del siglo XVIII estilo a "La Polaca", un traje de corte del siglo XVIII estilo inglés, dos vestidos estilo imperio de transición al siglo XIX, un traje de estilo isabelino, un traje de estilo alemán, un traje de tarde de estilo eduardino, un traje de fiesta de los años veinte, y un traje de fiesta de los años treinta.

Referente a la exposición de indumentaria tradicional, hay que señalar que no era nuestro objetivo el exponer una sucesión ininterrumpida de trajes regionales, siguiendo el modelo tradicional. Por ello, se seleccionaron únicamente las prendas más antiguas y costumbristas que se conservan en este museo, representativas de distintas áreas geográficas españolas, sin ser las más conocidas por su tipicalismo. No obstante, algunos de los trajes elegidos ya eran conocidos, puesto que habían sido expuestos anteriormente en varias ocasiones, como fueron la exposición del Traje Regional de 1924, la exposición permanente del Museo del Pueblo Español en los años sesenta, en su sede de la Plaza de la Marina Española, el préstamo realizado a una exposición de acuarelas realizada en la Sala Bores del MEAC, en el año 1988, y la citada exposición de Joyas Populares (1984-1985) en el Museo Arqueológico Nacional. Recientemente, en 1990, se prestaron los trajes de matador y picador a una exposición sobre temas españoles, celebrada en Japón.

Esta selección de indumentaria tradicional consistió en: un traje de novia ibicenca, un traje de hombre mallorquín, un traje de campesina canaria, un traje de fiesta de campesina de Alosno (Huelva), un traje de fiesta del siglo XVIII de mujer de La Vega (Almería), un traje de fiesta del siglo XVIII de valenciana, un traje de huertano valenciano, un traje de domingo de mujer de Ansó, un traje de hombre de Hecho (Huesca), un traje del siglo XIX de ama

de cría cántabra, un traje de novia lagarterana, un traje del siglo XVII, de novia de la Sierra de Francia (Salamanca), un traje de los años veinte de hombre y otro de mujer, de charros salmantinos, una capa de pastor de la Serranía de Cuenca y, un traje de joven de la zona sorjana.

Por último, se quería desarrollar también algún aspecto temático, no muy habitual en las exposiciones de indumentaria, pero sí relacionado con algún hecho importante de nuestra cultura. Para ello, se escogieron varios temas que fueron desarrollados por zonas expositivas.

El primero de ellos, relacionado con el traje erudito, se refería al ambiente del teatro para el que se escogieron prendas femeninas de abrigo del último cuarto de siglo XIX, y complementos del traje masculino y femenino como tirantes, ligas de calcetines, medias, bolsos de mano, guantes, etc., un frac de fines de siglo XIX y una capa española, también de finales de siglo.

El segundo tema, más complejo porque se halla profundamente arraigado en la cultura popular, trata del mundo que rodea a la fiesta del toro, "La fiesta". Las piezas seleccionadas fueron un mantón de Manila, un traje de goyesca, un traje de matador y un traje de picador, todos del siglo XIX. El conjunto dedicado al mundo taurino se completaba con una selección de carteles de toros, componentes de la Colección de Artes Gráficas del MPE, que no sólo aludían al carácter festivo, sino también son considerados como documentos primarios de la indumentaria taurina de un momento concreto. Todo este conjunto pretendía hacer alusión a la forma de un coso taurino, representado por un semicírculo en el que las piezas se hallaban colocadas.

Otro tema, aludía más directamente a un sector concreto de la artesanía como es el encaje. Diferentes tipos de encaje, pertenecientes a una colección de origen catalán recientemente ingresada en el museo<sup>1</sup>, fueron expuestos. Además, se seleccionaron, entre otras prendas, algunos encajes pertenecientes a la Familia Borbón de España como una mantilla de la reina Isabel II y un faldón de cristianar del Infante Don Alfonso de Borbón y Battemberg.

En general, la selección de los trajes se realizó a partir de varios criterios definidos por la Reunión organizadora de la exposición. Aunque en esta mesa participaron durante toda la exposición, todos los conservadores del museo, primó la primera selección realizada por Concha Herranz, técnico de Textiles, y de Ana Schoebel, restauradora de Textiles. El resto de complementos de la exposición fueron seleccionados por los diferentes conservadores del museo: los carteles de toros y las acuarelas cedidas por la Escuela de Cerámica, por Begoña Torres, las joyas populares y algún otro complemento como abanicos, por Pilar Barraca<sup>2</sup>.

El primer criterio selectivo consistió en la búsqueda de aquellas piezas que se encontrasen en perfecto estado de conservación y que, al mismo tiempo, fuesen representativas del tipo de exposición que deseábamos. Un

---

<sup>1</sup> Nos referimos a la colección Creixells, adquirida a fines de 1990 para su custodia en el Museo del Pueblo Español. Se trata de un conjunto de encajes realizados por la familia Creixells, encajeras que trabajaron durante generaciones para la Casa Real Española.

<sup>2</sup> En el desarrollo del proyecto de exposición resultó muy valiosa la colaboración prestada por diferentes técnicos. Especialmente, queremos referirnos a M.<sup>a</sup> Antonia Herradón y Paola Concepción, que elaboraron gran parte de la documentación complementaria, y también a Laura Ceballos y Ana Schoebel, que realizaron un estudio detenido del maniquí tipo y sus medidas. También fue interesante la aportación de varios técnicos de Loewe, sobre el montaje de la exposición.

segundo criterio era tendente a que las piezas seleccionadas fueran, además, emblemáticas o características de algún momento de la vida del museo. En este sentido, el hecho de que la colección original de indumentaria del museo contuviera donaciones de la Familia Real, era uno de los ejemplos a tener en cuenta.

Los trajes charros donados por SSMM Don Alfonso XIII y D.<sup>a</sup> Victoria Eugenia, fueron el mejor exponente de esta idea, al igual que era carismático el traje de estilo alemán, que había sido vestido por D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Cristina de Habsburgo a su llegada a España. En el entorno taurino, era primordial el traje de goyesca que había pertenecido a la Infanta D.<sup>a</sup> Isabel de Borbón, persona entrañable en ese círculo.

## ITINERARIOS

El recorrido de la exposición estaría en función de los objetos expuestos. Como se ha podido comprobar, los temas a que aluden las prendas de indumentaria y textiles escogidas, son varios, pudiendo darse el caso de que cada uno constituyese una exposición por sí mismo. Por eso había que establecer un itinerario mínimo, dejando el camino abierto al espectador, que podría elegir el aspecto que más le gustase. De esta manera, se decidió dejar un espacio central a modo de distribuidor de las distintas salas expositivas que, sin embargo, no impedía la conexión entre unas y otras.

El ingreso a la exposición se iniciaba por un pasillo cuyo frente mostraba unas siluetas a contraluz. Este conjunto representaba un grupo de época rococó en actitud festiva, significando con ello una invitación al ingreso del mundo de la moda. Sobre la entrada, el cartel anunciador de la exposición también contenía unas siluetas enmarcadas sobre dorado, que ofrecían un contraste con las anteriores. El pasillo se encontraba en penumbra, acentuada por la iluminación colocada en solo un lateral, y a través de él se accedía al distribuidor central (Fig. 1).

El centro de la exposición se encontraba en este distribuidor, donde se exponían los textos de carácter general que señalaban los ámbitos cronológico y temático a exponer: introducción, siglo XVIII, siglo XIX, siglo XX, e indumentaria popular. Los textos eran acompañados de serigrafías a gran tamaño que mostraban algunos ejemplos de indumentaria, y de motivos situados en la parte más alta de las paredes que representaban los patrones de un vestido de estilo imperio (Fig. 2).

A partir de esta sala central, se podía optar por varias visitas, puesto que dejaba abiertos cuatro grandes vanos por los que se podía comunicar con cualquier parte de la exposición. De esta manera, el acceso a cualquier aspecto concreto podía ser independiente, como era el caso de las salas del mundo taurino, de los encajes o del teatro.

Sin embargo, para todo aquel que quisiera seguir toda la exposición, uno de los itinerarios generales que podría seguirse era: primero, una visita a la sala de indumentaria popular, de allí se llegaba a la exposición de los encajes que, a continuación, enlazaba con la evolución de la moda desde el siglo XVIII hasta el siglo XX (Fig. 3). El mundo taurino y el teatro quedaban para el final.

La ventaja que ofrecía la alternancia de itinerarios, supuso la libertad de

elección por parte del público para visitar zonas concretas de la exposición. Por ello, se podía visitar cada zona expositiva sin pasar previamente por otras salas. Por ejemplo, se podía acceder directamente a la sala de indumentaria erudita del siglo XIX, sin necesidad de visitar el anterior siglo de la moda en la sala del siglo XVIII.

### **CRITERIOS TECNICOS DE LA EXPOSICION**

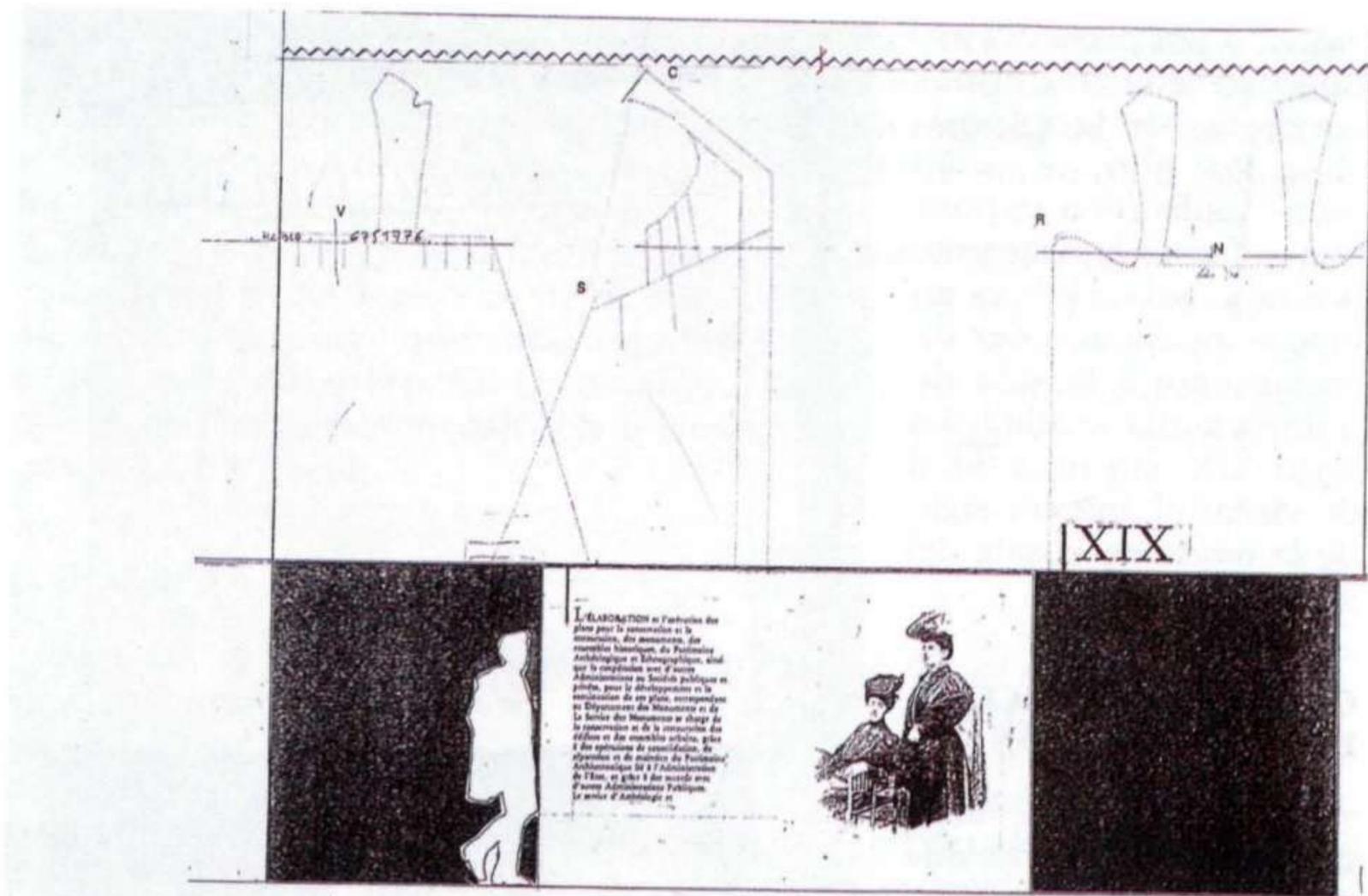
Respecto a la larga duración expositiva que se preveía, en el encargo ofrecido a los arquitectos Juan Pablo Rodríguez Frade y Angel Cruz Plaza, se señalaban varias pautas para la realización del diseño interior. Dado que la museografía de "Moda en Sombras" no es tema en concreto de este apartado, aquí solo se hará una síntesis de cuál fue la idea que primaría en la exposición.

Como ya se ha mencionado, la iluminación se concebiría como muy escasa, para proteger en todo momento la conservación de las piezas expuestas. Para ello, debería crearse un espacio oscuro, lo más amplio posible, que no impidiese la contemplación del visitante. Al mismo tiempo, debía existir una solución expositiva, de vitrinas, que adecuase la perfecta conservación de los objetos expuestos con la amplitud de espacios externos a ella, y espacios internos despejados, de manera que los maniqués tuviesen su propio ambiente.

Adecuado también al criterio de conservación, en un principio se proyectó forrar todas las vitrinas con un tejido neutro, que podía ser de algodón al 100 %. Esta característica era importante puesto que garantizaba el estado de conservación de los textiles destinados a la exposición. No obstante, el hecho de que las piezas no estuvieran en contacto directo con las telas de las vitrinas, nos hizo variar esta idea originaria y condicionó la decisión de utilizar una tela de batista cuyo contenido de algodón era sólo de un 50 por 100. Este hecho no alteraría sustancialmente la línea de conservación que se quería



1. Acceso a la exposición.



Es un siglo caracterizado por el cambio que afecta al estatus social, a la actividad económica, a la religión y a la política. Todo ello se verá reflejado en la evolución de la moda que, sobre todo en el traje femenino, será continua dando lugar a la aparición y creación de prendas que pueden ser consideradas antecedentes directas del vestido actual.

La industria textil surgida en el siglo XVIII desarrolla, como una auténtica revolución en este siglo XIX, una actividad provocadora de nuevos tejidos, ocasionando por un lado la popularización de algunos estilos y también, la ocasión de que la moda en vigor fuese más variada.

Como contrapunto a la evolución del traje femenino, que es constante durante todo el siglo, destaca el hieratismo del traje masculino que tras unas primeras y significativas reformas, permaneció casi inalterable hasta avanzado el siglo XX.

2. Diseño y montaje de un panel explicativo del distribuidor central.

conseguir, como se comprobaría durante la continua observación que se siguió durante los meses que duró la exposición.

Una vez definida de manera específica la materia que sería objeto de exposición quedaba lo más problemático, que consistía, fundamentalmente, en organizar una muestra de diseño avanzado, incorporando las nuevas técnicas



3. Paneles y vitrinas que marcan diversas pautas al itinerario: Al fondo, la sala de indumentaria popular; en el centro, los encajes, y en primer plano, un panel explicativo del siglo XVIII.

y criterios museológicos. En un principio, la indumentaria no se prestaba demasiado a una exposición de tipo vanguardista, por motivos culturales y técnicos.

En referencia a los motivos culturales, podemos señalar:

— El desarrollo surgido en el mundo de la moda y el diseño textil. Sugiere un conocimiento de la pasarela por parte del espectador que asiste a ella, y en consecuencia, se transmite un lenguaje entre el modelo o maniquí y el visitante. Esto es debido al movimiento que existe en la pasarela, que imprimen los modelos, y que, por contra, no existe en las exposiciones de indumentaria. Aquí, habitualmente, la actitud hierática que los maniquíes de las vitrinas muestran al público, no favorece de ninguna manera este tipo de exposiciones.

— Por otro lado, no es fácil enseñar a un público no acostumbrado al conocimiento de la moda antigua, o de cuál había sido la evolución de la moda

en los últimos tres siglos. Partimos del olvido generalizado de la ropa antigua y del desconocimiento general del uso de determinadas prendas. No digamos nada de la bibliografía española al respecto.

En cuanto a los motivos técnicos, la exposición de indumentaria también planteaba problemas:

— Fundamentalmente, la primera dificultad se debía a la conservación de los textiles. Los criterios actuales de exposición de textiles abogan por su conservación aplicada a partir de medios y soportes concretos, entre ellos el maniquí.

— Dado que hasta ahora, en España la exposición tradicional con maniqués proporcionaba sin un fin concreto, una sucesión de trajes, y tampoco estaba definida la exhibición con un contenido didáctico o una expresión capaz de llegar al gran público, era totalmente necesario hallar una solución de montaje que abandonase estos criterios anticuados, y que adecuase nuevos niveles de transmisión de este tema al espectador.

Una vez el arquitecto se puso en contacto directo con las prendas de indumentaria y complementos destinados a la exposición, captó enseguida el mensaje expositivo y diseñó una muestra que incluiría los criterios más avanzados, en cuanto a conservación y exhibición, que se habían realizado en España anteriormente.

## LA EXPOSICION

La exposición ocupaba una superficie aproximada de 650 m<sup>2</sup>, en el lado sur de las salas generales de exposición del edificio MEAC. El pasillo de entrada, de unos 15 metros de longitud, ocupaba un espacio de unos 60 m<sup>2</sup>, por el que se podía acceder directamente al área central, de unos 64 m<sup>2</sup>, que se concibió como el distribuidor de la exposición. De allí se podía pasar al área de la indumentaria popular, de unos 130 m<sup>2</sup>; a la sala del encaje que ocupaba unos 50 m<sup>2</sup>; al siglo XVIII, de 70 m<sup>2</sup>; a la sala de indumentaria de los siglos XIX y XX, de 220 m<sup>2</sup>; a las salas del teatro, 20 m<sup>2</sup>, y del mundo taurino, 30 m<sup>2</sup>.

El área de la indumentaria popular se concibió como una sala rectangular, formada por un pasillo que dejaba la exposición propiamente dicha, en la parte derecha. Se caracterizaba por una línea de cinco vitrinas cilíndricas a lo largo del pasillo, y al fondo una gran vitrina frontal, a modo de escaparate que cerraba la línea expositiva. En esta vitrina se exponía el traje de charra de SM la Reina D.<sup>a</sup> Victoria Eugenia, en contraposición a una foto de tamaño natural de la propia reina vistiendo ese mismo atuendo, que había sido colocada en la entrada de la sala como exponente visual de la indumentaria popular.

Esta sala pasillo medía unos 22 metros de longitud, por 5 metros de ancho. La altura estaba definida por el forro de tela oscura que cubría todo el área de exposición, a 2,20 metros de altura.

La sala de indumentaria erudita se diseñó de manera totalmente diferente. En primer lugar, no formaba un espacio único, sino que estaba dividida en varios espacios alrededor del cubo central distribuidor. Estos espacios podían ser independientes, si así se quería, o formar parte del itinerario evolutivo de la moda. El espacio más pequeño se refería al siglo XVIII, formado por dos vitrinas de gran tamaño, base rectangular o trapezoidal, cuya

capacidad admitía ampliamente dos maniqués, con un diámetro aproximado de 1,5 metros para cada uno. Puesto que el diseño original de una de estas vitrinas había sido el de individualizar los dos maniqués con dos vitrinas cilíndricas, se aseguró este aspecto visual colocando delante del cristal frontal dos bases semicilíndricas unidas, que indicaban el radio de pertenencia al área de cada maniquí. Este efecto se aumentó al dejar la trasera de la vitrina en dos semicírculos unidos. Completando la exposición de los maniqués, se colocó una vitrina de tipo cuadrangular empotrada en la pared central de la sala, que contenía diversos complementos de los trajes femenino y masculino de la época.

El siglo XIX, se había representado por cuatro maniqués inmersos en cuatro vitrinas cilíndricas, de dos metros de diámetro cada una. Formando una esquina de ángulo agudo, se contraponían a los textos de los carteles, que indicaban más específicamente la evolución de la moda y sus complementos.

Siguiendo el mismo modelo, al otro lado de la sala se hallaba representada la transición de la moda al siglo XX, por un maniquí colocado en una vitrina cilíndrica, de las mismas características que las anteriores. Dando una visión muy diferente, se hallaba a continuación la sala del siglo XX, cuyas prendas representativas fueron expuestas en vitrinas de base cuadrada, de medidas aproximadas 2,5 x 1,5 metros.

El recorrido de la sala de los siglos XIX y XX, se podía realizar en forma de U, con una longitud aproximada de 32 metros.

Inmerso en esta sala, aunque con acceso desde el cubo central, fue expuesto el mundo del teatro. Se trataba de una vitrina de planta trapezoidal, rodeada de paneles explicativos que formaban la trasera y laterales, dejando el frente y parte del lateral más ancho para cubrir con cristales. Aquí se mostraron diferentes complementos y atuendos de salidas festivas.

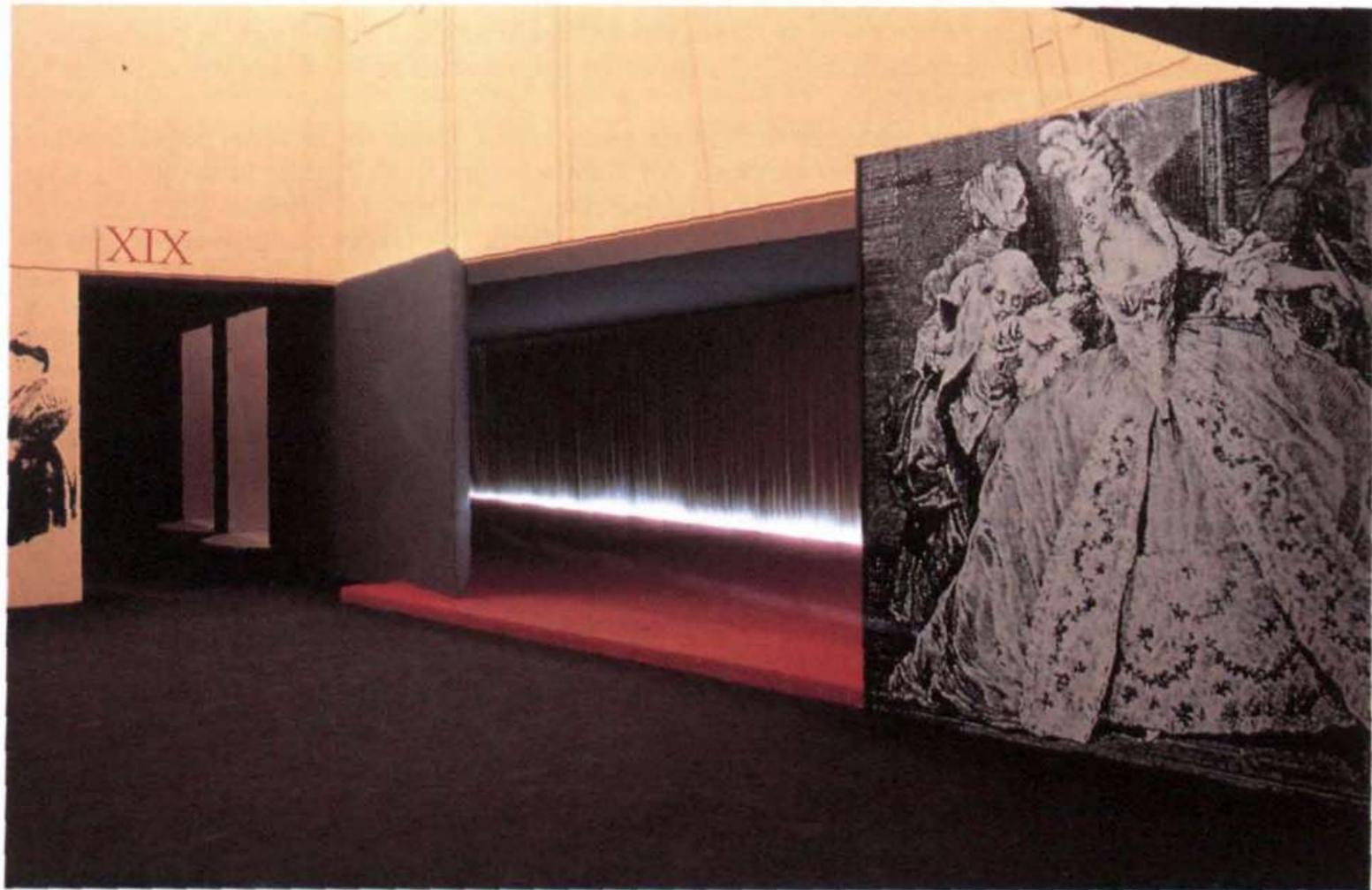
El semicírculo del mundo taurino estaba formado por una elipse de unos 14 metros de longitud perimetral, ocupando parte de ella la propia vitrina con cristal frontal recto y trasera elipsoide. Por último, la sala dedicada a los encajes fue colocada como si diera la espalda al cubo central, dejando un amplio espacio dedicado a mantener el recorrido expositivo y hacer de zona alternativa de los distintos itinerarios. Por el contrario, su interior servía de enlace entre las salas de la indumentaria popular y el siglo XVIII.

## **TITULO "MODA EN SOMBRAS"**

El título de la exposición debía ser un elemento primordial, que respondiese al contenido temático y expositivo, y que al mismo tiempo fuese una sugerencia de acceso al visitante. El nombre de "Moda en Sombras" se eligió como una síntesis de toda la exposición. La palabra "moda" significaría el mismo concepto que hoy tenemos para ella: la evolución de determinados cánones en función del uso social. Sin embargo, no sólo representaría el traje histórico, sino que se vería manifestada con otras alternativas de las sociedades precedentes. En este sentido, la "moda" se erigiría también en representación del traje popular, puesto que se trató de un tipo de indumentaria que apenas sufrió variaciones a lo largo de los últimos siglos, pero que formó parte de la moda imperante en la cultura de la clase popular.

En el aspecto museográfico, las sombras formarían el diseño fundamental,





5. Información visual, a gran tamaño, que señala el acceso a la sala del siglo XVIII.

indumentaria erudita del siglo XVIII, proporcionando así una primera orientación sobre la moda imperante en ese siglo (Fig. 5).

La necesidad de documentar una serie de prendas que, en general, eran desconocidas para los espectadores, llevó a la búsqueda de unos criterios determinados para elaborar los textos de la exposición. Por ello, los textos deberían ser ambivalentes: un tanto generales para el desarrollo de toda la moda, descriptivos en cuanto a la indumentaria de cada momento, y evolutivos en referencia al uso de determinadas prendas. Los textos íntegros se desarrollan a continuación:

#### **MODA EN SOMBRAS**

Exposición dedicada a la indumentaria española de los últimos siglos, distinguiendo en ella dos aspectos fundamentales que son, por un lado, la moda y su evolución desde el siglo XVIII y, por otro, la tradición y su representación en el traje popular.

Se pretende mostrar en la exposición sobre "Indumentaria del Museo del Pueblo Español" el desarrollo de la moda desde 1775 a 1930, a través de prendas seleccionadas por su valor intrínseco y cultural, que son testimonio del uso de la sociedad que nos antecedió.

La moda se ha expresado en esta etapa a través de la indumentaria utilizada por diferentes clases sociales, que normalmente estaban vinculadas a la ciudad, y por tanto puede considerarse exponente de la vida urbana. La moda como fenómeno social se desarrolló fundamentalmente en el siglo XIX paralelamente a la evolución que tuvo la burguesía ciudadana, cambiando y evolucionando de forma continua, según los nuevos imperativos que marcaba el estilo de cada momento.

Con el traje popular, la muestra pretende reflejar en un conjunto la vida tradicional española. Conscientes de la dificultad que entraña el estudio de este tipo de indumentaria, cotidiana hasta hace poco tiempo en el ámbito rural, se ha pretendido exponer una selección de prendas que incluye diferentes aspectos: geográfico en cuanto a las áreas y social en cuanto a las funciones del vestir.

Queda señalar la importancia de la colección de indumentaria conservada por el Museo del

Pueblo Español cuyo origen radica en la "Exposición del Traje Regional" en 1925. A partir de entonces, la colección ha sido ampliada, merced a diversos ingresos entre los que cabe destacar las donaciones de la Casa Real Española.

Por su representatividad se exponen varios de estos trajes, tanto de la serie popular como histórica, que puede interpretarse como símbolo del acercamiento monárquico al sentir popular. Entre ellos hay que señalar los trajes de charros salmantinos de SS.MM. D. Alfonso XIII y D.<sup>a</sup> Victoria Eugenia, así como el traje de maja goyesca de la Infanta D.<sup>a</sup> Isabel de Borbón y, por supuesto, una de las piezas señeras de la exposición, el mantón de encaje usado por la Reina Isabel II en el día de su boda.

## SIGLO XVIII

El siglo XVIII presenta un claro predominio de la moda francesa, aunque en el último tercio de siglo las influencias inglesas sean muy importantes.

El desarrollo del comercio (importación de algodón de las Indias), de la industria y de las investigaciones en colores y tintes proporcionan una mayor variedad al traje.

La moda tuvo muchas variaciones, el cuerpo femenino aparece distorsionado y oprimido. El traje de corte es prácticamente internacional en Occidente. El lujo de la indumentaria es distintivo del rango social. Estos esquemas se ven afectados fuertemente por la Revolución Francesa.

Se suceden los intentos fallidos de crear un traje nacional (Suecia, Austria, Francia...). Las formas de la indumentaria común presentan influencias de las tradiciones regionales. En España el establecimiento de la Casa de Borbón supone la plena introducción de las modas francesas, con sus variantes. Por otro lado, el "elemento castizo" adquiere mayor importancia.

## EL TRAJE FEMENINO DEL SIGLO XVIII

El traje femenino constaba, en su parte visible de tres prendas principales: el cuerpo y dos faldas.

El *cuerpo*, apretado y puntiagudo, dejaba al descubierto el cuello y los antebrazos. Presentaba una abertura delante en la que se incluía una "pieza de estómago", endurecida con cartón o ballenas y adornado con bordados o lazos. Complemento indispensable era el *corsé*, que llevaban las mujeres desde la infancia, de tablillas de hierro o acero. Las *mangas* acababan encima o justo debajo del codo y dejaban asomar los volantes de encaje de la camisa.

Había una *falda* inferior, adornada y otra encima abierta por delante, que en ocasiones se prolongaba en una cola.

Una de las principales características del vestir de este siglo es el miriñaque ("panier") llamado también en España "tontillo" o "chillones". Fue en principio un faldón rígido provisto de aros de hierro, mimbre o ballenas. A pesar de su incomodidad estuvo de moda durante el reinado de Luis XV, y en el de Luis XVI, se mantuvo como vestido de corte.

A lo largo del siglo se suceden numerosos tipos de trajes, desde el *vestido volante* ("saco", "watteau"), *vestido a la francesa*, hasta el *vestido imperio*.

Durante el reinado de Luis XVI (1774-1789) encontramos una enorme variación del vestido femenino y podemos distinguir dos fases:

*La primera*, se caracteriza por el lujo y la exageración: los miriñaques son ridículamente grandes y los tocados se hicieron gigantescos. Aparece ahora una serie de modas inspiradas en el Este de Europa y en el Oriente: vestidos "a la circasiana", "a la polaca", "a la levita", "a la turca", "a la sultana", la predilección por las pellizas forradas y bordeadas de piel, que aparecen después de 1770 es parte también de esta influencia oriental y también otros muy influidos por las representaciones teatrales de donde toman sus nombres.

La aparición del vestido "a la polaca" (1772-1774) coincide con el desmembramiento de Polonia. Presentaba unas mangas llanas con puño de gasa o de tejido. Ajustado a la espalda, abrochado en lo alto encima del pecho extendiéndose el vestido ampliamente sobre la falda de debajo, quedando arremangado por detrás de las caderas, mediante unos galones deslizantes formando tres pliegues redondeados. Los pies quedan al descubierto. Pronto sustituye al vestido a la francesa.

La predilección por las pellizas forradas y bordeadas de piel, que aparecen después de 1770 es parte también de esta influencia oriental.

La *influencia inglesa* o "anglomanía" penetra en Francia a través de la indumentaria deportiva. Es una ropa más sobria, cómoda, práctica e higiénica, con pleno desarrollo desde 1775. Los vestidos a la francesa fueron reservados para las ceremonias y los tipos a la inglesa para uso dia-

rio. En el *vestido "a la inglesa"* la espalda del corpiño formaba un pico, y por delante iba abrochado, era de escote bajo acompañado de pañuelo de lencería. La falda con una pequeña cola se abría al frente sobre la inferior, que estaba sostenida por un miriñaque acolchado. Ambas faldas iban bordadas con temas florales. La manga aparece ajustada hasta el codo.

La *segunda* fase de la moda supone un completo contraste: la influencia de las ideas ilustradas, favorece el retorno a la línea recta, a la sencillez y a la imitación de la Antigüedad clásica. Las mujeres gustan de materiales simples y del color blanco.

La Revolución Francesa tuvo también su repercusión en la indumentaria. El vestido del Antiguo Régimen fue abolido con todo lo que ello significó. La oleada de anglomanía que ya existía antes de la Revolución Francesa, se exagera en los años noventa y desde 1794 el lujo vuelve a ocupar su lugar. Reaparecen las ropas de seda, muselina, gasa... La mujer prescinde de miriñaques, corsés y ricos tejidos desde 1796. Llevan un "vestido camisa", de muselina, batista, etc., que caía hasta los pies. Debido a la gran fragilidad de estos vestidos, los bolsillos se sustituyen por un pequeño bolso de mano; se solían acompañar de sandalias sin tacones.

De modo que a fines del siglo XVIII las líneas generales de la indumentaria del siguiente siglo estaban ya establecidas para la mujer, una versión del futuro "traje Imperio".

### El traje masculino siglo XVIII

Hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo XVIII no se produjeron cambios esenciales en la moda masculina que imperaba desde Luis XIV, sin embargo su línea se fue simplificando. El traje comprende ya los elementos esenciales de nuestros días: una prenda de encima "*casaca*" y otra de debajo "*chaqueta o chaleco*", chupa en España y una para las piernas hasta las rodillas "calzones". Es el traje de todas las clases sociales, con diferencias de tejido o de ornamentación.

La *casaca* ajustada en la cintura presentaba tres aberturas, una en la espalda y dos en los laterales que formaban pliegues, cuyas formas fueron variando. En caso de tener cuello era de una pequeña tira, delante presentaba una fila de botones, muchos de los cuales no se abrochaban. Las mangas y los puños variaban en anchura y longitud, tras ellas surgían los volantes de la camisa que hacían juego con el encaje de la pechera. Los bolsillos tienen una vuelta recta o cortada. Los botones adquieren gran importancia.

La *chaqueta*, es de tejido ordinario en la espalda y muy rico en el resto, con bordados en el delantero y extremos de las mangas, con temas florales. Generalmente, se cierra únicamente en la cintura. Su línea delantera evoluciona igual que la casaca y hacia 1770 pierde las mangas y se acorta, tomando el nombre de chaleco.

Los *calzones* ajustados cambian poco. Antes de 1730 se cierran con botones y después mediante una bragueta "a la bávara". Llegan hasta debajo de la rodilla cerrándose con botones, hebillas o nudos de cinta sobre las medias de seda. Al irse acortando la chaqueta los calzones se hicieron más altos por lo que surgieron los *tirantes* hacia 1790. Otra innovación es la *levita*, amplia prenda de paño bastante larga, mangas adornadas con botones y dos cuellos superpuestos, aparece en la década de 1720 y bajo influencia inglesa se aligera y convierte en una prenda de diario. A lo largo del siglo aparecen prendas de vestir más cómodas como el *frac* hacia 1766.

Encima del traje se colocaban diversas prendas para protegerse del frío o la lluvia. En el hogar se llevaba una bata corta o larga de seda. El traje de corte continúa con toda suntuosidad desde Luis XIV a Luis XVI.

La pechera de la camisa, plisada o adornada con encajes, sale por la abertura de la chaqueta. Hasta fin de siglo no vuelve, con nuevas formas, la corbata.

Ya desde 1770 se anuncian prendas ya confeccionadas, lo que supuso una gran innovación.

Con la Revolución Francesa imperan los "trajes de campo" ingleses. Se abolieron los trajes del Antiguo Régimen; surge el pantalón y, numerosas extravagancias en la vestimenta durante el Directorio. Los ingleses hacia 1800 ya habían adoptado una versión elegante del "traje de campo": sombrero alto, pañuelo, chaqueta con solapas y cuello, chaleco y calzones metidos dentro de unas botas.

En España, se siguen estas modas. Las clases populares visten también prendas semejantes y se embozaban con amplias capas de paño más o menos fino y sombrero de ala ancha (Motín de Esquilache). El gusto por lo castizo se acentúa en la época de Carlos IV. Los cambios surgidos con la Revolución Francesa se adoptarán más tardíamente en España.

## ESTILO IMPERIO

Este período de transición entre los dos siglos está marcado por la moda Imperio que había surgido en la década de 1790, al parecer originada en Inglaterra, aunque su evolución al estilo que conocemos se debe a la moda impuesta en Francia durante el Directorio.

El estilo imperio se caracterizó desde un principio por un cambio notable respecto a la moda anterior. Se suprime el corsé y el miriñaque adoptando el vestido túnica como prenda primordial. Entre otras notas del nuevo estilo destacan el escote, muy bajo; la cintura, que desaparece al estar recogida la túnica debajo del busto, y el largo del vestido, hasta los pies, con cola. El tejido de estos vestidos es ligero, muselinas, batistas y popelines, y los tonos predominantemente claros. Las telas solían llevar bordados y ribetes de adorno. El estilo inglés se caracterizaba del imperio francés en que llevaba mangas largas y cuello cerrado.

A comienzos de siglo, el estilo comienza a cambiar, se acorta el vestido por delante y disminuye la cola, apareciendo la sobrefalda o caraco, que solía ser más corta y de tejido más grueso. La evolución del estilo imperio, hacia 1805 tiende a recuperar formas antiguas conservando el talle alto, como elemento principal. El traje adquiere más forma y volumen y entre sus características destacan los escotes y cuellos, más circulares; las mangas de tipo farol, y se acortan las faldas al tobillo. Complemento importante de este vestido fue el chal de cachemir, prenda de tela caliente que servía de abrigo, perviviendo durante bastantes años. Ejemplo de este segundo estilo imperio es el traje de la vitrina, tejido con motivos de cachemir muy popular a principios del siglo XIX.

Hay que destacar la tardía influencia de este estilo en la moda española, que lo adopta realmente a comienzos del siglo XIX, conviviendo con un estilo muy peculiar caracterizado por la pervivencia del estilo M.<sup>a</sup> Antonieta y la adopción por parte de la nobleza del casticismo popular, representado por los majos.

## INDUMENTARIA DEL SIGLO XIX

Es un siglo caracterizado por el cambio que afecta al status social, a la actividad económica, a la religión y a la política. Todo ello se verá reflejado en la evolución de la moda que, sobre todo en el traje femenino, será continua dando lugar a la aparición y creación de prendas que pueden ser consideradas antecedentes directas del vestido actual.

La industria textil surgida en el siglo XVIII desarrolla, como una auténtica revolución en este siglo XIX, una actividad provocadora de nuevos tejidos, ocasionando por un lado la popularización de algunos estilos y también, la ocasión de que la moda en vigor fuese más variada.

En España, se sigue en la indumentaria los dictados de la moda europea aunque adoptando, junto con el estilo internacional, alguna de las prendas tradicionales españolas como fueron la mantilla y la capa. Ambas como exponentes del vestir hispano, complementos del traje burgués y popular. La *mantilla española* estuvo presente en la moda durante todo el siglo, utilizada por la aristocracia y por la burguesía españolas y también, en la corte de la emperatriz Eugenia de Montijo. Además de la mantilla, las mujeres burguesas usaron *el mantón de Manila* hasta mediados de siglo en que fue adoptado por las clases populares. La capa, también llamada *capa española*, es una prenda suntuaria de abrigo. Como tal se conoce en la indumentaria masculina desde la Edad Media, siendo adoptada en la moda europea del siglo XVIII, como elemento indispensable del traje. En el siglo XIX convive con el abrigo largo y su uso pervive hasta el siglo XX en que es suplantada por prendas como la gabardina o el abrigo, quedando restringida a un uso social determinado, la salida nocturna.

Como contrapunto a la evolución del traje femenino, que es constante durante todo el siglo, destaca el hieratismo del traje masculino que tras unas primeras y significativas reformas, permaneció casi inalterable hasta avanzado el siglo XX.

## EL TRAJE MASCULINO

A fines del siglo XVIII se produjo un cambio significativo en la indumentaria masculina, referido al tejido que pasa a ser austero sustituyendo sedas y terciopelos por paño y cuero.

Surge el frac, variante del traje antiguo aunque confeccionado con los nuevos tejidos. La forma con la que perviviría durante todo el siglo fue la adoptada hacia 1800, también llamada *redingote*. Su chaqueta, llamada *spencer*, era de color oscuro, de largos faldones, y se diferenciaba del traje antiguo en que se podía abrochar sobre el pecho. El chaleco derivado de la antigua *chupa* llegaba a la cintura y se cerraba casi en el cuello. Posteriormente, el chaleco llevaba

añadido un cuello alto que sobresalía del cuello del frac. El pantalón, tercera prenda principal del traje masculino, encuentra su forma definitiva alrededor del 1810.

Los complementos del traje eran las botas y el sombrero, este último redondo sustituyendo al sombrero de tres picos, que desaparece. Ambos responden al gusto de la cacería que se impuso en la moda inglesa.

## **EL TRAJE FEMENINO**

Con el cambio de siglo se estiliza el pelo corto y rizado, con bandas y otros adornos a la griega, y también el pelo recogido dejando caer rizos sobre la frente. Los tocados eran variados, se podía llevar el pelo descubierto y velos al estilo de la antigüedad, también sombreros similares a la toca y el birrete con grandes plumas colgantes. Hacia 1805 se puso de moda el turbante, confeccionado con muselinas y telas turcas.

Hacia el 1820 se produce una nueva transformación en el vestido, caracterizada por la reaparición del talle, obligando a renovar el uso del corsé, desaparecido durante el Directorio. El traje es ahora de grandes mangas, cintura estrecha y falda corta con anchos vuelos. El tocado es abigarrado: grandes sombreros de ala ancha y copa, con adornos florales y plumeros, que se recogía con lazo bajo la barbilla.

A fines de la siguiente década se produce, junto con el Romanticismo, una austeridad en el vestir que es general. En España este período se caracteriza por el llamado *estilo isabelino*, de larga duración y repercusión. En su evolución recibe una fuerte influencia francesa, debido en parte a los contactos con la corte de Eugenia de Montijo. En el vestir se puede destacar la reaparición del miriñaque, ahora llamado *crinolina*.

Alrededor de 1859 comienza a ser menos usado el miriñaque, aunque no desaparece totalmente y es en 1868 cuando es definitivamente sustituido por el *polisón* o media crinolina, consistente en una enagua con aros en la parte posterior. El traje varía totalmente siendo la mayor característica la falda, que se recogía en pliegues con abundante tela y llevaba también una túnica o sobrefalda. A partir de 1870 se generaliza el uso de varios tejidos para la confección de un solo traje y la decoración abigarrada de tapicería, galones, cenefas, etcétera.

Tras una corta etapa, entre los 1880, en que desaparece el polisón, resurge un segundo polisón más pequeño que el primero. Siendo ahora la falda de corte más recto y con caída en pliegues. El tocado varía poco, se recoge todo el cabello sobre la nuca.

Al finalizar el siglo vuelve a cambiar la moda. El traje sigue teniendo ahora la cintura estrecha y la falda larga, con variantes a lo largo de la década. Las mangas de tipo jamón que llegan a su máximo volumen hacia 1895, y después comienzan a estrecharse llegando a final de siglo a ser totalmente rectas.

## **EL TRAJE ISABELINO (1840-1865)**

Recibe este nombre el traje de moda durante el reinado de Isabel II, que supone una vuelta al clasicismo imperante en el siglo XVIII, con formas más complicadas.

Se imponen el corsé y el miriñaque, que ahora es circular, siendo la falda entonces larga hasta los tobillos.

Con la crinolina surge un sistema de alzafaldas cuyo fin era evitar el arrastre de las faldas, dejando visibles los tobillos. El tocado de la época romántica consiste en un sombrero de caja, con algún adorno, poca ala y lazo para recoger bajo la barbilla. El pelo se lleva repartido en dos mitades que caen formando tirabuzones a ambos lados de la cara, y en la nuca se recoge un moño. A partir de 1850 desaparecen los tirabuzones, dando mayor importancia al moño que se hace mayor.

Con ligeras variantes en el tocado y vestido, como la mayor o menor amplitud de las faldas o las mangas, este tipo se mantiene hasta fines de la década de 1860. Modelo de este tipo de indumentaria se exhibe un traje romántico de seda a cuadros escoceses (vitrina).

El traje masculino de este período sufre pocos cambios. El calzón es sustituido ya desde principios de siglo por el pantalón, que es acompañado por la levita. Para el frío se utiliza el abrigo largo y la capa española (vitrina). En cuanto al traje de ceremonias, se utiliza el frac, surgido en el cambio de siglo (vitrina). Los cambios más aparentes estarán en relación con la evolución de la levita o el sombrero.

## **ESTILO ALEMÁN**

A partir de 1870 el traje femenino evoluciona de manera notable. Aparece, como principal característica, la *media crinolina* o *polisón*, creado en París por Worth, alrededor de 1867. Con

esta prenda interior, el traje hace más recargado al tener recogida la falda en pliegues en la parte posterior. Se impone también una *sobrefalda o túnica* que se recoge en los laterales de la falda, al modo de los cortinajes, decoración que se intenta imitar.

A partir de 1875, el polisón es mucho más pequeño hasta llegar a ser sustituido por enaguas con volantes que daban volumen a la falda, que a su vez se hace más estrecha. Exponente de este estilo es el traje que se expone perteneciente a D.<sup>a</sup> María Cristina de Habsburgo. Se trata de un traje de ceremonia que vistió en 1879 para su presentación como futura reina de España.

En cuanto al traje masculino, hay que destacar la aparición de la chaqueta o *americana*, que convive con la levita hasta su definitiva desaparición. Será la americana una prenda más informal utilizada para el trabajo diario. Los sombreros también evolucionan: la chistera se limita al uso social del frac y aparecen imponiendo su estilo, los *sombreros bongó*, de influencia francesa.

El peinado se recoge sobre la coronilla, formando un moño del que caen tirabuzones hasta los hombros. La cantidad de pelo necesario para este peinado hace que se impongan los postizos. El sombrero se adelanta hacia la frente, de poco vuelo y alto de copa.

## INDUMENTARIA DEL SIGLO XX

A finales del siglo XIX y comienzos de éste, la situación social de la mujer comienza a cambiar. En el vestuario se nota una tendencia hacia la simplificación que se irá imponiendo a medida que avancen los años, dirigiéndose siempre hacia la comodidad, de acuerdo con las nuevas actividades de la mujer: montar en bicicleta, conducir un automóvil, jugar al tenis... La mujer, obligada por el cambio de circunstancias a buscar ocupación fuera de casa, se vio impulsada por la necesidad de buscar un modo de vestir cómodo y que le permitiera más libertad de movimientos. En 1911 la aparición de la falda pantalón supuso un verdadero escándalo social.

La lucha, secundada por las primeras feministas, se centró en principio en la supresión del corsé, que además de ser incómodo, era evidentemente nocivo para la salud. El ideal de la moda estaba basado en la comodidad, higiene, libertad...

La evolución fue de la manera siguiente:

A principios de siglo la silueta de moda fue alterada por un tipo de corsé que empujaba el busto hacia delante y las caderas hacia atrás. Es el tipo de corsé en "talle de avispa", que comprime el vientre y las caderas dando plena expansión al busto. Los sombreros, con complicados adornos, siguieron aumentando de tamaño, adornados por el agujón o alfiler y completados con peinados de bucles postizos.

En la segunda década del siglo (1909) hay un nuevo cambio asociado a la aparición de otro corsé muy largo que apretaba las caderas y sujetaba las piernas dando una silueta muy esbelta. El tipo de falda es de tubo muy estrecha y con larga cola. Las mangas se ciñen al brazo todo lo posible, los cuerpos destierran las ballenas y se ablusan y aflojan por delante. Los cuellos son altos unidos al cuerpo o formando parte del pechero. El sombrero siguió aumentando de proporciones llegando a adquirir dimensiones inverosímiles, las alas crecieron hasta llegar a veces de hombro a hombro.

Mariano Fortuny diseñó trajes de este tipo para Isadora Duncan, Lilian Gish...

Comienza a ser utilizado masivamente el traje de chaqueta de tres piezas —traje sastre— que se había iniciado ya hacia el 1890 y que supone una cierta democratización.

Entorno al 1912 la falda fue ensanchándose, para dejar al descubierto el pie. Día a día se prescinde de marcar la línea de la cintura que durante siglos había sido el punto de partida del arte del vestido femenino.

La guerra de 1914-1918 supone el cambio más violento y rápido que se registra en las costumbres, figura y atavío de la mujer.

El ideal es el de la figura delgada —comienza la obsesión por los regímenes de adelgazamiento— de líneas rectas y móviles. Tendencia a la simplificación y reducción coincidiendo con el desempeño de las aspiraciones sociales de la mujer y con su nueva actitud frente al trabajo y al deporte.

Entorno a 1920-1925 el furor por la simplicidad supone la supresión de los adornos, las curvas femeninas, las formas elaboradas... El sombrero ha ido evolucionando hasta convertirse en un simple casquete encajado hasta las orejas ocultando el pelo y en ocasiones parte de la cara, con simplificados adornos de pequeñas plumas planchadas, bordados o cintas que más tarde quedarán definitivamente suprimidos.

El cabello siempre es corto. Asistimos a una nivelación o uniformidad en el atavío femenino. Los talles son cada vez más largos, las faldas son más cortas, las líneas más lisas, los sombreros más hundidos. Los sueters de punto muy largos contribuyen a acentuar la forma sin forma que parece ser la ideal. En los años siguientes la moda cambiará poco.

La moda masculina es más estable, uniforme y sencilla que la femenina. La nivelación se

acusa más y la influencia de los deportes genera la aparición de trajes cómodos y prácticos. Entorno al 1900 el traje burgués se componía de pantalón, chaleco y chaqueta o levita, aunque esta última apenas se utilizaba. El frac se reservó como prenda de gran etiqueta y el smoking se iniciaba con timidez para reuniones de confianza. La chaqueta o americana supuso una cierta democratización; en esta época eran cortas y ceñidas, con solapas pequeñas. A medida que va avanzando el tiempo desaparecen los cuellos altos, los pecheros almidonados, las joyas, los bastones y complementos. En el primer cuarto de siglo, los sombreros todavía contribuían a una cierta diferenciación social: chistera, hongo o bombín, canotier y sombrero blando o flexible, este último será el que predomine hasta los años treinta, para ir progresivamente desapareciendo. En los años veinte, la influencia americana popularizada por medio del cine, impone las chaquetas cortas y ceñidas a las caderas y los pantalones extremadamente anchos con pliegues en la cintura y vuelo en el bajo. Hacia 1934 se inicia una marcada tendencia al alargamiento de la silueta: los pantalones se estrechan y los hombros se ensanchan, la americana gana en longitud. Esta moda permanece prácticamente invariable veinte años después.

## TAURINO

La Fiesta de los toros ha tenido una auténtica trascendencia en la vida española, sin ella — como dijo Ortega— es imposible hacer la Historia de nuestro país desde 1650 hasta nuestros días.

Espectáculo polémico, ha provocado apasionados debates y ejercido una notable influencia en los modos de ser y de comportarse del hombre en la sociedad española: costumbres, economía, política, arte, indumentaria...

Por lo que se refiere a la indumentaria, fue a principios del siglo XVIII cuando los toreros adoptaron un traje especial para la lidia de los toros. Se componía de calzón y un colete de ante (vestidura con mangas o sin ellas que se ajustaba al cuerpo hasta la cintura); cinturón ancho de cuero con hebilla; mangas de terciopelo; medias blancas y zapatos con hebilla. Este traje ha permanecido, envuelto en otros ropajes y variando de aspecto, prácticamente hasta la actualidad.

Hacia 1730 la Real Maestranza de Sevilla tenía a su cargo vestir a todo el personal que intervenía en el espectáculo taurino, siendo los trajes de los toreros de a pie de color grana con galón blanco.

Un siglo más tarde, sufrió una serie de modificaciones, componiéndose de calzón corto, chupilla y chaqueta del mismo color, generalmente oscuro, con guarniciones de seda negra; sombrero de dos picos y capote con mangas para el paseo.

En tiempos del torero Curro Guillén, los vestidos eran más lujosos. Se empezó a utilizar la seda de colores y el bordado de oro y plata, sustituyéndose la trenza por la coleta.

El traje de torear tal y como lo conocemos hoy, variando en pequeños detalles, es de la época del famoso torero Francisco Montes. Consta de chaquetilla corta que se ciñe a la cintura, adornada con bordados, alamares, lentejuelas o luces y de todas las novedades de pasamanería para recargar el adorno. Se acompaña de calzón corto o "taleguilla" del mismo color con borlas o machos, faje estrecha de seda apretada a la cintura, corbata, montera, medias de seda rosa y zapatillas de piel sin tacones.

La montera se realizó en pasamanería, pero también en piel de cordero negro. Las primeras representaciones de la montera datan de la tercera década del siglo XIX, anteriormente los toreros utilizaban sombreros muy variados: el chambergo, el de tres picos, el de dos picos o "candil", la albanega o redecilla que se sujetaba con una cinta anudada mediante un lazo encima de la cabeza.

En la época de Joselito "el Gallo", el traje se modificó un poco con el fin de aligerarlo. Se suprimieron muchos de los bordados metálicos y se comenzaron a realizar en seda. La decoración, además del bordado, utiliza el cordón y la lentejuela, los espejitos, alamares y caireles; las guarniciones se centran fundamentalmente en los hombrillos y las muletillas. Los capotes, de igual corte que la capa madrileña, se confeccionan en seda de colores bordados de oro y plata.

El espectáculo taurino tuvo a lo largo de su historia defensores y detractores pero su presencia fue extensiva en todos los rincones del país y en él intervinieron todas las clases sociales desde la realeza hasta el pueblo.

Es durante el siglo XVIII cuando se gesta la definitiva idiosincrasia de la Fiesta, es también durante este momento cuando se produce en España un entusiasmo por lo popular en las formas de la vida cotidiana, que lleva a las clases superiores a tratar de "imitar" la forma del vestir y las costumbres del pueblo castizo. Frente a los ilustrados, educados en las ideas y los gustos franceses, que combaten la falta de educación, la disipación en las costumbres, el amor por la fiesta de toros y las romerías...; el resto de la nación se encuentra sumergida en el casticismo y el majismo.

## EL MAJISMO

El majismo, inmortalizado por Don Ramón de la Cruz y por Goya, se caracterizaba por la rigidez en el atuendo así como por el gusto por los adornos más complicados y varios. Moratín (1796) describió su indumentaria: "Majos con capotes, y sus monteritas de terciopelo, muy chiquitas y muy adornadas de borlas y alamares y madroños de seda". El vestido del majo se componía del chupetín, los calzones, la faja, el pañuelo, las patillas, las hebillas en los zapatos...; el de la maja del brial, la cofia, el faldón, la basquiña, el zapato de seda, la mantilla, las peinetas, los relicarios...

El majismo puro se centra en el siglo XVIII, luego varía su aspecto e indumentaria. A mediados del siglo XIX el concepto de maja está ya muy estilizado. Sin embargo, la idea de lo popular asociado a la fiesta taurina y el entusiasmo de Goya por los majos y por los toros tiene como consecuencia la pervivencia del traje y de las corridas "goyescas".

El traje "goyesco" que presentamos es del 1860 y pertenecía a la Infanta Isabel ("la Chata"). Personaje querido y castizo, fue muy partidaria de los toros a los que acudía en coche de caballos descubierto. Consta de falda o basquiña adornada con "flecós" de madroños bordados en seda. Chaquetilla corta a la andaluza con guarniciones de alamares y botones de filigrana, chaleco o chupetín y ancha faja de seda, con el escudo de Sevilla, apretada a la cintura.

## INDUMENTARIA POPULAR

Los trajes regionales españoles son muy variados y ricos, por razones naturales e históricas, por los grandes contrastes geográficos y climáticos, sin olvidar motivaciones económico-políticas y religiosas.

Las afinidades y diferencias encontradas, son producto de la historia, del influjo de la moda, de la propia evolución de las prendas, de la fugacidad o del arraigo, de la transformación. Por ello, existe lo exclusivo y lo variado. Esta indumentaria recoge esencialmente la postura ante la vida entendida como ciclo vital, nacimiento, matrimonio y muerte. Forman parte de la herencia y la dote.

Encontramos grandes diferencias entre trajes de fiesta y diario, ricos y muy ornamentados los primeros. Todos hacen referencia al status social y económico, a creencias religiosas, al estado civil, a la edad. También son exponente de los nuevos recursos materiales tecnológicos e intercambios comerciales.

En su conjunto, resultan elegantes y equilibrados dado que materia, color y forma se combinan armónicamente. Los trajes son ricos, vistosos, alegres y ligeros, lo mismo que sencillos, oscuros y pesados, destacando su carga simbólica. Los motivos decorativos actúan a la vez como signos protectores relacionados con las creencias, sobre todo los referidos a la vida y el amor. Dichos elementos paganos y cristianos están muy arraigados en el pueblo y se entremezclan dando lugar a un amplio repertorio ornamental.

Nos ha servido de gran ayuda como soporte gráfico de la Exposición, la colaboración de la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa que nos ha facilitado una representativa muestra de las acuarelas que desde el año 1911 en adelante realizaron sus alumnos, trasladándose a las diferentes regiones y pueblos de España para captar in situ la idiosincrasia y riqueza de las costumbres y trajes de nuestro país.

## ENCAJES

El encaje es una técnica de antigua tradición que se define a partir del siglo XVI. Se trata de combinar una serie de hilos con los que se elabora un tejido anillado, que reproduce motivos decorativos. Estos tejidos alcanzan gran complejidad y belleza, tanto si se ejecutan a bolillos o a la aguja, en hilo metálico, seda, lino, algodón, o si las técnicas y decoración determinan un encaje erudito o popular.

Por su carácter ornamental y lujoso se incorporan a la indumentaria y a las piezas de ajuar. Así cuellos, puños, volantes, randas, velos, faldones, albas, frontales de altar, paños de ofrendas, manteles, etc., resultan de extraordinaria calidad ya desde el siglo XVI y durante todo el XIX.

Exponemos importantes piezas de encaje erudito, como el faldón de cristianar del Príncipe de Asturias, D. Alfonso de Borbón y Battemberg, realizado por el Papa Pío X en 1907 y el espléndido velo de novia de S.M. Isabel II, de encaje de aplicación de Bruselas e Inglaterra fechado en 1846.

Otras piezas resumen el trabajo de la familia Creixells, saga de encajeras proveedora de la Casa Real desde 1885. Desarrolla una brillante y abundante producción, dado que la monarquía y nobleza que rodea a las reinas D.<sup>a</sup> María Cristina de Borbón e Isabel II, incorporan el encaje como elemento de distinción rivalizando con las joyas.

Actualmente, se mantienen importantes y antiguos centros encajeros españoles como Camariñas, Almagro, Bajo Llobregat y las islas Canarias.

Estos textos fueron desarrollados por el equipo de conservadores y técnicos de nuestro Museo. Por orden de exposición de los títulos, se relacionan los autores: Moda en Sombras, por Pilar Barraca; siglo XVIII, El traje femenino del siglo XVIII, y El traje masculino del siglo XVIII, por Mercedes Martín; Estilo Imperio, Indumentaria del siglo XIX, El traje masculino, El traje femenino, El Traje Isabelino (1840-1865), y Estilo Alemán, por Pilar Barraca; Indumentaria del siglo XX, Taurino, y El Majismo, por Begoña Torres; Indumentaria Popular y Encajes, por Concha Herranz.

Para evitar el agobio visual que pudiera sufrir el espectador, todos los textos fueron fragmentados y relacionados con fotografías y dibujos. Con ello se pretendía no sólo acercar al visitante a la época que se representaba con cada modelo, sino también ampliar el contenido expositivo a través de distintos esquemas representativos de una evolución más específica de la moda. De esta manera se consiguió que los textos tuviesen un alto valor didáctico, que sería aprovechado para la enseñanza directa de muchos colegios.

## **RESUMEN DE LA EXPOSICION**

“Moda en Sombras” se inauguró el día 5 de noviembre de 1991. Permaneció abierta hasta el día 20 de mayo de 1992.

El éxito que supuso esta exposición en diferentes ambientes culturales como en los relacionados con la moda y diseño, la etnografía, las artes decorativas, etc., fue mayoritario, pero también llevó a fuertes críticas de determinados sectores. Quizá se pretendiese asistir a una exposición de trajes que fueran tratados como objetos de diseño, y no como bienes culturales pertenecientes al Patrimonio Histórico. Se quería ver una sucesión de la moda antigua a semejanza de una pasarela actual, o a modo de ella, que hubiera sido una gran idea expositiva. Sin embargo, primó en el diseño la conservación de los textiles, que nos llevó a encerrar con fuertes medidas protectoras cada traje en vitrinas, y una gran pasarela hubiese conllevado muchas dificultades en la consecución del ambiente adecuado para la conservación de las prendas durante tan largo tiempo. Otras críticas menores, estaban relacionadas con la oscuridad del entorno expositivo o, con la falta de espejos para poder ver los vestidos en todo su contorno. Ambos aspectos habían sido previstos y evitados en lo posible, con el fin de conseguir el efecto de luz necesaria para la mejor permanencia de los textiles en la exposición. Asimismo, la colocación de los maniqués había sido uno de los principales trabajos técnicos del montaje, buscando el mejor o más interesante ángulo de cada objeto expuesto.

Referente a la forma de representar el tema, hubo señalizaciones sobre el exceso de indumentaria femenina frente al escaso número de maniqués masculinos, que obedeció a dos factores: el primero, se debió a la representación del aspecto evolutivo de la moda, que en general es más característico del traje femenino; y el segundo factor, es que el traje femenino es más vistoso que el traje masculino, tanto en el aspecto popular como erudito. Consciente de este desequilibrio, lo intentamos superar con las fotografías, dibujos y acuarelas, que acompañaban las vitrinas y los textos explicativos.

“Moda en Sombras” supuso también un gran éxito fuera de los ambientes más exigentes, no relacionados con el diseño de la moda actual. Este hecho se debió sobre todo, a la familiaridad que representaban las prendas expuestas para todo aquel que accedía a la muestra. En este sentido y gracias a la larga perduración que ha existido del traje popular, podemos señalar que la sala de indumentaria popular fue una de las más visitadas y mejor comprendida por la generalidad del público mayor.

En otro aspecto, creemos que supuso una innovación en las exposiciones españolas, la variedad de gráficos en los textos. La alternancia de distintos motivos, dio paso a una didáctica complementaria que sirvió para la elaboración de trabajos escolares, puesto que se señalaban algunos aspectos de la indumentaria que difícilmente podían reflejarse en el maniquí vestido, como eran las prendas de relleno.

Los arquitectos de “Moda en Sombras” fueron Juan Pablo Rodríguez Frade y Angel Cruz Plaza, ambos ganadores del premio del Colegio de Arquitectos concedido en 1993, en la categoría de diseño interior. El premio conseguido por estos arquitectos se debió a las diferentes experimentaciones de diseño conseguidas en esta exposición: equilibrio lumínico, colorido elegante y de gran impacto, y acentuación de los diferentes espacios expositivos por los efectos de la luz.

Por último, tras todo lo señalado, hay que destacar que el éxito de “Moda en Sombras” se debió a diversos factores. Entre ellos, la colaboración de entidades de gran importancia como fueron La Escuela de Cerámica, la Fundación de Gremios, y Loewe.

La Escuela de Cerámica cedió para la muestra una serie de acuarelas realizadas a lo largo del siglo XX por sus alumnos, que representaban personas procedentes de varios lugares españoles y que complementarían la exposición de indumentaria popular.

La Fundación de Gremios colaboró de manera muy activa en la restauración y montaje de los encajes de la Colección Creixells destinados a la exposición.

Loewe, a través de la Fundación que lleva su nombre, participó en el montaje de varias vitrinas, en el que intervinieron distintos escaparatistas. Asimismo participó en el montaje de varios soportes de delicada factura, a través de los diseñadores de la casa. Finalmente, el consejo de estos prestigiosos técnicos en la colocación de los maniqués y en la medición de volúmenes de las vitrinas, fue esencial.

## **EL CATALOGO DE LA EXPOSICION**

De esta exposición se editó un catálogo, en el que participaron prestigiosos especialistas en distintos temas relacionados con la indumentaria. Así, se quería reunir un conjunto de aspectos que formaran un manual de consulta para los técnicos del textil en sus variadas vertientes, cuyos títulos hablan por sí mismos:

“Indumentaria tradicional”, por Concha Casado Lobato.

“El traje en el reinado de Carlos III”, por Amelia Leira.

“Moda e industria: 1880-1939”, por Rosa M.<sup>a</sup> Martín Ros.

“Aspecto económico y uso diario en el traje”, por Antonio Beltrán.

“Ornamentación iconológica en el arte textil”, por María Angeles González Mena.

“Magia y simbolismo en la indumentaria tradicional”, por Juan Francisco Blanco.

La catalogación de la exposición y el inventario de las piezas expuestas, es descrito por diferentes técnicos y conservadores del Museo del Pueblo Español. Los fondos de la colección de indumentaria son presentados por Concha Herranz Rodríguez, Técnico de Textiles e Indumentaria del MPE, en un artículo que llevaba como título “Las colecciones del Museo del Pueblo Español. Paseo por la moda y la tradición”, completando el estudio efectuado de indumentaria con un glosario de términos afines, muy útil para la consulta del catálogo.



# LA EXPOSICION "MODA EN SOMBRAS": CUESTIONES MUSEOGRAFICAS

**Begoña Torres González**

Conservadora del Museo Nacional del Pueblo Español

## CONSIDERACIONES PREVIAS

Como en todo proceso creativo, el proyecto museográfico de una exposición exige definir, cómo efectuar un análisis válido de aquellos factores que intervienen en su consecución final.

Por esta razón hemos trabajado con la convicción de que las actividades del museo, desde su planificación hasta su realización, deben ser asumidas como trabajo de equipo por todas las secciones del mismo. Un proyecto museográfico bien planteado tiene su soporte en una investigación previa sobre la temática a tratar.

El programa de investigación fue precedido de una prospección de los elementos que iban a formar parte del contenido de la investigación. En ella se estudiaron y recogieron datos del museo, se efectuó un estudio museográfico del objeto y sociológico del público, de las exigencias que afectan a la conservación de las colecciones, recurriendo a todas las fuentes de información que más tarde se utilizaron como recurso.

Como primera premisa dentro de este análisis global, nuestro estudio se centró en los objetos que se iban a exhibir. La identificación del objeto tuvo que ser realizada a distintos grados de investigación, que se confirman y complementan unos con otros, llegando, entre todos, a definirlo de forma inequívoca.

Para el proyecto museográfico hubo una serie de factores derivados del estudio del objeto que fue imprescindible barajar. Además de una identificación que podemos denominar general: número de inventario, clasificación genérica, nombre propio con su aceptación científica y vulgar, descripción, etc., y otra identificación cultural: lugar geográfico donde fue realizado o hallado, autor, estilo al que pertenece, contextualización política, económica, ideológica y social, relación entre su lugar de origen y connotaciones que hacen referencia a otras culturas, utilidades derivadas de su estructura intrínseca, etc., es fundamental una identificación física, por materiales y características: relación de materiales que se han utilizado para su construcción, composición, técnicas empleadas para su elaboración: artesanales, industriales, etc., estado de formación en que se encuentra el objeto y restauraciones a que se ha visto sometido, dimensiones reales, espacio volumétrico que ocupa y peso, elementos plásticos: color, línea, textura, composición, forma, etc.

Un proyecto museográfico que se precie tenía que tener también en cuenta una delimitación de objetivos pedagógico-museográficos: favoreciendo

la comunicación al hacer comprensible nuestro mensaje al observador, buscando todas las posibles lecturas para lograr que cada individuo pueda encontrar lo que enlace con su memoria, teniendo en cuenta las diversas posibilidades que dependerán de su formación personal.

Desde este punto de vista pedagógico-museográfico fue imprescindible que las colecciones que se exhibían hicieran referencia a diferentes lecturas:

— Visual, según sus características físicas: representación en el espacio —plana, volumétrica— y elementos plásticos —color, textura, forma, composición...

— Temática, con una reflexión sobre su contenido ideológico, contexto político, económico, social, geográfico, ideológico...

— Atendiendo a sus características culturales, étnicas, estilísticas, morfológicas.

— Aludiendo a su formación material, creación, realización o construcción, con las connotaciones de evolución, capacidad creativa, libre expresión, artesanía, industrialización...

Todas estas posibles lecturas y muchas más, únicamente reflejaron uno de los condicionantes con las que hemos de enfrentarnos en el proyecto museográfico: los objetos, desarraigados de su entorno y presentados en exposición, reflejan necesariamente una realidad reducida. Fue por tanto fundamental utilizar explicaciones y conceptos de diversas disciplinas para ilustrar un acontecimiento o fenómeno. De esta forma, llegamos a ubicar a los objetos en su contexto, confiriéndoles una significación que, de otra manera, nunca tendrían.

En ningún caso consideramos conveniente interponer barreras en la investigación museográfica. ¿Qué nos impide hacer una lectura estética, histórica, ecológica...? ¿Dónde está el límite para estudiar un objeto desde el punto de vista de sus materiales, su construcción, sus connotaciones simbólicas...? El propósito es impartir conocimientos sobre diferentes temas, transmitiendo al público la capacidad de elaborar éste con miras a su utilización en otros contextos, dando mayor amplitud a sus lecturas y, por tanto, más posibilidades de identificarse culturalmente con algunas de ellas.

## **PROYECTO MUSEOGRAFICO**

### *La colección*

Los primeros pasos en el proyecto museográfico se encaminaron a un estudio de las colecciones que se iban a presentar teniendo presente la validez de una utilización cultural adecuada y recomendando, en cada caso, la posibilidad de ser o no exhibida según su estado de conservación<sup>1</sup>.

Las piezas, junto con su documentación, nos condujeron a realizar diferentes guiones a seguir en el proyecto de su exposición. Para cada uno de éstos fue necesario examinar aplicaciones museográficas distintas que dieran más realce a nuestros propósitos y más comprensión para el observador. Los niveles de lectura se hicieron múltiples: se podía representar un estilo, una

---

<sup>1</sup> La selección de las piezas de indumentaria fue llevada a cabo por Concha Herranz, responsable de la sección de Indumentaria del Museo.

moda, un período histórico, un proceso de industrialización, un proceso artesanal, un matiz religioso, social, económico, etc.

Las dimensiones reales de los objetos nos centraron en el estudio del continente que debía albergarlos —salas—, respetando un espacio a su alrededor que facilitara su plena visualización por parte del público. También sus dimensiones y peso nos delimitaron el tipo de sistema —vitrina— y de soportes —maniqués— apropiados.

Se estudió la colocación de cada pieza en relación a la distribución de los objetos exhibidos próximos a ella. Las connotaciones plásticas de los textiles fueron analizadas con el fin de que los elementos decorativos de la exposición y la información gráfica complementaria respetase y realizase su propia personalidad. Se buscaron sistemas de exposición que no anulasen la textura propia del objeto textil que se presentaba.

### *Recursos museográficos*

Nuestro objetivo más prioritario fue dotar a la exposición de recursos museográficos que facilitasen la comprensión del objeto y de las técnicas empleadas en su manufactura. Para acometer esta labor, no solamente fue necesario investigar las colecciones que se iban a exhibir, sino también el material complementario para interpretarlas, los elementos de presentación (paneles, maniqués...), la altura a la que debían estar situados (para ser vistos y leídos cómodamente), la distancia de visualización y la iluminación más correcta.

Para lograr este objetivo, comenzamos por una revisión de los materiales de construcción y el estudio de su sistema de exposición, atendiendo a dos factores básicos: facilitar la comunicación visitante-objeto al mismo tiempo que mantener a estos últimos en unas condiciones ambientales adecuadas, tomando precauciones para reducir al mínimo el deterioro que pudiera causar la luz en los mismos.

El primer factor al que hemos hecho alusión condicionó la presentación de los objetos textiles de forma que éstos permitieran establecer la comunicación con el público. Para ello fue necesario clarificar su función así como situarlos en un contexto pertinente, ofreciendo la posibilidad de descubrir paralelismos y conexiones, evitando el amontonamiento que impide la comprensión.

En función del público se estudió el itinerario, estableciendo una circulación lógica, flexible y cómoda, con el fin de evitar la fatiga por acumulación de información. Se hizo un examen del recorrido y del tiempo necesario para realizarlo, calculando los minutos invertidos en las lecturas.

Evidentemente, también las dimensiones de las salas de exposición tuvieron que ser proporcionales a la cantidad de objetos expuestos y al número de visitantes.

### *La información*

Como se ha dicho repetidas veces, el papel del conservador es vital para mantener el equilibrio y la coherencia en la expresión de la información. Sin embargo, la progresiva especialización del conocimiento impide, en muchas ocasiones, una fluida comunicación entre el museo y el público.

Nuestro propósito se concentró en dirigirnos, mediante una comunicación comprensible, a lo que se ha venido denominando como base intermedia del público. Esta tarea no resultó nada fácil ya que se requiere mucha habilidad para cumplir con la labor de divulgación, evitando un lenguaje únicamente válido para iniciados.

Se trabajó intensamente toda la rotulación, que intentamos fuera clara y concisa, con vocabulario asequible a un nivel cultural medio, aunque sin renunciar a llamar a las cosas por su nombre culto. Consideramos un error reducir el contenido en favor de la inteligibilidad. Se llevó a cabo un estudio gráfico, ampliando el tamaño de la información y recurriendo a esquemas que pudieran situar culturalmente al visitante, ofreciéndole la posibilidad de realizar varias lecturas al establecer diferentes niveles de comunicación.

Se buscaron recursos museográficos —fotografías, gráficos, paneles— que pudieran sustituir la exhibición de diversas piezas y accesorios que, por su gran valor intrínseco, estado de conservación o ausencia, no se encontraban en la exposición.

El material complementario a la exposición —catálogo— llenó las posibles lagunas de esta labor museográfica, permitiéndonos avanzar en la compleja tarea de hacer asequible al público la información adecuada a cada nivel de conocimientos.

## **LA EXPOSICION: ASPECTOS MUSEOGRAFICOS**

Una vez analizado el proyecto museográfico, así como sus condicionantes, metas y propósitos más fundamentales, explicaremos paso a paso cómo éste se vio reflejado en la exposición, las actuaciones básicas y los diferentes problemas que surgieron en la práctica, atendiendo, exclusivamente, a los temas que calculamos de mayor interés: el itinerario, el montaje, los sistemas de exposición —vitrinas y soportes—, la iluminación y la información. Ambos aspectos —proyecto y exposición— están profundamente imbricados ya que, esta última, fue el resultado directo de largos meses de reflexión y trabajo en común.

### *El itinerario*

El itinerario se iniciaba con un largo corredor de acceso cuya misión era “tirar” literalmente del visitante, “obligándole” prácticamente a entrar en la exposición. No tenía un recorrido totalmente recto sino ligeramente curvado, con una de las paredes forrada de tela plisada que, iluminada desde abajo, contribuía notablemente a aumentar el carácter escenográfico del acceso. La iluminación era ligeramente más intensa que la de la sala de exposiciones, degradándose hacia el final del pasillo, con la única pretensión de habituar la vista del espectador a la progresiva oscuridad. Los ojos modifican su sensibilidad a la luz mediante un proceso de adaptación que exige un cierto tiempo cuando la vista pasa de una zona más iluminada a otra con menor nivel, por lo que consideramos oportuno facilitar la adaptación del observador en estas zonas de entrada a la exposición.

Al final del pasillo, con un efecto un tanto teatral y artificioso, se montó una ligera tela que, iluminada muy suavemente por detrás, dejaba ver o casi

proyectaba unas figuras en negro —como sombras chinescas— vestidas a la moda del siglo XVIII. Nuestra intención fue conseguir un primer impacto, una primera nota de aproximación al tema, relacionándolo al mismo tiempo con el propio título de la exposición: “Moda en Sombras” (Fig. 1).

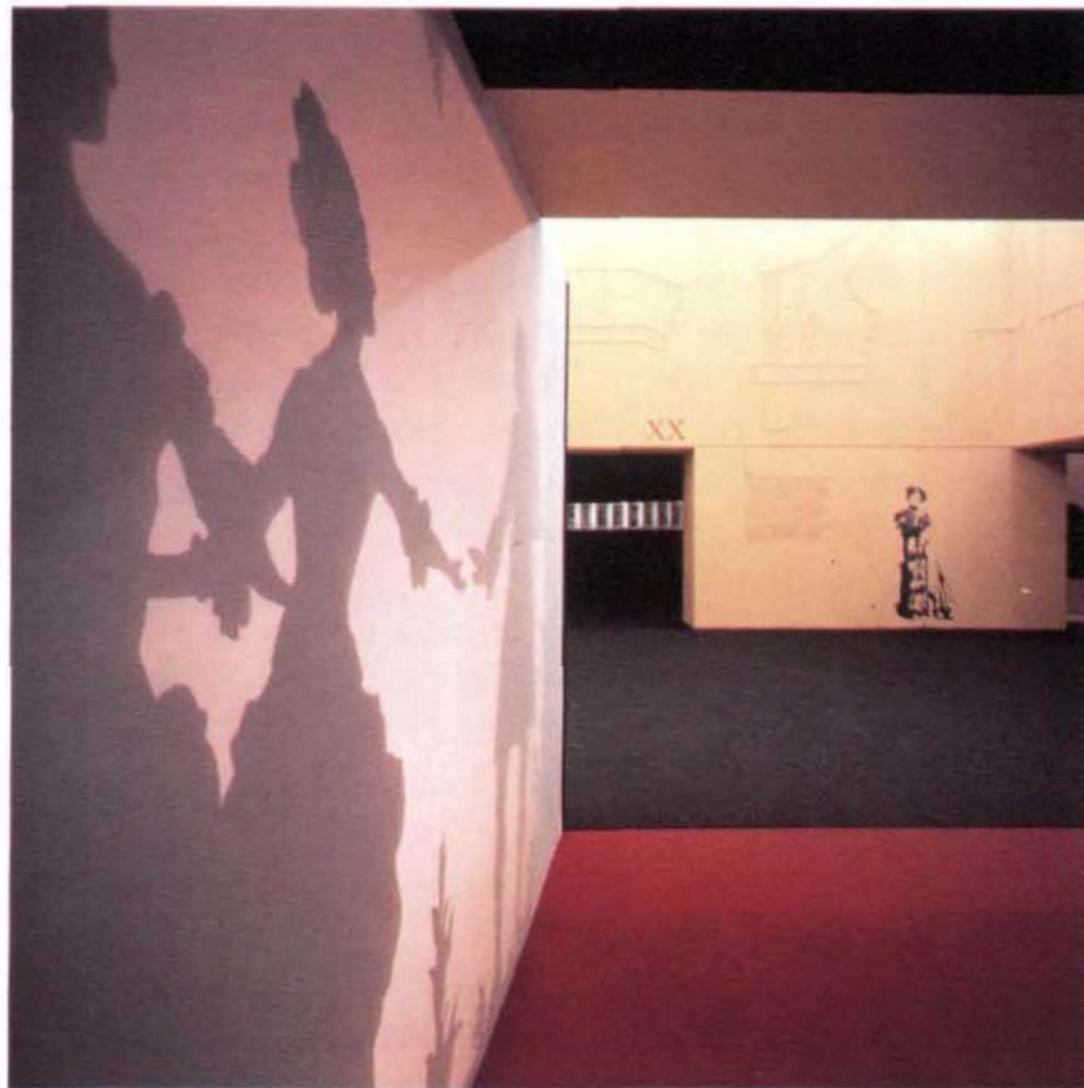
Este título podía analizarse desde dos vertientes diferentes: una primera aproximación (la que más nos interesa desde el punto de vista museográfico) incide directamente en el problema de la ilumina-

ción en los textiles y de las precauciones necesarias para reducir al mínimo el deterioro de la luz sobre las piezas expuestas. Una segunda aproximación, tiene relación con un punto de vista más estético, llegando a crear un ambiente muy envolvente en las salas y utilizando siluetas en negro para explicar la evolución de las formas en el vestir.

Una vez que atravesado el pasillo, que podemos llamar “director”, nos encontramos en un gran vestíbulo central que ofrecía diversas alternativas de itinerario. No pretendimos en ningún momento imponer un recorrido fijo, sino flexible, dando diversas opciones. Sin embargo, contamos, en todo caso, con el conocimiento de que el público tiende, en un 80 por 100 de las veces, a girar hacia la derecha antes que hacia la izquierda, por lo que iniciamos el recorrido evolutivo de la moda por esta parte. Desde esta sala central o distribuidora, partían los distintos recorridos a través de cuatro pasillos o entradas que, en su interior, se intercomunicaban entre sí.

El itinerario quedaba sugerido por medio de grandes fotografías silueteadas en negro sobre las paredes amarillas de la sala y situadas a uno de los lados de cada pasillo de entrada. Cada una de las fotografías, junto con un breve texto introductorio, indicaban las distintas áreas temáticas: Moda del siglo XVIII, Moda de los siglos XIX y XX, Indumentaria Popular y Taurina. Al lado de cada fotografía, una tipografía sencilla y de gran tamaño, señalaba las diferentes salas.

Como se ha dicho, la exposición se presentó en cuatro grupos o núcleos diferenciados a los que debemos añadir otras áreas con diferentes temas —encajes, complementos, etc.—, a las que se llegaba por medio de un recorrido interior que no se encontraba señalado en la sala central.



1. Corredor de acceso a la Exposición.

## *El montaje*

Para llevar adelante el montaje y diseño de la exposición consideramos, en primer lugar, las características intrínsecas y la naturaleza de las colecciones que se iban a exponer: piezas textiles de indumentaria.

Estas dos premisas llevaban implícitas dos tipos de condicionantes básicos. De un lado la iluminación, que como sabemos no debe sobrepasar los 500 lux para los textiles. De otro lado, el tamaño de la sala, que debería estar reducido a la medida humana, puesto que los objetos que se iban a exhibir eran piezas de indumentaria que tenían, la mayor parte de las veces, un maniquí como soporte. Estos dos condicionantes fueron los que nos decidieron a llevar a la práctica la organización de un ambiente especial, de un montaje o estructura interna dentro de la propia sala de exposiciones del museo.

El edificio del antiguo MEAC tiene unas salas de exposición con unas características muy definidas: grandes acristalamientos con un altísimo porcentaje de luz natural, suelos de mármol claro y considerable altura de los techos.

Decidimos de antemano cambiar estas características arquitectónicas estableciendo otras diferentes que debían de reunir los siguientes requisitos: poca luz, con ausencia absoluta de luz natural, suelos más confortables y silenciosos, altura de techos más acorde con las medidas humanas. Se trataba en definitiva de crear un espacio más acogedor, más "antiguo", aunque siempre dentro de unas coordenadas de modernidad. Conseguir proyectar de manera integrada el espacio-ambiente dentro de las salas de exposición es una tarea compleja, ya que cada decisión tiene una incidencia global y cada cambio en un componente puede afectar al resultado total. La elección del suelo por ejemplo, se efectuó ponderando simultáneamente todos los aspectos. En todo caso, intentamos conseguir una solución de equilibrio teniendo en cuenta las diversas exigencias ambientales, de conservación, estéticas, didácticas, etc.

La estructura arquitectónica del montaje se hizo a base de plafones de madera que, a modo de tabiques, separaban los distintos espacios y servían de soportes para la documentación gráfica. Estos plafones se trataron debidamente y se pintaron de color azul muy oscuro. La elección de este color estuvo en cierta medida motivada por el interés de conseguir un ambiente con poquísima luz donde destacaran las piezas debidamente iluminadas.

El techo se hizo más bajo (2,10 metros aproximadamente) a través de una tela, en el mismo color azul oscuro, que cubría toda la exposición. El suelo se enmoquetó en el mismo color, con lo que conseguimos modificar el aspecto visual (mayor oscuridad) y acústico (menor ruido), creando un ambiente más cómodo y confortable que favorecía el desplazamiento de los visitantes y contribuía a un cambio psicológico en el público más acorde con el tipo de exposición que queríamos ofrecer.

Todo lo dicho hasta el momento vale para las áreas de exposición propiamente dichas. Sin embargo, en el vestíbulo central, decidimos variar los criterios: por tratarse de una sala distribuidora con la que se iniciaba la exposición, quisimos darle una mayor grandilocuencia, así como mayores dimensiones, con el fin de no agobiar excesivamente el montaje expositivo. Se instaló la misma moqueta para no modificar el ambiente visual y ofrecer una continuidad con las áreas de exposición. Las paredes se pintaron, en este



2. Montaje del vestíbulo central.

caso, de un amarillo suave y del techo se dejó a su altura arquitectónica normal (8,40 metros aproximadamente). Con ello introducíamos un mayor índice de luz de la entrada que en las zonas de exposición, facilitando la progresiva adaptación visual del visitante.

Para evitar la gran cantidad de luz cenital que se filtraba a través de las claraboyas del techo, ideamos un sistema de cubrición muy original, a base de tiras de telas que se iban entrecruzando, formando un entramado que daba la idea de la urdimbre de un tejido. De esta manera, conseguimos eliminar el factor luz, además de evocar, por medio del material empleado y su colocación, el propio tema de la exposición. En las paredes de la sala central de distribución se subrayó, aún más, el carácter de antesala a una exposición textil. Para ello se proyectaron patrones de gran tamaño, únicamente indicados por líneas poco nítidas, dando la idea de una plantilla gigante. El efecto decorativo final fue muy interesante (Fig. 2).

## **SISTEMAS DE EXPOSICION**

### *Vitrinas*

En la elección del sistema de exposición más adecuado tuvimos también en cuenta, como factor fundamental, la naturaleza de las colecciones que se iban a exhibir. La fragilidad y el valor de éstas nos impidieron optar por una solución abierta, obligándonos, en cierta manera, a una exhibición cerrada, con el fin de crear un microclima moderado que permitiera una mejor conservación de la pieza.

La preservación de las colecciones entra en conflicto en ocasiones, aun-



3. Montaje de las vitrinas.

que sea de una manera indirecta, con la exhibición de éstas. El tipo de piezas que se iban a presentar requerían encerramientos y soportes especiales para evitar su deterioro, aun siendo evidente que el uso de barreras físicas en las exposiciones tiene un efecto no del todo positivo en la comunicación. Se realizó un cálculo de las probabilidades de daños en las colecciones expuestas, evaluando los riesgos y decidiendo si éstos debían de asumirse o no.

Disponíamos de los recursos suficientes para asegurar un ambiente y una vigilancia óptimos, por lo que se construyeron estructuras especiales (vitrinas), dirigiendo los esfuerzos con vistas a evitar los reflejos y la monotonía en el diseño de las mismas.

Optamos por dos tipologías diferentes de vitrinas: circulares y cuadradas. La idea que intentábamos conseguir con las primeras era la de un enorme tubo iluminado por arriba. La dificultad para encontrar un cristal que se adaptase a este sistema, nos hizo pensar en una solución sugerida con un cierto componente escenográfico: la vitrina tenía como base un plinto o peana de madera cortada en forma circular y desgajada en dos elementos para mayor facilidad en la instalación; las paredes consistían en una estructura de madera semicircular que, posteriormente, fue forrada de tela de algodón blanca; el frente se cerraba por medio de un gran cristal plano de la misma altura que las paredes. Conseguíamos con ello sugerir la forma de un cilindro, aunque en realidad se trataba de medio cilindro ya que, parte de la peana —la del frente— quedaba fuera de la vitrina, prolongándose más allá del cristal de separación (Fig. 3). Como techo se colocó una fuerte tela tensada y perfectamente adaptada con el fin de crear un ambiente hermético. La iluminación se instaló fuera de la vitrina y por arriba, reflejándose a través de la tela que servía como techo.

La finalidad primordial fue aislar las colecciones organizando, al mismo

tiempo, un espacio amplio y diáfano logrado a través de la propia forma de la vitrina, de la tela blanca del fondo y de la iluminación. Con ello se permitía al visitante una visión perfecta y próxima de la pieza, a la vez que se obtenía la sensación de que ésta se alejaba hacia el fondo, como en una atmósfera suspendida en el tiempo. Para respetar este efecto, decidimos no introducir en la vitrina más allá de dos maniquíes.

Para el segundo tipo seguimos exactamente el mismo esquema variando, en este caso, la forma de la vitrina: la más estándar tenía la forma geométrica de un cubo, aunque se introdujeron alternativas según las necesidades de exhibición. En la sala dedicada a indumentaria popular se proyectó una vitrina de enormes dimensiones que ocupaba todo el frente de la misma. A pesar de las grandes medidas y para no agobiar excesivamente, también optamos esta vez por no incluir más de dos maniquíes en cada una de ellas; el resto del espacio se ocupó con diversas prendas que, sin soportes, fueron dispuestas de forma variada en el suelo de la vitrina.

### *Soportes. Los maniquíes*

Uno de los problemas principales con los que nos topamos a la hora de proyectar la exposición fue la elección de los soportes. Hizo falta una gran cantidad de tiempo, paciencia y estudio para llegar a una solución definitiva. De manera interdisciplinar, conservadores y restauradores, llevamos a cabo el análisis detallado de los diferentes factores —conservación, presentación, etc.— que intervenían en la elección final de éste. Nos decidimos por un soporte básico tradicional —el maniquí— porque era el que mejor se adaptaba a todas nuestras exigencias.

En primer lugar, se intentaron sistematizar los diferentes factores que definían a los trajes históricos y populares —medidas, formas, materiales, etc.—, con el fin de verificar un registro operativo de los mismos. Nos encontramos con la particularidad de que, cada moda, cada período cultural, conlleva una forma diferente de ver y tratar el cuerpo humano. Nunca mejor dicho que la moda es una tiranía que se impone aun a los más reacios.

Esta situación nos creó complicaciones esencialmente por lo que respecta a las piezas de indumentaria de la moda internacional. Por supuesto, deben ser distintas las medidas de un maniquí destinado a un vestido Imperio (talle muy alto y falda recta) que a uno del 1830 (corpiño emballenado muy ceñido con mangas que se ensanchan en el antebrazo e inmensas faldas hinchadas). Todas estas premisas nos encaminaron a elaborar una seria investigación en lo que se refiere a la silueta y a las medidas que deberían requerirse para los maniquíes en las diferentes épocas. Se sistematizaron las medidas atendiendo a los hombros, brazos, busto, cintura, cadera, piernas, etc., y su variación en los diferentes períodos históricos. Se diseñaron dibujos y esquemas para elaborar el modelo definitivo. Nuestro principal objetivo era conseguir un soporte lo suficientemente adaptable a todos estos condicionantes.

Descartamos la idea de la creación de un maniquí especial para cada traje. Nos parecía poco práctico, además de no solucionar problemas futuros de soporte. Por todas estas razones nos decidimos a encargar un maniquí con unas medidas mínimas (perfectamente estudiadas) y adaptar éste al estilo de

cada época. Esta fue una ardua labor que se llevó a cabo en el taller de restauración textil del museo<sup>2</sup>.

Otro de los problemas que tuvimos siempre presente era la necesidad de llegar a un soporte neutro (que no dañara la pieza), además de blando y adaptable (para que ésta no sufriera tensiones).

La solución que adoptamos fue encargar un maniquí realizado en fibra de vidrio. Este fue recubierto con papel de plata para aislar la posible acidez. Para adaptar las diferentes formas y medidas se añadió un muletón 100 por 100 de algodón, muy blando y adaptable, que fue recubierto por una tela de punto de lycra con una gran proporción de algodón. Todos estos materiales fueron comprobados repetidas veces en el laboratorio de restauración textil para conseguir un máximo de inocuidad.

Por supuesto, no todos los maniquíes presentaron los mismos problemas. Para muchos trajes femeninos (generalmente, muy largos y en los que no quedaban visibles las extremidades inferiores) únicamente nos bastaba con el busto y un vástago con peana, la cual quedaba cubierta por el mismo traje. Para los trajes cortos femeninos pertenecientes a la moda internacional de los años 1925 y 1928, decidimos dejar a la vista el vástago y la peana confeccionadas en metacrilato, ya que, por su cualidad de transparencia, eliminaba la posibilidad de cualquier distracción visual.

En los que tenían manga corta optamos por no introducir brazos por una cuestión de adaptabilidad y también de estética. Uno de los principales problemas fue dar forma, por medio del muletón, a los diferentes tipos de mangas: abullonadas, estrechas, jamón, etc.

En el caso de la indumentaria masculina y de la popular en general, el problema se complicaba más. Era necesario un maniquí con piernas (muchas veces al descubierto como la moda del siglo XVIII) lo que restaba, en muchas ocasiones, estabilidad. Fue imprescindible un estudiado diseño<sup>3</sup> en la colocación del maniquí, para evitar la sensación tan poco armónica de rigidez característica de estos soportes. Además, muchos de ellos iban calzados lo que nos exigió un cuidadoso tratamiento para evitar problemas de adaptabilidad y estabilidad.

La ejecución y diseño de las cabezas se efectuó por entero en el museo<sup>4</sup>. En primer lugar requirió un estudio de investigación para evaluar el tipo de peinado más definitorio de una moda o estilo determinado. Es evidente que, históricamente, el peinado cambia de manera vertiginosa, al igual que ocurre con las prendas de vestir, según la moda imperante.

Para su realización, se partió primero de una estructura interna de alambres de las que se pueden encontrar fácilmente en el mercado. Esta estructura fue recubierta con muletón, definiendo ya la forma que debería tener la cabeza. Para el peinado se emplearon rulos de papel, cartulina, alambres, muletón de algodón y fibra de poliéster. Toda esta armazón fue recubierta exte-

---

<sup>2</sup> Todas las cuestiones referidas a la restauración fueron realizadas bajo la supervisión de Ana Schoebel, restauradora del Taller de Restauración Textil del Museo.

<sup>3</sup> Contamos con la colaboración de Loewe y de sus prestigiosos escaparatistas para la perfecta colocación de muchas de las piezas dentro de las vitrinas.

<sup>4</sup> La sistematización de las medidas de los maniquíes, las cabezas y los distintos peinados fueron realizados por Laura Ceballos, restauradora del Taller de Restauración de Materiales Orgánicos del Museo.

riormente por el mismo tipo de tela, en punto de lycra mezclada con un gran porcentaje de algodón, que cubría el cuerpo del maniquí.

### *Otros soportes. Soportes especiales*

Además de los maniquíes, que utilizamos como soportes básicos para exhibir las prendas de indumentaria “completas” —vestidos o trajes completos—, también empleamos otros tipos de soporte adaptados, en cada caso, a las necesidades de las piezas y a su presentación.

Para las prendas sueltas que podemos considerar “de busto” —abrigo corto, chupa, capa, manteleta, etc.—, seleccionamos el maniquí tradicional de modista (únicamente un busto con vástago y peana). Intentamos unificar el tipo de material en el que estaban fabricados los elementos que quedaban a la vista —el vástago y la peana— introduciendo aspectos diversos con la finalidad de huir de la monotonía en el montaje. Para la moda internacional de finales del siglo XIX y XX, elegimos el metacrilato por tratarse de un material “moderno” que ofrecía diversas ventajas: transparencia, simplicidad, frialdad. Sin embargo, para la chupa fechada en 1765, nos decidimos por la madera pintada y barnizada que ofrecía un aspecto más “antiguo”, conseguido a través del torneado del vástago y las molduras de la base. En general desterramos de la presentación la excesiva diversidad de materiales, colores y textura en los soportes, con el fin de no perturbar la atención del visitante de lo verdaderamente sustancial que eran las piezas que se exhibían.

En otros casos hubo que adaptar más claramente el tipo de soporte a las características de la pieza como el Faldón de Cristianar del Infante Don Alfonso de Borbón, confeccionado con encaje aplicado sobre tul, cuya fragilidad recomendaba la utilización de un elemento de presentación especial. Además, el encaje y sus bordados, nos imponían otro tipo de restricciones, ya que era conveniente que el soporte fuera lo más “invisible” y liviano posible, para que éste no se transparentara a través de la tela. Nos decidimos por la fabricación de una percha a la medida (siempre con medidas mínimas) en metacrilato, que encajaba perfectamente en los hombros del faldón (para que éstos no se dañaran, fue forrada con muletón de algodón, con lo que conseguimos una base blanda y adaptable). El soporte se complementaba con un largo vástago y una pequeña peana, también de metacrilato, lo que permitió que, la pieza y las características que la definían, quedaran perfectamente visibles para el espectador.

Para el resto de los encajes se ideó un sistema de exhibición diferente. Eran piezas “sueltas”, por lo que fueron montadas en plano, como si se tratara de cuadros, y colgadas posteriormente en las paredes. Para evitar en un grado máximo la posible degradación o deterioro de las mismas se llevó a cabo en el Taller de Restauración Textil, pruebas y estudios encaminados a la búsqueda del mejor soporte<sup>5</sup>.

Primeramente, se cortó un tablex de madera a la medida, que posteriormente, fue forrado con muletón de algodón y con un tejido de seda de color gris oscuro. Los encajes, fijados por medio de pequeñas puntadas, se colocaron sobre esta base que, al ser blanda y adaptable, contribuyó a que la pieza

---

<sup>5</sup> El montaje de los encajes fue realizado con la colaboración de la Fundación de Gremios.

se rehundiera ligerísimamente. Posteriormente, se ajustó un cristal antirreflecente y se enmarcó con un sencillo marco de aluminio. Gracias al ligero rehundimiento al que hemos hecho alusión, el cristal en ningún caso entraba en contacto directo con las piezas.

Otro de los problemas se nos presentó con un vestido de tul bordado con “mostacillas” o cuentas de colores. La fragilidad del tul y el peso del bordado nos obligaron a un análisis más detallado. No era conveniente que la pieza se presentara colgada, puesto que las guarniciones pesaban excesivamente y el estado de la tela era delicado. Si lo hubiéramos montado sobre un maniquí, hubiéramos corrido el riesgo de que se rasgara o rompiera por el peso. Todas estas cuestiones fueron barajadas debidamente a la hora de seleccionar un soporte especial que mantuviera el vestido en plano pero que, a su vez, permitiera una visión del mismo lo más frontal posible. El sistema fue muy parecido al seguido para los encajes: un tablero de madera forrado de muletón y de una tela de algodón blanca. Sobre esta base se montó el vestido al que se le insinuaron ligeramente las formas del cuerpo mediante rellenos de muletón en su interior. Esta tabla fue colocada posteriormente en diagonal dentro de la vitrina, favoreciendo una visión prácticamente frontal de la pieza y contribuyendo a la vez a su adecuada conservación.

## **FACTORES AMBIENTALES**

### *Iluminación*

Como ha quedado patente a lo largo del texto, la iluminación fue, sin duda, uno de los factores que más nos preocupaba a la hora de llevar a cabo el montaje museográfico. Esta se analizó desde dos perspectivas fundamentales: conservación y comunicación (presentación visual de los objetos).

Desde el punto de vista de la conservación no es mucho decir que la realización de la exposición estuvo determinada por nuestros conocimientos sobre deterioración, en un intento de reducir al máximo los posibles daños que la luz podía ocasionar a los objetos expuestos. Como de todos es sabido, las fuentes lumínicas emiten una energía radiante —infrarroja, luminosa, ultravioleta— que es capaz de deteriorar los objetos según las características de éstos, su distribución espectral energética, así como las condiciones del entorno: temperatura, humedad y composición del aire.

En el caso de los objetos que nos ocupan —textiles—, las precauciones debían de ser mayores ya que son más vulnerables al deterioro que pueda causar la luz. Por esta razón consideramos oportuno tomar de antemano una serie de medidas: eliminamos por completo la luz solar que es la más perjudicial; la radiación ultravioleta es la causante de que ciertos pigmentos, resistentes a la luz en una radiación visible, pierdan el color; también se aplicaron filtros protectores en todas las lámparas fluorescentes. Conseguíamos de esta forma controlar la cantidad de grados lux que debía haber en las vitrinas (unos 50° lux de media), trabajando continuamente con el fotómetro durante el montaje y el tiempo en el que permaneció abierta la exposición, para asegurar que ninguna de las piezas estuviera iluminada en exceso.

Decidimos evitar, por el calentamiento que producen, el empleo de reflectores potentes dirigidos hacia las piezas que tuvieran un interés especial. Por esta misma causa se instalaron las lámparas para iluminar las vitrinas si-

guiendo unas determinadas directrices: se colocaron muy altas, en la parte superior, filtrándose la luz a través de una tela que actuaba a la vez como techo y como material difusor, protegiendo los objetos expuestos del contacto directo con la luz. Esta solución permitió, entre otras cosas, que el aire circulase libremente alrededor de las luces y eliminara el calor generado por ellas.

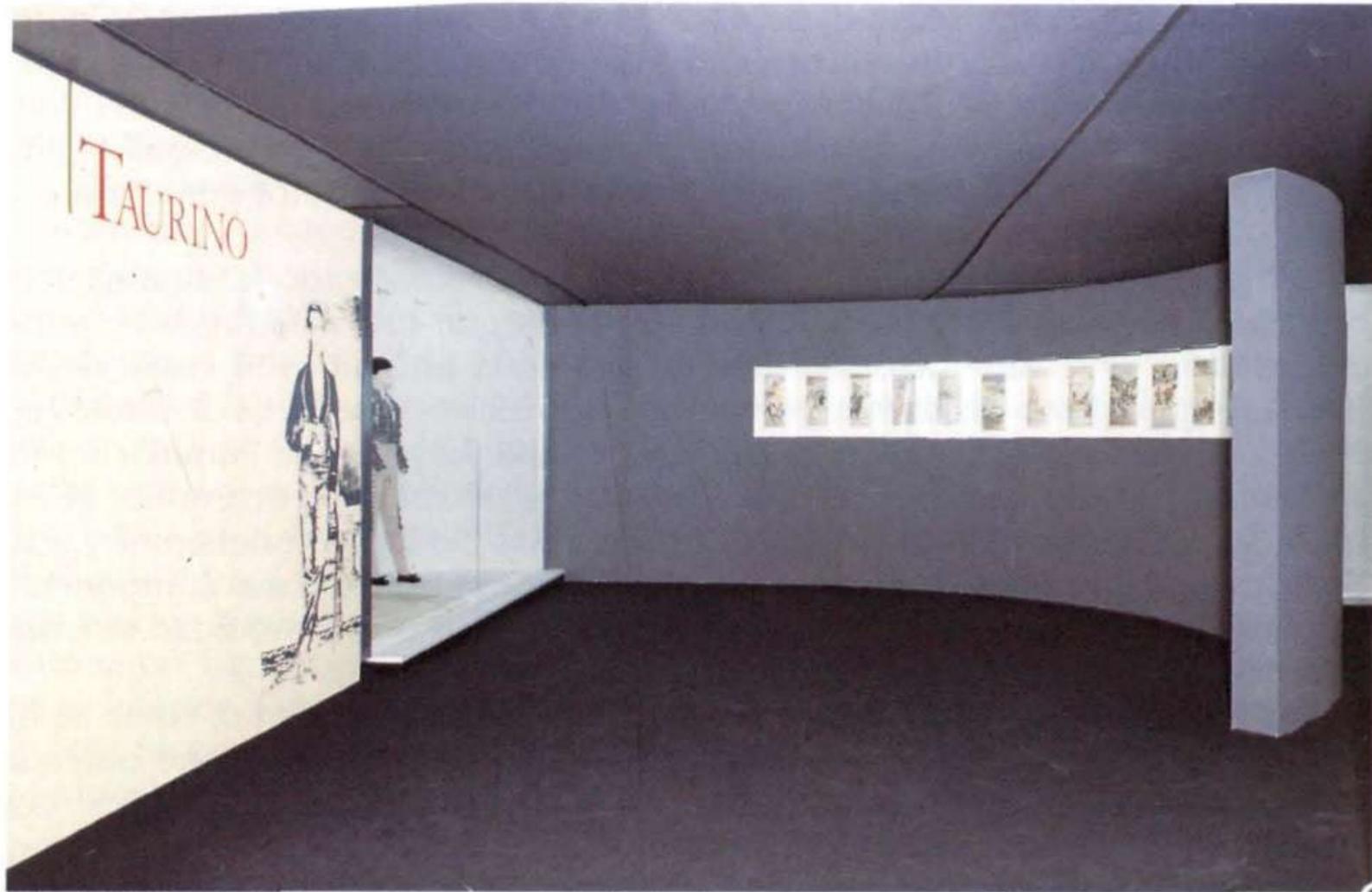
El segundo punto de vista desde el que hemos analizado la iluminación, concentró nuestros esfuerzos con el fin de conseguir una más fluida comunicación objeto-visitante, mediante una mejora en la presentación visual de las obras. En este plano de la comunicación, establecimos dos focos de interés en el alumbrado de la exposición. El primero, estaba dirigido a la iluminación de las piezas ya que, como es de todos sabido, el alumbrado determina el aspecto visual de los objetos puesto que afecta a la percepción del color y a su definición tridimensional. En segundo lugar, la iluminación como componente del ambiente, condiciona la sensación de comodidad o incomodidad del visitante y contribuye a la creación de una atmósfera agradable.

La iluminación de las piezas expuestas en vitrina se acometió, como se ha dicho, a través de un filtro difusor (tela blanca tensada) con lo que obteníamos una luz muy tamizada que envolvía suavemente a los maniqués, evitando que se vieran inmersos en una atmósfera artificial y fría. Era imprescindible que las piezas destacasen en la escena visual de la exposición, alcanzando esta premisa al incrementar su claridad sobre la del entorno: la tela blanca que cubría las vitrinas contribuyó a aumentar este efecto lumínico en contraste con la oscuridad de las salas. La finalidad era que los objetos fueran perfectamente visibles, de forma clara y sin distorsiones, con la utilización de poquísimos grados lux.

Huimos en todo caso de un alumbrado teatral o artificioso, evitando los focos directos de luz, al considerar que no era en absoluto conveniente que la iluminación fuera más patente que las propias colecciones que se mostraban.

La iluminación, como elemento del ambiente general de las salas, fue estudiada desde un principio ponderando, de forma integrada, todas las condiciones ambientales y espaciales de la exposición. El alumbrado de las salas fue escaso, aunque se proyectó teniendo siempre en cuenta los parámetros ópticos aceptables para el cuerpo humano, con lo que el visitante podía llevar a cabo la actuación visual correcta que exige el libre movimiento por las salas y la lectura de los objetos, paneles, fotografías, etc. Ello fue también posible gracias a la existencia de una progresiva adaptación visual del visitante a la presentación, a través de un medido paso desde las zonas más iluminadas de la entrada a otras con menor nivel.

La luz ambiental fue conseguida por medio de la que emitían las propias vitrinas, los paneles, la documentación gráfica y las piezas colgadas sobre las paredes. Dado que el techo de la exposición era de tela, no fue posible la colocación de reflectores centrales, por lo que todo el alumbrado se concentró en los laterales de las salas. Por encima de cada panel se diseñó una línea de pequeños focos apenas visibles para el espectador. Para la iluminación de las piezas que se exhibían en pared, como los encajes y las acuarelas, se emplearon tubos de luces fluorescentes debidamente filtrados que, distribuidos en la zona superior, se escondían a la vista por un mecanismo de visera. El sistema empleado para los carteles de toros fue más complejo y creativo, a través de



4. Sala taurina y exposición de carteles al fondo.

tubos fluorescentes filtrados emplazados en el lateral de cada pieza y ocultos por medio de la disposición en diagonal de éstas (Fig. 4).

El objetivo final era la consecución de un ambiente agradable dentro de la exposición por medio de un equilibrio entre los diferentes elementos ambientales: iluminación, ruido, temperatura... y la desaparición de toda posible

causa de distracción o incomodidad en el entorno. Esta finalidad fue alcanzada con éxito, aunque no pudimos evitar ciertos destellos brillantes en algunas vitrinas de la sala de indumentaria popular, que tuvieron como causa los reflejos emitidos por las fuentes de luz que se encontraban en las inmediaciones.

## LA INFORMACION

El hecho de contemplar diversas piezas dentro de una vitrina puede no significar absolutamente nada para el visitante. Es necesario por tanto ofrecer una interpretación a fin de ubicar estos objetos dentro de un contexto, para lo cual deben utilizarse explicaciones y conceptos diferentes. Esta era la finalidad prioritaria que cumplía la información dentro de la exhibición. Los objetos se mostraron en todo momento contra el telón de fondo de una sucesión de unidades informativas o paneles que contenían, además de textos y explicaciones, documentación gráfica variada: fotografías, dibujos, etc.

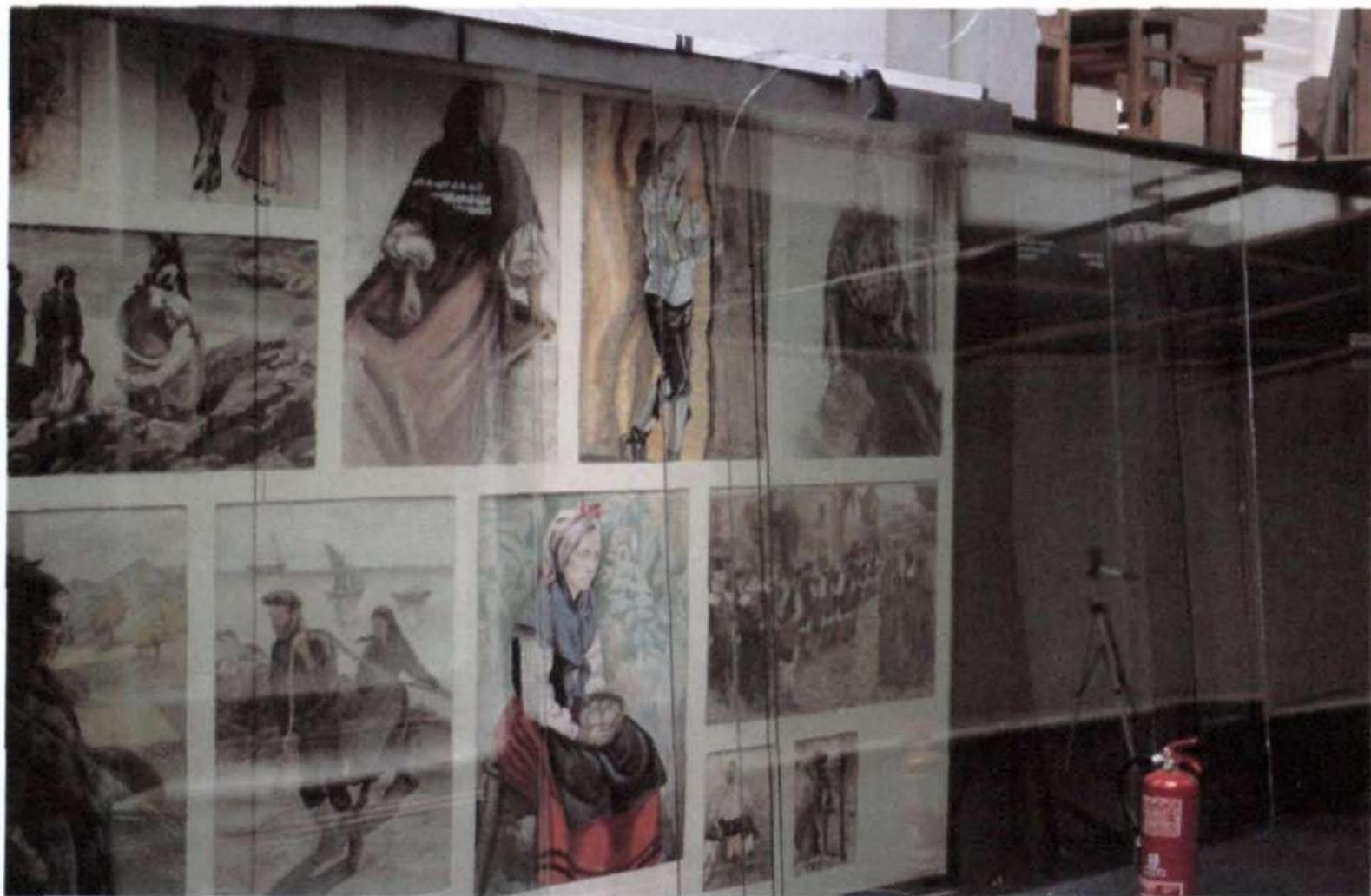
Nuestro propósito fue captar la atención de la mayor cantidad de público posible, combinando el estudio más o menos científico del tema con la capacidad de transmitir ampliamente sus resultados al gran público, llamando la atención de éste sobre determinados aspectos.

La información se estructuró progresivamente de forma que, los primeros paneles con los que se encontraba el visitante, contenían una explicación más general que se iba particularizando a medida que avanzaba en el recorrido de la exposición. Para evitar la monotonía y diferenciar aún más los cuatro núcleos básicos de la exhibición, utilizamos para cada uno de ellos diversas técnicas de información. Los textos siguieron el mismo esquema en todas las salas, progresando desde lo más general a lo más particular y ofreciendo así diversas posibilidades de lectura. Fue en la documentación gráfica donde más se subrayó la diferencia.

Para explicar la evolución de la moda internacional se recurrió a fotografías antiguas —imágenes del pasado que llegan hasta nuestros días— dibujos y pequeñas siluetas en negro que mostraban los diferentes cambios formales en el tiempo.

En la sala dedicada al mundo taurino y al fenómeno del majismo, la documentación gráfica se cristalizó en una pequeña exposición de carteles de toros pertenecientes a la colección del museo, que se correspondían cronológicamente a las piezas expuestas en vitrina y que ilustraban, mejor que otro cualquier recurso, ese ambiente popular tan característico: manolas tocadas con peineta y mantilla, mantones de Manila, abanicos, toreros, picadores, majos, etc.

Para la sala de indumentaria popular se proyectó un enorme panel que contenía diferentes acuarelas, cedidas amablemente por la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa. Estas fueron el producto de un verdadero trabajo de campo realizado por los alumnos y profesores de la Escuela a lo largo de muchos años (1928-1949), durante los Cursos de Verano que organizaba el centro. Cada una de las acuarelas seleccionadas reflejaba, no únicamente los trajes, sino también los tipos y costumbres más característicos de la mayor parte de las regiones españolas. Nuestro propósito era establecer un contraste entre las piezas expuestas y el colorido, movimiento y escenografía de las



5. Montaje de las acuarelas.

acuarelas, con lo que amortiguar la naturaleza ciertamente estática de los maniqués en las vitrinas.

Tanto en el caso de los carteles como en el de las acuarelas —ambas piezas museables— no tuvimos la intención de individualizarlos, tratándolos como las obras únicas que son, sino que decidimos eliminar ese carácter “es-

tético" al emplearlos solamente como documentación gráfica. No nos interesaba que, al exhibirlos y enmarcarlos de forma aislada, tomaran más protagonismo que las propias piezas expuestas.

Sin embargo, por tratarse de piezas importantes, se realizó un minucioso estudio de su montaje en el Taller de Restauración de Papel del Museo<sup>6</sup>. Para las acuarelas se comenzó por cubrir la pared con una película de "melinex", con el fin de aislarla completamente e impedir cualquier traspaso de acidez o de sustancias nocivas. Sobre esta película se añadió una capa de cartón pluma antiácido que, por sus características de flexibilidad, contribuyó a crear un soporte muy blando donde emplazar las acuarelas, que se fueron colocando una a una sobre la pared así preparada (Fig. 5). Como sujeción se emplearon tiras de cartón antiácido que se fijaban a la pared por medio de grapas y que enmarcaban a las acuarelas sin tocarlas, quedando aseguradas por la ligera presión que la tira de cartón ejercía en cada uno de sus lados. Encima de todo ello se situó un enorme cartón, que había sido previamente cortado formando diferentes huecos o ventanas, y que permitía una perfecta visualización de las acuarelas que se encontraban detrás, ocultando completamente el sistema de sujeción de éstas. Posteriormente, se ajustó un gran cristal que cubría todo el panel.

Los carteles de toros fueron también acondicionados en el taller montándolos en un cartón antiácido con un cristal acoplado en su frente. Así, preparados quedaron asegurados en un hueco practicado a la medida en la pared.

Para finalizar y, aun siendo detallada la información vertida en este escrito sobre las cuestiones museográficas de "Moda en Sombras", no quiero omitir un dato que considero del mayor interés y es el de la colaboración y participación continuada de los diseñadores de la Exposición, Juan Pablo Rodríguez Frade y Angel Cruz Plaza, en el proyecto museográfico y en los debates que éste suscitó en el museo. Los diseñadores tuvieron como tarea esencial la articulación visual y práctica de las ideas que se vertían en estos encuentros, en una labor verdaderamente interdisciplinaria y fundamental para poder llevar a buen término la función comunicadora de la exhibición.

---

<sup>6</sup> Este montaje se realizó por Arsenio Sánchez, restaurador de Papel del Museo en aquellos momentos.



# LA SELECCION DE PIEZAS EN "MODA EN SOMBRAS"

**Concha Herranz Rodríguez**

## 1. INTRODUCCION

Antes de centrarme en el análisis específico de cada aspecto concreto de la exposición, voy a realizar unas reflexiones generales al respecto. Esta exposición de indumentaria supuso, obviamente, un gran esfuerzo en el que varios departamentos del Museo trabajaron conjuntamente con los arquitectos<sup>1</sup>, para elaborar el proyecto expositivo. Reunión tras reunión, fueron definiéndose y tomando cuerpo, soluciones técnicas, artísticas, estéticas y pedagógicas.

Exigió un largo proceso de trabajo encaminado a mostrar al público una parte de los fondos que custodia el Museo Nacional del Pueblo Español; centro que comienza su andadura en 1934 y que por desgracia, desde esta fecha pocas experiencias expositivas ha podido desarrollar.

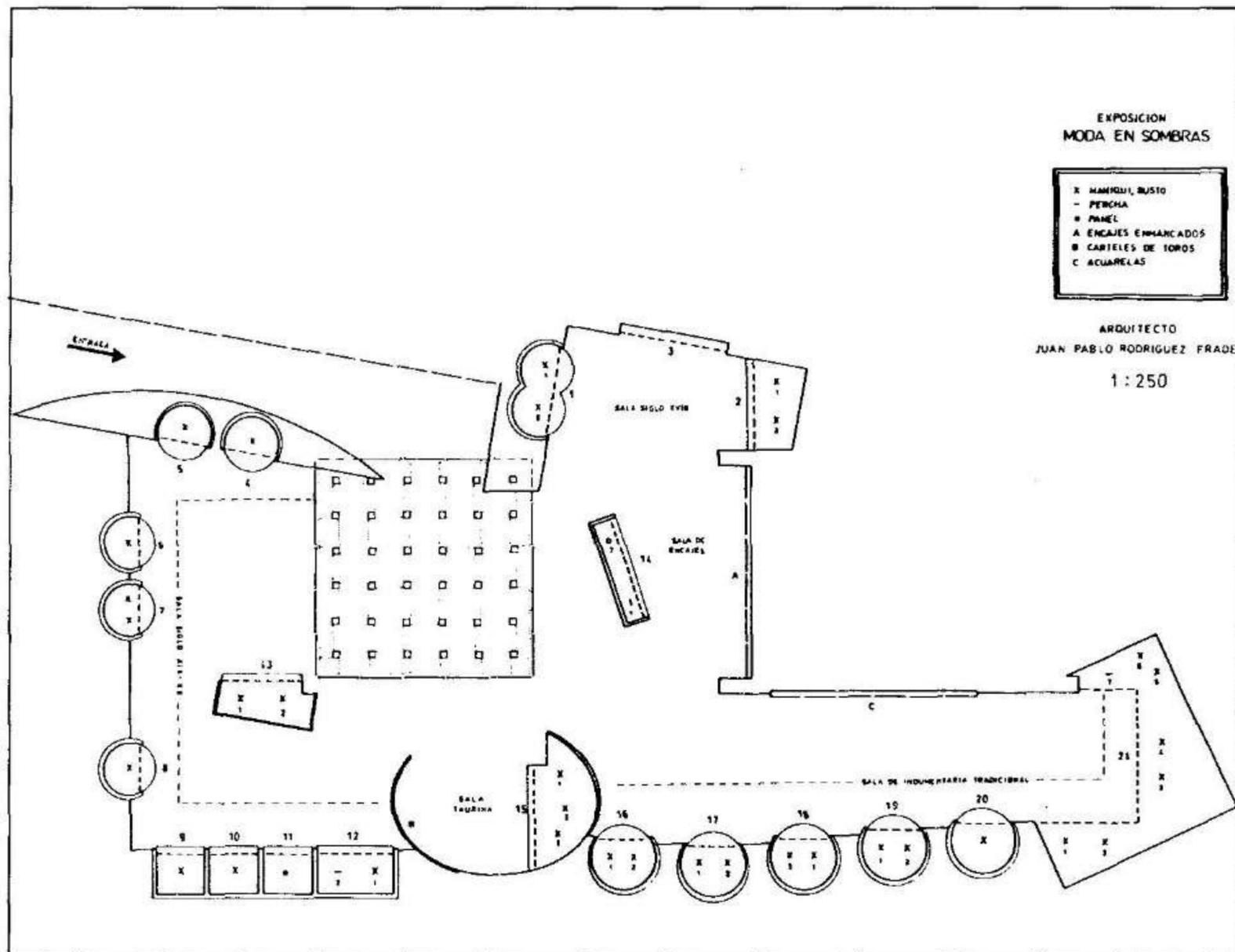
Por estas razones, la posibilidad de dar forma a una idea museográfica y acometer el montaje de "Moda en Sombras", el pasado año 1991, era un reto de gran importancia, alcance y repercusión. Sabíamos que para muchos conocedores del riquísimo patrimonio que aquí se custodia, y para todos los estudiosos que giran en torno al mundo textil, era un acontecimiento deseado y esperado con ansiedad.

Este conjunto de bienes muebles pertenecientes al Patrimonio Histórico Etnográfico y Documental había tenido la suerte de recibir atención especial. Era necesario trabajar duro, a fin de elaborar el proyecto museográfico, el guión, la filosofía expositiva, esto es: qué se quiere decir, cómo y a quién. Teníamos que centrarnos en la comunicación.

"Moda en Sombras" representa como toda exposición, un lenguaje visual, lleno de símbolos y mensajes; en el que la museografía maneja un extensísimo glosario. En este caso y a diferencia de otras temáticas expositivas, el centro es el hombre inanimado, su cuerpo y su envoltorio o apariencia. El

---

<sup>1</sup> Los arquitectos-diseñadores fueron Juan Pablo Rodríguez Frade y Angel Cruz Plaza. Este trabajo fue merecedor del premio de diseño interior otorgado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en 1992.



1. Plano de la exposición.

hombre entendido en sociedad con sus relaciones interpersonales, con sus soportes informativos del vestido, pelo, gesto, postura, movimiento, entorno, etc. Estos y otros aspectos comportan un fenómeno complejo que expresa los valores sociológicos y culturales propios de cada momento histórico, existiendo tantas indumentarias como cambios de gusto.

Pensamos crear un espacio arquitectónico a la medida humana, donde las lecturas del textil fuesen más sencillas y fluyeran de inmediato, donde el visitante estableciera cómodamente y de forma natural un diálogo con estos seres inmóviles, los maniquíes (Fig. 1).

Las exposición en sí, se ha concebido con una extraña pasarela, donde al contrario que en éstas, es el espectador el que recorre un espacio lineal, gira y rota cuantas veces precisa para observar detenidamente cada detalle del traje, buscando en esos objetos tridimensionales descubrir aquello que queda oculto, la contemplación total.

En este sentido, el esfuerzo se dirigió a anular el efecto barrera de los cristales, pues la colocación de los maniquíes mostraba claramente definidos los rasgos más relevantes y diferenciadores. Lo oculto realmente no aportaba nada nuevo.

### 1.1. El guión

Para realizarlo había que proceder a la **investigación** de los materiales, esto es, al estudio concreto del textil, objeto único constitutivo de la experien-

cia expositiva. Este material como soporte, sus características materiales y técnicas, el corte, el diseño, confección y su estado de conservación, determinarían y condicionarían la manera y forma de exposición. Así la investigación previa de los datos físicos, de las dimensiones de las prendas y sus necesidades volumétricas definirían el espacio y marcarían las coordenadas fundamentales de actuación.

Había que revisar el almacén a fin de concretar datos como el número de inventario; también había que consultar el Libro de Registro, las Fichas de Catálogo Sistemático y los archivos para obtener el lugar de procedencia, cronología, nombre del propietario o forma de adquisición. Además, había que estudiar el contexto social, político y económico, bien entendido éste de forma aislada o en relación con otros países y culturas. El resultado final había de ofrecer la información y los datos precisos, para iniciar la comunicación entre el museo y el público tanto en la Exposición como en su Catálogo.

Entre las múltiples posibilidades de **interpretación y presentación** que la colección ofrece nos decidimos por aquella cuyos contenidos se estructuran bajo dos aspectos o líneas fundamentales y bien diferenciadas:

a) Piezas de moda europea, que abarcan desde el siglo XVIII al año 1930, aproximadamente.

b) Prendas tradicionales españolas, referidas al modo de vestir más popular, que evoluciona aunque no de forma excluyente al margen de las modas.

Por tanto, en la muestra no es accidental la aparición de un patrón, de un color, de la decoración, ni de la técnica, pues el objetivo era recoger y plasmar lo más significativo, provocando una reacción de choque bien entre un traje y el inmediatamente posterior, o bien entre lo que fueron las Salas de Moda y las de Tradición.

El número de trajes seleccionados fue de 33, de los cuales son femeninos 23 y masculinos 10, y las prendas y complementos fuera de catálogo alrededor de 45.

La distribución de los maniqués se realizó sobre 19 plataformas, nueve de uso individual, ocho con uso doble y dos de uso conjunto.

El **guión** y el **discurso** se convirtieron en el hilo conductor que hace comprensible el objeto expuesto. En él están recogidos los mensajes que se quieren hacer llegar al visitante. Ese es el fin que toda exposición debe conseguir: una buena pedagogía en la que se puedan realizar varios niveles de lectura, desde los más sencillos y simples a los más complejos, pues no olvidemos que el objeto expositivo siempre está descontextualizado y el gran esfuerzo del guión es del de dar vida y sentido a estos objetos testigo de una historia lejana o de un pasado reciente. El objetivo a cumplir consistía en infundir vida a unos personajes estáticos, cubiertos con determinadas fibras textiles, determinadas prendas, técnicas de elaboración, decorativas, determinados patrones. La moda y la tradición representadas en estas prendas textiles, habían de ser desempolvadas para así refrescar la memoria colectiva.

Como dije antes, este es el reto: **contextualizar** el objeto testigo de la historia. Los recursos, métodos y técnicas son actualmente muchísimos, referidos

siempre al material didáctico. En este caso se optó por soportes gráficos estáticos: dibujos, fotografías, acuarelas y carteles de toros, texto mecanografiado y los recursos escénicos. El conjunto resultante fueron datos o ayudas con las que el espectador podía establecer rápidamente paralelismo, comparaciones, diferencias y valoraciones objetivas.

En este sentido, se trató siempre de evitar el abigarramiento, la acumulación de objetos, prendas y excesiva información complementaria. Se optó por un lenguaje medio, ni dirigido a especialistas ni a profanos, que resultara inteligible para un gran público. Unos se encontrarían más atraídos por los paneles informativos que soportan fotografías, dibujos y documento escrito, y otros leerían perfectamente, de forma aislada y sin más, el objeto representado. En cualquier caso la terminología utilizada fue la habitual en el campo textil, incluyendo en catálogo la denominación genérica del objeto y la acepción vulgar o local. Las lecturas afectarían a aspectos físicos, ideológicos, geográficos, sociales, económicos, políticos, simbólicos, artesanos o industriales.

## **1.2. El maniquí y los soportes**

### **a) *Su elección***

Siempre determinada por los criterios de comunicación, aunque en este caso, los determinantes fueron la preservación y conservación de las prendas, que habrían de estar encerradas durante seis largos meses. Se estudió detalladamente su grado de deterioro, fragilidad, sensibilidad, peso e incluso adaptación al soporte. La elección de éste, había de resultar lo más inocua y lo más comunicativa, había que crear un cuerpo, un maniquí, una estructura ligera, fuerte e inerte. Sus proporciones y características evidentemente, las determinarían el envoltorio, el traje.

Fueron necesarios cuerpos especiales de constitución anormal, entendido desde nuestro habitual punto de vista. Aquí la proporción y medida son chocantes, el canon estético de períodos pasados es más pequeño, de hombros caídos y variando entre pecho aplastado, prominente, desnudo o disimulado, cintura recta o de avispa, etc. Estas diferencias anatómicas, además de las propias del sexo, edad e individualidad de una prenda hicieron necesarios soportes con o sin cabeza, con o sin piernas, en ocasiones reducido a una construcción en T, se trata de la percha como soporte.

El trabajo de adecuar el maniquí a la prenda fue muy complejo, a pesar de la sistemática llevada a cabo, que consistía en realizar dibujos de cada maniquí. El proyecto incluía vista de frente, de espalda y de perfil, anotando en ellos las medidas pertinentes, tomadas directamente de las prendas, incluyendo el dibujo del zapato y de la suela. A pesar de ello, fue necesario colocar prótesis de relleno, anular la expresión de los rostros y seleccionar los peinados más idóneos.

Se decidió para complementos y piezas unitarias un montaje plano vertical u horizontal, enmarcado o sin enmarcar, con o sin fijaciones, de forma que alguna prenda aparecía graciosamente tirada sobre los paramentos.

La elección y adaptación de cada soporte fue un largo y minucioso trabajo de colaboración entre Restauración y Conservación Textil. Había que decidir el material, la forma, el perfil y recorte de cada carcasa, teniendo en cuenta varios puntos de vista: el de conservación de la prenda, la comunicación y el es-

tético. Se eligieron los aislantes y el forro, seleccionando materiales neutros. Incluso se matizó el color de éste y se optó por fijar la prenda al soporte con puntos a la aguja.

Paralelamente se estudió el gesto y la pose, de tal forma que se determinó el giro de la cabeza, de la pierna y del torso llegando incluso a encargar un maniquí con postura de sumisión. Para todo ello se realizaron muchas pruebas, correcciones y comprobaciones.

El maniquí resultante fue de fibra de vidrio recubierto de una primera lámina de papel de aluminio, otra de muletón de algodón y como forro un tejido elástico de punto de algodón.

## **b) El vestido**

Posteriormente, había que proceder a vestir cada maniquí; labor mucho más compleja de lo que puede parecer.

Algunos maniquíes resultaron sencillos de vestir; no ofrecían una especial problemática. Otros fueron complejos, bien por la pesadez de las prendas, por la aparatosidad y fragilidad, por la superposición y ordenamiento, por la forma especial de colocarlas y por supuesto por la estabilidad del soporte. Se tomaron todo tipo de precauciones, tanto las que afectaban al personal que trabajó en vestirlos, como a las propias soluciones expositivas. Se evaluaron los riesgos y posibles daños que podrían derivarse de una exposición de estas características. En algún caso contamos con la colaboración y asesoramiento de especialistas: Antonio Cea acudió para vestir a la novia de La Alberca, Elena Gusano para vestir el traje de domingo de la Ansotana y Paola Concepción para ataviar la Maga de Las Palmas.

Algunas prendas más delicadas o vulnerables, en el transcurso de la exposición fueron objeto de un seguimiento diario, de una observación permanente con el fin de detectar un posible deterioro. Afortunadamente, sólo apreciamos daño en una pieza y optamos por retirarla, pues no queríamos asumir más riesgo del necesario.

## **c) La fotografía**

Merece la pena reseñar, el trabajo que lleva implícito la preparación o colocación de cada maniquí para realizar la toma fotográfica encaminada a publicaciones y al área de difusión: el catálogo, la prensa y las revistas especializadas. Para ello había que seleccionar la pose, la postura, y el ángulo de toma pues la fotografía como imagen visual "vale más que mil palabras". Había que observar minuciosamente el maniquí para que transmitiera *naturalidad y gracia*, y resaltara aquellos detalles técnicos u ornamentales que interesaran destacar en cada caso. Igualmente se seleccionaron múltiples detalles como "rapport" de diseño, botones, cierres, etc.

## **d) La instalación**

Seguidamente, era necesario mover y transportar el material a las salas, al interior de las vitrinas. Esta operación fue planificada con anterioridad, dirigida por Conservación y Restauración Textil, con el fin de evitar daños inherentes a

toda manipulación. Se realizó con la siguiente sistemática: los maniqués llegaron ya vestidos y las prendas preparadas. Los medios de transporte fueron un carro de ruedas y bandejas auxiliares, utilizando guantes de algodón blanco, hilos y agujas finas, papeles no ácidos y materiales aptos para conservación. Estaba fijado el número de vitrina y el lugar concreto correspondiente a cada figura humana o pieza suelta. La manipulación del maniquí siempre se realizó entre dos personas.

## **2. LA EXPOSICION**

### **2.1. Salas de Moda**

La selección se basó para la moda europea, en el contraste, en mostrar la fuerte reacción de las modas que funcionan con mecanismo de rechazo de lo anterior, transformando por completo lo envuelto y el envoltorio. Así, aparecen de forma contrastada una serie de trajes definidores de un estilo, de un ideal de belleza, puesto que la esencia de la moda es resaltar y exagerar alguna parte del cuerpo humano de manera siempre caprichosa.

El recurso expositivo consistió en diferenciar espacialmente la muestra perteneciente al siglo XVIII y desarrollar linealmente, en otro espacio y en conjunto los siglos XIX y XX. Para ello se entremezclaron vitrinas individuales con otras colectivas diseñadas en forma aparentemente rectangular, poligonal y circular, para evitar la repetición sistemática del equipamiento. También se establecieron espacios libres, verdaderos respiros de la Exposición.

#### *2.1.1. El siglo XVIII*

Se creó un espacio semiindependiente, casi cuadrado, ocupando los cuatro lados del mismo con tres vitrinas y un gran panel informativo, respectivamente. El criterio expositivo fue doble, por sexo y por uso, así una vitrina para trajes femeninos, otra para masculinos y la tercera para complementos. Son las vitrinas 1, 2 y 3.

#### **VITRINA 1**

En la primera vitrina instalamos dos trajes femeninos, fechados hacia 1780, que reflejan las constantes del siglo. La figura femenina se desarrolla en altura y modifica su cuerpo real, aprisionándolo de cintura para arriba y por el contrario expandiéndolo de cintura para abajo. Es el denominado "traje flotante" en el que la altura y anchura de la mujer, requieren gozar de un mayor espacio vital.

(1.1) El situado a la derecha es cronológicamente anterior, de tipología francesa o "a la polaca". Tipo bata que combina dos tejidos, uno de color rosa y otro verde que repiten la decoración menuda floral elaborada en telar. Esta figura se coloca girada, casi de espaldas, mostrando un recogido de falda en el espaldar sumamente curioso que incluso podríamos calificar de aparatoso.

(1.2) El otro, por el contrario, de influencia inglesa, en posición frontal. Es de raso blanco, con bordado a la aguja y de aplicación de chapería, que tipológicamente resulta similar al anterior, pero plantea la dirección de la moda

en busca de lo práctico y una mayor comodidad. Resulta más sencillo y llevadero, al igual que el peinado, en este caso menos voluminoso, más bajo y ancho. Posiblemente sea un traje de boda español, concretamente catalán aunque como dijimos de influencia inglesa, dado que fue en Inglaterra donde el traje se definió por su sencillez, monocromía, racionalidad y naturalidad.

Planteamos aquí, en esta primera toma de contacto con la moda un desarrollo lineal de ésta, donde el cambio no es revulsivo de lo anterior, no existe reacción brusca, sino una transformación como consecuencia lógica de la Historia y los condicionamientos sociales. El traje comienza a cambiar como resultado de la postura ante la vida que transcurre de manera más natural, que huye de lo artificioso y en el que el papel de la mujer adquiere mayor prestantia y anuncia el período siguiente marcado por la Revolución Francesa.

## VITRINA 2

En la vitrina de enfrente la masculina, hicimos una llamada de atención sobre una prenda, la "chupa", que marca en sus modos y a lo largo de todo el siglo la evolución de la moda. También un traje de Corte, resumen genérico del modo de vestir dieciochesco.

(2.1) A la izquierda y sobre un maniquí esbelto y delgado, contemplábamos el traje, realizado con tejidos muy ricos, terciopelos y rasos enriquecidos con bordado erudito floral polícromo.

Son tres piezas: chaqueta, chaleco y calzón ajustado complementado por un peinado de bucles y el uso de polvos que le confieren un aire coqueto y algo femenino.

(2.2) Al lado y sobre un busto, contrasta una prenda cronológicamente anterior, la "chupa" ya mencionada de tipología específica muy larga, que descansaría sobre el calzón, antecedente del chaleco. En ella destaca la gran complejidad de la técnica textil, es un tejido denominado "cirsaka liseré"<sup>2</sup>.

## VITRINA 3

Rectangular y alargada, empotrada, pequeña y dispuesta casi a ras de suelo. Tenía un panel informativo en el frontis y estaba equipada con soportes a pared y otros inclinados sobre el suelo. Es una vitrina destinada a accesorios o "pequeñeces", donde se mostraron objetos varios que acompañan al vestido y contribuyen a definir la moda. Son verdaderas obras de arte, frágiles y graciosas maravillas que recogen el espíritu de una época, un gusto muy determinado.

Se esboza en este espacio una pincelada evolutiva, visualizando cuatro pares de zapatos, dos de mitones y medias y dos bolsos. Las piezas actúan aquí como definidoras, y su ubicación requirió un estudio detallado de los espacios, con un carácter expositivo cercano al escaparatismo. Se analizó el objeto en sí mismo, sus cualidades plásticas, la distancia, altura y plano óptimo en el que la visión humana pudiera leer e interpretar correctamente los mensajes. Se decidió mostrar este número pequeño de objetos, combinando varios

---

<sup>2</sup> Estudio técnico realizado por Covadonga Suárez Smith, Restauradora textil del ICRBC en agosto de 1991.

planos: horizontal, inclinado y vertical, huyendo como siempre del “horror vacui”.

Observando los *chapines* se percibe la problemática del equilibrio físico del cuerpo femenino al andar, agudizado si lo conjugamos con la aparatosidad del vestido y del peinado de época. Se trata de los zapatos o chapines números 9.275 y 8.805, de tipología similar, uno abotinado y otro escotado en el talón. Son muy altos, con tacón de pronunciada curvatura. Uno es de cuero blanco y otro de ante verde con guarniciones aplicadas de estrechas cintas de seda y galones metálicos. El 9.275, el abotinado, tiene pala con orejas y cierre de hebilla metálica con engastes de vidrios blancos facetados.

Como contraste y para marcar la evolución de la moda exponemos otros dos pares fechados en el último decenio, hacia 1790. Son los números 9.302 y 863, que presentan las características definitorias del fin de siglo, esa pretendida comodidad, la tendencia hacia lo práctico y funcional. Estos son de medio tacón, escotados, con puntera afilada, realizados en tejido de seda de color crudo. El 863, con guarnición aplicada de hilos metálicos, chapería y talcos, con ornamentación de tema vegetal simétrico. El 9.302, tiene refuerzos de cuero verde recortado y guarnición de tema vegetal con bordado polícromo y chapería.

Al lado derecho y sobre el suelo contemplábamos las *parejas de mitones*. Parece interesante dedicar unas líneas a reflexionar en cómo el hombre se interesa por proteger y ornamentar las manos ya desde los comienzos de la civilización, que trajo consigo la invención del guante. Recordemos su importancia social en el ámbito militar, en la guerra y en la vida caballeresca. Es arrojado en señal de desafío, y tiene múltiples connotaciones simbólicas, por ejemplo en coronaciones reales o insinuaciones amorosas. Por tanto, y al igual que el pañuelo o el abanico, es un objeto portador de mensajes y claves de comportamiento social de especial categoría. El guante como protector y como ornamento, ha sido usado en todos los períodos históricos, aunque quizá cuando menos se usara fuese en el siglo XVIII.

Estos dos pares de mitones, probablemente con uso de etiqueta, acompañan al traje de manga corta y se llevarían en este siglo la mayor parte de las veces en la mano. Corresponden a la segunda mitad del siglo y son similares entre sí. El número 754, es de gamuza marrón, con forro rosa y bordado en hilo metálico. Ambos pares, tienen vivos de cintas seda como remate, tres nervios y bordado de ramo floral sobre la pala.

Respecto a prendas de cubrición de extremidades inferiores, la muestra recoge *dos pares de medias*, números 777 y 1.172. Son de punto liso, realizadas en seda y a máquina. La primera en color rosa con puntera marrón y boca cruda, y la segunda de color rojo con puntera y boca en crudo. Ambas con decoración bordada en hilo metálico y chapería, con temas de veneras barrocas y cestillos de flores. La 1.172, es destacable por su marca de fábrica bordada a punto de cruz, que la identifica con Bélgica, concretamente Brujas. Puede leerse UBON/MADRID y, constituyen por tanto, un exponente de la comercialización de productos europeos en esta segunda mitad del siglo XVIII.

Finalmente, mostramos *dos bolsos*, números 8.824 y 8.821, que representan dos curiosos modelos usados a comienzos de este siglo. El primero más antiguo, a modo de pequeña bolsa circular, rígida, con boca fruncida y cierre de cordones. El segundo, es una pequeña cartera masculina, rígida y con so-

lapa. Ambos bolsos, son de tejido de seda cruda y forro de tafetán de lino rojo, con guarniciones de bordado erudito, polícromo y floral, con aplicación de chapería e hilo metálico. La bolsa tiene decoración simétrica y por el contrario la cartera asimétrica con aplicación de "strass" facetado, que se corresponde con un período más avanzado o Rococó.

Con todo lo comentado y apoyándonos en la ampliación de información que supone el panel, hemos intentado facilitar la comprensión de la moda cortesana y de élite vestida durante este fin de siglo. Este panel consta de siluetas en negro, dibujos de prendas y breve texto explicativo.

### *2.1.2. Del siglo XIX a 1930*

A continuación, y cruzando el distribuidor, se abre una sala en U con vitrinas a la derecha y tres paneles a la izquierda en los que reproducimos también fotografías de época. En este espacio las vitrinas actúan como eslabones concatenados que tratan de explicar la historia de la moda europea internacional, muy a grandes rasgos son las vitrinas 4 a 13.

La muestra recoge dos trajes franceses, uno austríaco, otro inglés y una prenda típicamente española como es la capa.

En las dos primeras vitrinas de esta sala, vemos dos trajes de estilo Imperio, que supone una transformación total del canon femenino, dado que históricamente Europa ya desde finales del siglo XVIII pretendía un Estado mejor basado en el Derecho Natural, en el ansia de naturaleza y de razón. La mujer quería y creía que vestía a la antigua, su espejo era el mundo clásico, lo grecorromano.

Dice adiós al corsé, al miriñaque, a los polvos y al zapato y peinado alto. Decide apostar por la salud, vistiendo prendas que no violenten ni agredan la estructura corporal. Esta tendencia, surge en Inglaterra, al igual que el talle corto, pero en Francia se exagera con la utilización de tejidos transparentes en los que se prescinde de corsé, enagua y camisa, buscando un traje que deje traslucir las formas del cuerpo femenino, una moda desnuda con la denominación de "traje camisa". Este prescinde de bolsillos y precisa por tanto de bolsito de mano. El peinado, también se pega a la cabeza y reproduce su estructura. El calzado plano, contribuye a no modificar la altura humana. Respecto a los tejidos, se sustituye el raso y la seda por el algodón y la lana, como vemos en los trajes seleccionados.

#### VITRINA 4

Vestido de inspiración grecorromana posiblemente español, número 668, fechado hacia 1790-1800. De tafetán de algodón crudo, escotado, largo con leve cola, corte en bajo pecho y media manga, con salpicado floral a punto de cadeneta en sedas polícromas e hilo metálico. Tiene el cuerpo reforzado con un forro de tafetán cuyas hojas se cruzan sobre el pecho, y el abrochadero por delante con pasacintas que fruncen el escote y la línea de bajo pecho.

La ligereza del vestido y la naturalidad del cuerpo, libre de sujeciones y opresiones se complementa con el peinado de pelo recogido, de una aparente sencillez.

## VITRINA 5

Vestido de estilo Imperio, probablemente francés, número 405, hacia 1800-1810. Conserva el talle alto y apreciamos una tendencia a reducir el escote, el largo y los frunces de la falda, y a alargar la manga hasta la muñeca, incorporando drapeado o abollado en el hombro y tableado en las cazuelas del pecho.

El tejido es de tafetán de lana, con decoración en banda de "boteh" de cachemira junto al bajo de la falda; el cierre está situado en la espalda con corchetes y botones forrados decorativos. Sobre la cabeza, un peinado recogido bajo un pequeño turbante.

Este traje de mocita transmite las mismas características que el traje de adulto, costumbre generalizada siglos atrás, y que poco a poco y según avancen los tiempos irá desapareciendo para adoptar mayor libertad de vestir, y una mayor adecuación a la edad. El abollado de la manga es antecedente del ensanchamiento de los hombros, típico de 1820 que daría una sensación de mujer tan ancha como alta.

## VITRINA 6

A continuación, se produce un nuevo cambio en la silueta femenina, representado por el vestido romántico, que en España coincide con el reinado de Isabel II.

La presencia de este traje, fechado en 1864, número 415, conlleva un gran salto en el tiempo, aunque con este vestido francés, se transmite la imagen de la mujer de silueta triangular, de base muy ancha, con cintura muy marcada y hombros caídos, definida ya en el primer período romántico hacia 1840. Se produce una vuelta al encorsetamiento, emballenado y uso de crinolina o tontillo como armazón de la falda, generalizándose el vestido de dos piezas: cuerpo con marcadas puntas delanteras y falda larga con muchísimo vuelo circular, es el llamado "vestido redondo". Ambos rellenos ocultan la realidad del cuerpo femenino bajo las telas, a excepción de cabeza y manos. El peinado durante este segundo imperio lleva raya en medio, dejando caer grandes ondas sobre las orejas y recogíendolo detrás en un moño con una tenue redcilla.

Destaca el tejido de tartán de seda, en este caso en rosa, negro y amarillo. Los cuadros están de moda durante el Romanticismo, sobre todo a partir de 1840, cuando la Reina Victoria incorpora estas telas escocesas representativas de los diferentes clanes a su indumentaria, coincidiendo con sus estancias en Balmoral. La guarnición es de pasamanería de seda polícroma y "azabaches", a base de lazos, estrellas y borlas. En la etiqueta se lee: BERNARD/49, RUE SUNESRE (PARIS).

## VITRINA 7

La moda modifica la apariencia femenina en esta década de los setenta y adquiere forma de S si la vemos de perfil. Este aspecto es resultado del uso de artefactos que desfiguran el cuerpo humano, hay que resaltar en lo posible la forma del pecho y de los glúteos. Se recurre al corsé muy apretado que re-



2. Vitrinas 6 y 7

coge y aumenta el busto, y al relleno de la falda mediante el polisón, número 20.784, instrumento envarado, emballenado o laminado, que dibuja una curva muy pronunciada y crea un espacio oval y hueco sobre los glúteos.

El traje seleccionado es de estilo alemán, fechado en 1879, números 416-417. Muy importante por doble motivo: es creación de la famosísima casa vienesa G & E SPITZER, fundada por Gustav y Ernestine Spitzer en 1873, en la que varias generaciones de sastres trabajaron para los emperadores austríacos. El segundo motivo es que fue el traje de ceremonia que vistió doña Cristina de Habsburgo Lorena para su presentación como futura reina de España.

También destacable es la combinación de tejidos de seda mate y brillante, liso y con decoración menuda floral, su diseño asimétrico y la utilización de abullonados, drapeados y grandes botones. Este estilo se conoce por el nombre de "tapicero". Tiene tres piezas: cuerpo muy escotado, falda y chaquetilla, prendas todas ellas visibles, debido a los recursos expositivos.

El equipamiento de esta vitrina se componía de un busto con peana, para mostrar el cuerpo, que de otro modo quedaría oculto y junto a éste, pero más próximo al espectador, el maniquí girado hacia la izquierda, que dejaba ver la aparatosidad del polisón (Fig. 2).

#### VITRINA 8

Hacia finales de siglo la mujer del período Modernista, se identifica por su silueta en S, más ligera y natural, que elimina el polisón y conserva el corsé rígido. De busto prominente, cintura estrecha, caderas hacia atrás, manga

larga y leve cola, con tendencia generalizada a cubrir el cuello con encajes emballados, recoger y elevar el cabello y utilizar tejidos flexibles de colores suaves, decorados con aplicaciones de encajes, muchos de ellos de ganchillo y transparentes.

Este nuevo cambio o vaivén de la moda queda reflejado en el traje de estilo eduardino, número 16.624, fechado hacia 1900-1906. Es de color gris y tejido de seda rizada, con aplicación de estrechas cintas de terciopelo, bandas de raso, pasamanería, botones y encaje mecánico. Fue comercializado por el almacén londinense LIBERTY, fundado en 1874, especializado en la importación de sedas y vestidos de inspiración oriental y Art Nouveau.

#### VITRINAS 9, 10 y 11

La importancia de estos tres trajes prácticamente coetáneos radica fundamentalmente en el acortamiento de la falda, que enseña y sin reparo por vez primera la parte inferior de la pierna, resaltada por el uso de medias de seda y zapato de tacón alto que contribuye a estilizarla y embellecerla. La silueta se define por su forma de barril, cilindro o recta, donde quedan disimuladas las formas y curvas del cuerpo femenino, falseando la cintura con el alargamiento del talle.

Se pretende alargar la longitud del cuello con su desnudez, recurriendo a amplios escotes y cabellos muy cortos con adornos estilizados como son los prendidos de largas plumas de ave.

#### VITRINA 9

El vestido de encaje negro es español, hacia 1927, número 8.790. Tiene guarnición de pasamanerías de "azabaches" facetados, y es un traje de ceremonia usado por una persona de edad.

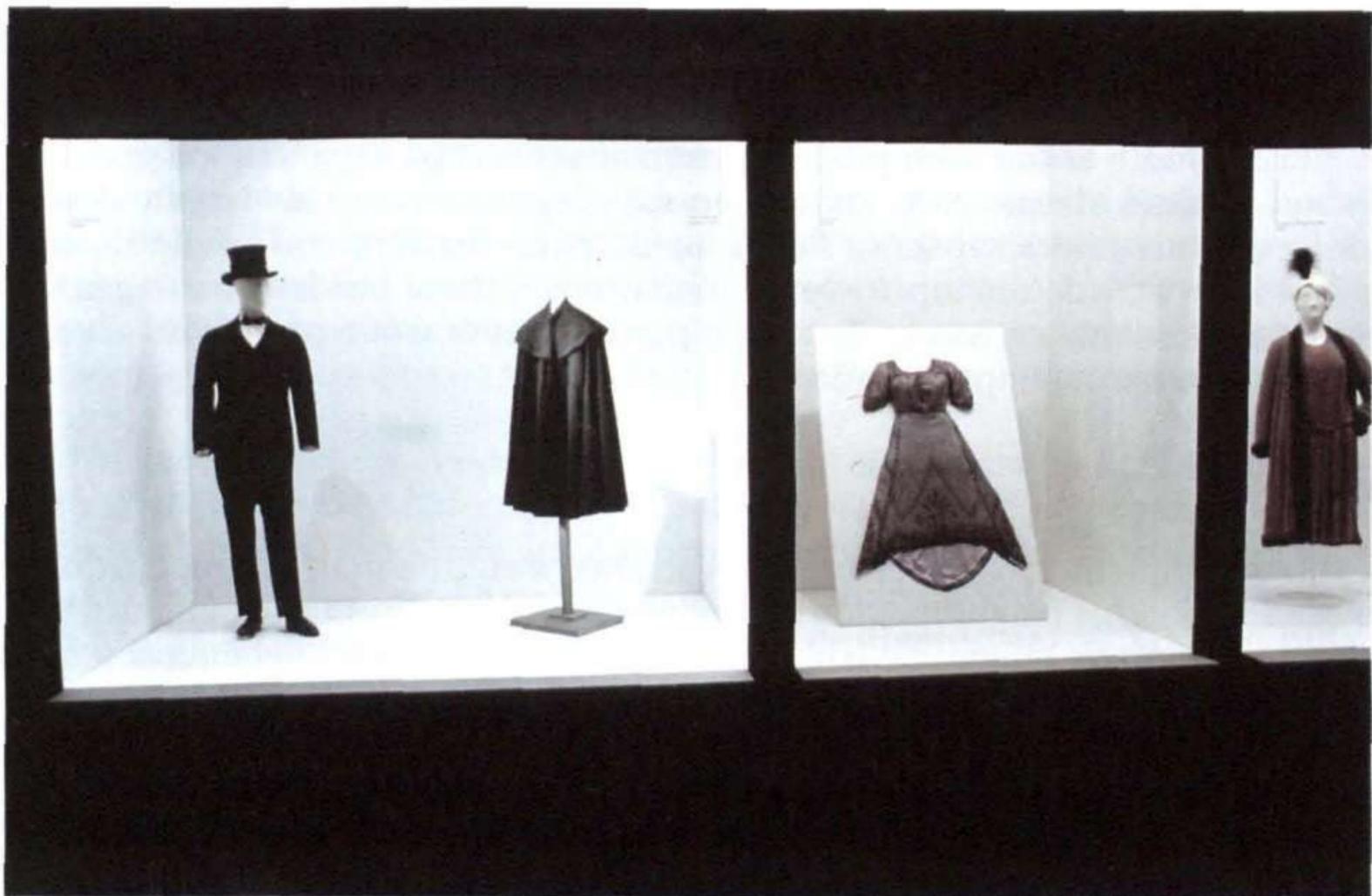
#### VITRINA 10

Este es un vestido de tarde con abrigo a juego, fechado en 1925 y perteneciente a la Duquesa de Cerrajería, números 5.791 y 5.792. Es de crep de seda color salmón, con guarnición bordada de cuentas o mostacillas de color crudo, con motivo floral Art Decó. El abrigo tiene aplicaciones de lomos de visón por influencia rusa, a partir de la visita de su Armada a Toulon y del Zar a París en 1893 y 1896, respectivamente. Desde entonces la piel de animal y los curtidos se integran en la confección, tanto masculina como femenina.

#### VITRINA 11

Resultó muy vistosa la solución adoptada para fijar este delicado traje de fiesta a un panel inclinado, utilizando el punto de aguja.

Este traje que se corresponde con los años del charlestón, hacia 1927 y con número 14.217, está realizado en un frágil tul de color violeta, que soporta un bordado muy pesado a base de mostacillas polícromas y sedas. Tiene cuerpo emballado, escote redondo, media manga y perfil del bajo de



3. Vitrinas 11 y 12.

falda a picos, que indica el intento por parte de los modistos de alargar de nuevo el largo de falda.

#### VITRINA 12

Se diseño de gran tamaño y rectangular para mostrar prendas del vestuario masculino. Realmente éste ha sido poco representado en la muestra, debido a que los cambios sufridos a lo largo de estos siglos, aun siendo notorios, se mantuvieron fieles al uso de las tres prendas fundamentales: chaqueta, chaleco y pantalón largo. La longitud del pantalón hasta el zapato quedó definida ya a finales del siglo XVIII en Inglaterra. Desde entonces evoluciona de estrecho a más ancho, con o sin vuelta, con o sin pinzas y con transformaciones importantes en el abrochadero. Fecha importante es el año 1848 en el que se define el traje burgués con la aparición de la americana que contribuye a la democratización del modo de vestir.

(12.1) Exponemos un frac o traje de representación para actos sociales fechado en 1890, perteneciente a don Luis de Hoyos Sainz, números 15.514 a 15.516.

Este traje rinde un pequeño homenaje a su intensa labor de conservación del Patrimonio Etnológico<sup>3</sup>, a la vez que representa el "prêt à porter" de finales del siglo pasado. Fue comercializado por el almacén de ropa hecha parisino "BELLE JARDINIÈRE".

<sup>3</sup> D. Luis de Hoyos Sáinz, fue director desde el 6 de septiembre de 1934 al 17 de noviembre de 1939. Su esfuerzo se vio continuado por su hija Nieves de Hoyos Sancho, vinculada a este Centro hasta 1984. Actualmente continúa trabajando a pesar de su edad, en la elaboración de textos de indumentaria tradicional española.

Como complemento y sobre la cabeza, lleva sombrero de copa parisino de Maréchal, número 15.326, cuyo uso a finales de siglo se vincula al frac y la levita, de uso generalizado en Europa<sup>4</sup>.

(12.2) Junto al frac y en percha presentamos la capa española, de gran tradición durante el siglo XIX, aunque en sus comienzos era más larga y de color negro. Perteneció al señor Perea, es de paño marrón, con cuello de pie, esclavina, vistas de terciopelo verde y guarnición floral bordada en negro. Su tipología continúa en uso en España y por ello actúa como prenda de acercamiento a nuestro tiempo (Fig. 3).

### VITRINA 13

Los complementos de estos siglos se sitúan en una gran vitrina cuadrada presidida por dos magníficos abrigos cortos femeninos, instalados en busto.

(13.1) Uno de tafetán de lana burdeos, con largas caídas delanteras y cuello de pie, con guarnición de jaretas y bordado floral erudito de inspiración oriental, a punto de cadeneta y de aplicación de cordoncillo, felpillas y fleco, fechado hacia 1880-1890, número 11.037.

(13.2) Otro fechado en 1893, número 20.776, de terciopelo negro probablemente español, con bordado de aplicación de azabaches. Tiene manga jamón, cuerpo ajustado, nesgas en la falda del espaldar y cuello smoking de seda rizada.

Entre las **prendas sueltas**, testigos de estos siglos XIX y XX, figuraron varios bolsos, carteras-monedero, tirantes, ligas, medias, zapatos y guantes.

Comienzo por comentar los cinco modelos diferentes de *carteras-monedero*: la número 793, época Carlos IV, es pequeña, rígida, con solapa y fuelles laterales, de raso verde con decoración aplicada de cordón, chapería y lamé de oro y plata, de motivo floral.

El monedero número 956, de hacia 1800-1830, es arriñonado, con boquilla metálica dorada de cabezas de cisne, realizado con abalorios policromos que representan sobre un fondo blanco, un ave del paraíso posada en una rama florida, e iniciales: A. E. R.

El portamonedas, número 198, hacia 1845-1860, procede de Almería, tiene forma de ánfora y cierre de anilla, realizado a calceta en hilo de seda color verde y marrón, con aplicación de cuentas de acero.

La cartera, número 1.222, de 1845-1860 es exagonal, de terciopelo azul con bordado a la aguja a punto de nudo, en sedas policromas. El motivo decorativo es el boteh de cachemira delimitado por una calle de aceros.

El bolso, número 13.675, hacia 1900, es cilíndrico y con tres asas, de malla de seda negra con bordado de aplicación de azabaches y aceros a tres bandas, con motivo vegetal en la central.

La muestra de *tirantes*, fechados hacia 1835-1851, son similares entre sí. Cada par, presenta forro de tafetán de lino, fijaciones de cuero y hebilla metálica de tres dientes, resultando curioso el sistema elástico de muelle metálico. El número 1.117 es de raso crudo, con bordado erudito floral en seda de co-

---

<sup>4</sup> El sombrero de copa que realmente vistió D. Luis acaba de ingresar en el Museo por donación de su familia. Tiene marca de LONDON/VDA. DE HORNA/CAMORA/HERNANDEZ/RENOVA, 9/ZAMORA.

lor rosa y verde. El número 460 es de cañamazo bordado a medio punto de cruz, con cuatro figuras humanas emparejadas, dos son goyescas y dos italianas, separadas por bandas de flores y coronas. El último par, número 833 también de cañamazo, con bordado floral en sedas polícromas y aceros.

Compartiendo el suelo de la vitrina aparecen tres pares de *ligas*, fechadas hacia 1835-1851. Son de cuero, de tejido de grog o de cañamazo, con el elástico de cinco muelles metálicos y hebilla de cierre son los números 20.786, 964 y 1.162. Los tres muestran diferencias decorativas importantes, aunque no funcionales. Las dos últimas tienen bordado en sedas polícromas con motivos florales.

Un accesorio de la moda femenina, el *par de medias* de hacia 1860, número 20.785. Son de punto de seda cruda con aplicación en ventana oval de encaje de bolillos de seda negra. Como curiosidad tiene bordado a la aguja y bajo la boca la corona real, también marca de fábrica: ES.\*34.

Otro es el par de zapatos número 847 de finales del s. XIX, de niña, plano, escotado, con cuerpo de raso negro, lazo y aplicación bordada de lentejuelas y canutillos metálicos.

Finalmente, tres pares de *guantes* femeninos. Son cortos, barceloneses y representativos de los años 1800-1820. El número 16.071 del primer Imperio, presenta un grabado con una figura femenina tumbada sobre una cama con montantes junto a un y amorcillo con texto alusivo: "El sueño me consuela pero Cupido astuto me desvela." El número 767 de época Directorio, tiene grabado en negro red de losanges con diferentes figuras humanas, flores y aves. El último par, número 760, es romántico con grabado en negro coloreado de una mujer y una niña con perro paseando por un jardín, debajo texto en verso que dice: "No te llegues a las flores/porque después de tocadas/se ven pronto marchitadas/y pierden gracia y primores."

## 2.2. Sala de Encajes

A esta *técnica* dedicamos un espacio exclusivo, que consta de una gran vitrina rectangular y un muro en el que se concatena una serie de 10 encajes enmarcados. Esta concesión espacial a una técnica se hace necesaria por la complejidad y belleza de ésta y por la calidad y connotaciones históricas de algunas prendas.

Si nos retrotraemos en el tiempo, observamos que el encaje forma parte de la ornamentación del atavío femenino y masculino, desde el siglo XVI y hasta nuestros días, con excepción de la moda Imperio. Estas labores actúan como complemento de vestuario e incluso llegan a ser técnica exclusiva de algunos vestidos tal como sucede con los de boda y bautizo. Recordemos las golgas y golillas usadas en trajes femeninos y masculinos, las puntillas de los puños de los siglos XVI-XVII y XVIII, las bandas o volantes para adornos de vestidos, los cuellos, delantales, cofias, corbatas, guantes y mantillas durante el siglo XIX e incluso la ropa interior o de ajuar doméstico, sin olvidar la importante incorporación a la indumentaria eclesiástica y casi anecdótica en la militar. Por tanto, su uso viene determinado desde el siglo XVI para hombres y mujeres, desaparece con la Revolución Francesa y reaparece hacia 1830, encontrando años después, en 1837, la divulgación del encaje con la aparición de técnicas a máquina.



4. Heráldica del faldón de cristianar.

Encajes famosos son los llamados puntos de España, realizados a bolillo con hilo metálico y destacando entre ellos el encaje anillado o frisado de Valladolid, muy apreciado y del gusto europeo, realizado en los conventos vallisoletanos. Otros géneros de encaje fueron ejecutados igualmente por monjas, infantas y damas pertenecientes a la realeza y la aristocracia, lo mismo que entre la burguesía y el pueblo en general. También famosas son las blondas, realizadas en importantes centros encajeros como el castellano en la ciudad de Almagro, el catalán en la comarca del Bajo Llobregat y el gallego de la ría de Camariñas.

Gozaron todos ellos de gran predilección, aprecio y prestigio, resultando frecuente al reali-

zar trabajos de archivo, la obtención de datos concretos que los vinculan al regalo o la ofrenda, en casos como canastillas para nacimientos o el ajuar matrimonial.

Concluimos con que el encaje ha sido objeto de encargo por parte de los dirigentes para representación propia, enviado como presente en los grandes acontecimientos sociales a propósito del ciclo vital.

#### VITRINA 14

(14.1) En este sentido, exponemos el *faldón de cristianar*, número 17.717, del Príncipe de Asturias don Alfonso de Borbón y Battemberg<sup>5</sup>. Este nace el 10 de mayo de 1907 y fue bautizado ocho días más tarde. Es de seda cruda y de punto Venecia aplicado sobre tul, realizado por encargo del Papa Pío X,

<sup>5</sup> Se instaló sobre una percha de la que partían varios tirantes recogidos en un aro inferior, con el fin de extenderlo y resaltar su transparencia. En la realización de éste y otros soportes, intervinieron especialistas de la empresa Loewe, S. A. Colaboraron también en la instalación de los objetos en las vitrinas y en la realización de dibujos de detalles ornamentales y tipológicos de algunas prendas.



5. Vitrinas 14, 16 y 17.

que actuó como padrino. Su riqueza ornamental es de tipo floral y heráldico: reproduce en la falda el escudo real doble de las casas de Borbón y Battemberg (Fig. 4).

(14.2) Otra pieza muy destacada, es el *velo nupcial* de la Reina doña Isabel II, hacia 1846, número 17.714, de seda cruda y aplicación Venecia, con motivos florales y heráldicos: la flor de lis, el león pasante y la torre. Este velo posiblemente haya sido elaborado por encajeras catalanas. Nos decidimos por un montaje vertical, fijándolo a un tablero.

Mostramos un *abanico* de aplicación Bruselas, de lino crudo con motivo vegetal menudo y varillaje de nácar, realizado por Rosa Creixells a finales de siglo, número 21.383, que colocamos abierto sobre un soporte de metacrilato.

Por último, una *sombrilla*, objeto muy de uso de España, cuyo origen data de las primeras civilizaciones orientales, como adorno o quitasol y con fuerte arraigo en todo Occidente durante los siglos XVIII y XIX. Su presencia física se hace indispensable y elegimos una sombrilla de encaje negro, número 1.947, fechada hacia 1890, con mango de madera y culata de latón calado, que situamos sobre el suelo, en el ángulo derecho y entreabierta.

Estas piezas comentadas, se enriquecen con los textos del panel informativo, suspendido en el interior de la vitrina. En él reprodujimos dos fotografías originales. Una de la Reina Isabel II, tocada con el velo que figura expuesto en vitrina y otra del año 1905 que representa a Josefa Huguet, a la edad de cuarenta y ocho años, sentada y trabajando en la conservación y restauración de un velo real. Ella era hija de Rosa Creixells, Proveedora de la Real Casa, procedente de l'Hospitalet de Llobregat (Fig. 5).

De esta saga de encajeras exponemos en la pared de enfrente, una serie de encajes enmarcados, unos de bolillos y otros de aguja, unos de seda y

otros de lino de muy diferentes gruesos. Esta secuencia de cuadros, hace posible observar las diferentes técnicas y la mayor o menor dificultad de ejecución. También las diferentes tipologías, en las que se aprecian encajes para uso personal y otros para ornamentación del hogar<sup>6</sup>.

Voy a relacionar algunas de estas piezas enmarcadas, dado que la muestra tuvo carácter rotativo, consecuencia de la delicadeza y fragilidad de las sedas.

Comienzo por el magnífico *país del abanico*, número 21.378, de chantilly de seda negra y motivo floral, realizado a finales del siglo XIX por Rosa Creixells. Como contraste otro *país*, número 21.389, de lino de color crudo y aplicación Bruselas, fechado hacia 1913, con decoración modernista de estanque con nenúfares y libélula, realizado conjuntamente por Josefa Huguet y Eloísa Bellestar.

También dos *tapetes*, números 21.394 y 21.395, de color crudo y técnica de aguja tipo Venecia, uno con motivo floral y otro animalístico que interpreta en el centro a San Jorge con el dragón, ambos realizados por Josefa Vilhaur hacia 1930-1940.

A continuación dos *aplicaciones* ovales de lino crudo, de técnica de aguja, tipo Venecia, con la imagen de un agricultor y un dragón, números 21.391 y 21.390.

Complementan esta muestra tres *pañuelos*, número 21.374, 21.381 y 21.384 ejecutados con técnicas distintas. El primero, de encaje a bolillos tipo Arenys en seda cruda, posiblemente usado como velo de bautizo. El segundo es tipo Flandes, aplicado a un centro de tejido de nipsis, y el último, es labor de aguja con finísimo filitré en tejido de nipsis crudo.

### 2.3. Sala Taurina

En este espacio semicircular se ha querido sugerir la idea del ruedo de una plaza de toros. En este gran arco se instaló, a la izquierda una gran vitrina, y a la derecha una serie de carteles o programas de mano de diferentes corridas de toros. Como documentación gráfica, éstos amplían la visión de la moda goyesca, tan vinculada al mundo del toro, a la tauromaquia. Vimos mujeres con mantilla, altas peinetas, madroñeras, abanicos, panderetas, coches de caballos, etc.

En la antesala y sobre un muro suspendimos el gran panel informativo, con la reproducción fotográfica de la Infanta D.<sup>a</sup> Isabel de Borbón "la Chata", vestida con el traje que comento a continuación.

#### VITRINA 15

(15. 1) Sobre un maniquí de niña se vistió el *traje goyesco*, números 1.245 a 1.251, propiedad de la Infanta, de hacia 1860-1862. Lleva chaquetilla corta con guarnición de alamares y botones de filigrana, chaleco bordado y falda de madroños. Es andaluz, concretamente sevillano, como queda patente en la heráldica de la faja: un escudo doble, referido a la ciudad de Sevilla, y a la casa de Borbón, en concreto el escudo de Isabel II, adornado con flores de lis. En la

<sup>6</sup> En su montaje colaboraron estudiantes de la Fundación de Gremios.

montera y en el interior, aparece enmarcada su fotografía, calculándole una edad de diez años.

Lo situamos al fondo y a la izquierda y se convierte en “espectadora de una supuesta corrida”. Sostiene con su mano, el extremo de un magnífico *mantón de Manila*, número 9.136, de grandes proporciones, realizado en crespón crudo, en el que están bordados en sedas polícromas, varios momentos y suertes de la Fiesta: paseillo, alternativa, varas, banderillas, espada y arrastre. El mantón tirado sobre el suelo, es “la arena del ruedo”.

(15.2 y 3) A la derecha se sitúan los dos personajes protagonistas de la lidia: *el torero a pie* y *el torero a caballo* o picador, entre los que podemos establecer grandes diferencias.

El primer terno, números 9.015 a 9.017, es ligero, flexible, cómodo y apto para la realización de complicadísimos ejercicios físicos. Por el contrario el picador, números 1.128 a 1.130, viste un traje pesado y fuerte que le sirve de protección ante las embestidas de la res.

Apreciamos un gran contraste, entre el calzón o taleguilla de punto de media con bandas decorativas y machos y la calzona de ante natural. También entre las zapatillas planas de cabritilla, número 8.251, con las polainas, número 8.247 y las botas de cuero muy reforzadas, número 7.541. Respecto a cubrición de cabeza, las diferencias son notables: la montera, es de pasamanería negra y el sombrero castoreño es de fieltro crudo, número 7.542.

Entre las prendas de busto existen grandes similitudes, pues ambas tienen abundante bordado y múltiples aplicaciones. El traje de luces, es de raso de seda color crudo amarillento con pasamanería, caireles y mostacilla de color azul. El de picador, es de terciopelo grana y azabache.

#### **2.4. Sala de indumentaria tradicional**

Se diseñó una sala rectangular, equipada en el muro derecho con cinco vitrinas circulares (VITS.16, 17, 18, 19 y 20), para albergar parejas de maniqués, seguida de otra gran vitrina en U (VIT.21), donde se instalaron otros, junto a una serie de complementos.

La selección quiere representar todas las Comunidades Autónomas, contando con el handicap de un espacio muy limitado y un doble objetivo: no acumulación de objetos y no repetición de soluciones y técnicas expositivas.

Por tanto, la muestra contiene una representación desigual, donde algunas comunidades se ven representadas por uno, dos o más maniqués, y algunas con prendas sueltas, quedando sin testigo otras por la delimitación de metros cuadrados utilizables. No obstante, el problema se solventó en parte con el panel informativo, con las fotografías y dibujos incluidos en el texto del catálogo y con el valiosísimo collage de acuarelas. Ellas representan lugares, tipos y costumbres populares, dando detalles del vestido tradicional. Algunas ambientan trajes similares a los expuestos en maniquí y otras, aquellos que no fue posible exponer, de tal modo que amplían la visión y dan vigor y fuerza a este paseo por la tradición.

En su conjunto se ha pretendido mostrar lo más significativo del amplísimo repertorio de prendas usadas en el traje tradicional español, fundamentalmente festivo, y realizar una síntesis de las técnicas.

Cabe mencionar que algunas prendas de los trajes que conservamos e in-

cluso hemos expuesto, ingresaron en el museo siendo confeccionados para este fin. Algunas datan de los años 1935-1940 y reproducen tipologías de piezas originales. Posiblemente sea éste el caso de la capa de Soria, que figura expuesta en el último lugar. La razón de la réplica hay que buscarla en la imposibilidad de adquirir el original por la negativa de su propietario a vender o donar, o por el mal estado de conservación que hace precisa su reproducción. Así sucede con el traje festivo de labradora de la Vega de Almería, comprado en 1936, que figura en la exposición y que según datos de archivo, el delantal y las cintas fueron confeccionadas entonces, igual que el refajo, cuyo tejido de lana azul fue tejido en Mijas, con técnicas tradicionales en los telares de esta localidad. Después de confeccionado éste, se "pasó" la guarnición de otro antiguo, muy deteriorado. Por tanto, anteriores al año 1936 en este traje son las colonias o cintas de seda, que decoran en tres órdenes dicho refajo, y el mantoncillo color aceite con decoración menuda floral, tipo isabelino. Otro tanto sucede con el traje charro salmantino de la Reina M.<sup>a</sup> Victoria Eugenia de Battemberg, réplica de otro propiedad de la familia Ocampo, mandado hacer por la Diputación Provincial de Salamanca, en 1922 para ofrecérselo durante su estancia en esta ciudad, donado posteriormente al museo.

Sirvan estos ejemplos como muestra de una realidad palpable, en muchísimos conjuntos constitutivos de un traje.

Para hablar de la selección voy a iniciar un paseo por esta sala en la que el ordenamiento no es del todo caprichoso. Visualizamos en primer lugar la pareja de Baleares.

## VITRINA 16

(16.1) El **payés de la isla de la Palma** sorprende por la elegancia del conjunto de rico y brillante cromatismo, mezclando el color azul, verde, rojo, amarillo y negro. Viste un modelo de *pantalón bombacho*, de algodón rayado por urdimbre de tipología arcaica. Esta prenda es la que da sentido a la exposición de este traje, ya que sólo de este tipo pervive otro ejemplo en León, en el traje de arriero maragato, aunque allí la confección de la "braga" varía totalmente al igual que el tejido, que es de sarga de lana en color negro. Otros detalles curiosos y significativos, son el cabezón de la *camisa* de tirilla recta, cosa poco frecuente, totalmente bordada y las *botonaduras de la chaqueta*, tipo hola realizadas a la aguja, con técnicas exclusivamente locales.

(16.2) A su izquierda, el **traje de gala de la isla de Ibiza**, también de boda, denominado "de Gonella Negra". En él destaca el uso del *vestido-túnica* con tirantes y largo hasta los pies, de tipología muy arcaica. Tiene cuerpo pequeño de terciopelo negro con abrochadero de cordón, que se une a la falda de tejido de reps mixto, de lana negra y cáñamo, con plisado parcial en la espalda y leve cola. De tipo similar encontramos otro vestido-túnica, la "basquiña" de los valles aragoneses de Hecho y de Ansó, con diferencias notables en la confección, tejido, color, materiales y decoración que comentaré más adelante. Ambos ejemplos son los únicos vestidos de una pieza conservados en España.

Otra pieza significativa de este traje ibicenco son las *mangas*, independientes y colgadas al hombro con una cinta de seda, enriquecidas con *botonadura* ornamental de plata en la bocamanga, es botón ochavado con cabeza

poliédrica llamado "pic de martell" cuya producción es exclusivamente local. También excepcional resulta el uso del *delantal de "mostra"*, largo, con barriga fruncida y riquísimo bordado de sedas polícromas. Comentario especial merece la *toca o "canbuch"*, de algodón estampado con motivo floral, y el gran *sombrero* de fieltro tipo pamelita.

Respecto a *alpargatas*, la diferencia entre la femenina y masculina es notoria en esta isla, y tengo que anotar, según datos de archivo, que la femenina ha de tener punta tapada y se denominaría "de morro".

#### ANDALUCIA: VITRINA 17

Estuvo representada por dos trajes femeninos: el de la Sierra de Alosno (Huelva) y el traje de la Vega (Almería). En esta comunidad el objetivo era marginar el tan difundido traje de volantes o faralaes, que en absoluto puede definirla.

(17.1) El **traje de Alosno** combina prendas de materiales diferentes: lana, seda, lino, metal, utilizando técnicas varias como estampado polícromo, espolinado, deshilado, bordado a la aguja y encaje de bolillos.

Su particularidad están en las *medias* rayadas verticalmente, combinando el negro y el rosa, en la *enagua* de lienzo crudo con guarnición deshilada y bordada en blanco con el singular "cortadillo de Huelva". También la *camisa* de lienzo, de original patrón con decoración bordada a la aguja en lana negra, ubicada en el cabezón, hombro, media manga, puño y abertura, con técnicas en positivo y negativo, con bordado a reserva de motivos vegetales y zoomorfos de carácter simbólico y heráldico. Cabe reseñar que esta curiosa tipología se mantiene en todas las camisas de la zona, diferenciadas por el color utilizado para el bordado: el rosa y el verde, y por los temas decorativos. Encima viste un *justillo* muy rico, confeccionado con tejido espolinado de tipología muy escotada y abierta, que contrasta por su técnica y materiales con la *saya* de dos betas, de lana y decoración estampada. Respecto a la *toca* de tul rectangular, la guarnición de puntilla es de bolillos de Oporto y según la documentación fue comprada en Cádiz.

(17.2) Del **traje festivo de labradora de la Vega** poco me queda por comentar, puesto que ya me referí en la introducción a esta sala, salvo algunos datos de archivo referidos a colocación y ordenamiento. La *saya* de dos piezas se coloca empezando por la parte trasera que se ata a la cintura por delante, luego la parte delantera que se ata a la cintura por atrás, sugiriendo la posibilidad de que el refajo quede hueco, teniendo para ello que almidonar la enagua.

De igual manera se menciona que en el lado izquierdo y sujeto a la cinturilla del delantal se coloca el pañolito de mano que es y debe ser azul, como el delantal y la caída.

#### VALENCIA: VITRINA 18

Esta población se identifica por la incorporación al traje de la industria sedera, que alcanzó ya gran desarrollo desde mediados del siglo XVIII, floreciendo en el XIX. Es una industria gremial, heredera de las técnicas y los diseños ornamentales lioneses.

(18.1) En el **traje de huertano** pervive el modelo dieciochesco de *calzón* corto, *chaquetilla* corta y *chaleco*, además de la *red*, cofia o *gandaya*, como prenda de cabeza que recoge el cabello, prenda de tejido de punto característica de la moda goyesca y los majos madrileños.

El traje está realizado en algodón de color crudo, materia muy demandada desde fines del XVIII y primer tercio del XIX. Importante es el chaleco de algodón estampado, cuya técnica se desarrolla también en este período a partir de las indianas, y su abrochadero con el tradicional botón de bola metálica de tipo "manzaneta".

(18.2) El **traje de huertana** también de características dieciochescas, en el que predomina el uso de tejidos de seda, brocateles y espolinados de tema floral con cestillos de flores, tal y como vemos en el *guardapiés* y el *corsé* envarado. Respecto a la camisa de lienzo, presenta *mangas* globo hasta el codo con puntillas de encaje, y bordado de aguja floral, en el hombro y pechera. Significativo es el *delantal*, realizado en tejido de tul mecánico, bordado a punto de cadeneta en hilo metálico. Aquí pervive también el gusto por los tejidos transparentes preferidos por la mujer desde mediados del siglo XVIII: las muselinas, los algodones y los tules bordados tan de moda hacia 1830.

#### ARAGON: VITRINA 19

Está presente con dos trajes: el femenino del Valle de Ansó y el masculino del Valle del Hecho.

(19.1) Ella viste el **traje de domingo**, destacando su aire medieval, y la combinación, de tejidos de lana y algodón. Vuelvo a llamar la atención sobre "la *basquiña*", de estructura talar en la que se une el corpiño y el sayo, que hoy llamaríamos "*pichi*", larga hasta los pies, muy pesada, de tafetán de lana color verde, cuyo tintado se realiza en Jaca y su fórmula tintórea, se ha mantenido como un secreto durante años, con jaretas y tableado. Por el escote y sisas asoma la *camisa*, ésta es de lienzo con gran cuello o "gorguera" y con guarnición bordada en blanco y otra a punto de cruz en hilo de algodón color azul y marrón, localizado en cabezón, hombros y puño. Prenda definidora es la denominada " *cuerda*" tejida en telar de cartones, en lana roja y negra que adorna la espalda, y tapa la unión de los manguitos que protegen las mangas de la camisa. Respecto a cubrición de cabeza resalta el uso de *redecilla*, realizada generalmente a ganchillo y cubierta con un pañuelo. También el tan significativo "*churro*", que sustituye al peinado de trenzas, que se enrolla desde la nuca a la frente, actuando de relleno.

(19.2) En el masculino y **festivo del Valle de Hecho**, llama la atención el uso de la chaqueta, elástico o "*chibón*" colocada debajo del chaleco y el hecho de estar confeccionada en paño de lana de color crudo con ornamentación aplicada de vivos de trencilla y cordones de color negro. Del mismo modo sorprende el ancho de la *faja*, color azulón y la visualización de los *calzones* interiores de algodón asomando por la abertura del calzón de lana negro. La cubrición de cabeza consta de un pañuelo "*cachirulo*" anudado de forma muy particular y cubierto por el *sombrero* de Sástago, rígido, tipo queso, de elaboración local y utilización exclusiva en los valles aragoneses de Hecho y Ansó.

## CANTABRIA: VITRINA 20

Estuvo indicada por la imagen del *ama de cría*, de fácil identificación durante el siglo XIX y principios del XX, por su indumentaria y joyería. Esta importante función social desarrollada por la mujeres pasiegas, alimentando y cuidando a los bebés de familias acomodadas y aristócratas de toda España, fue la excusa utilizada en esta vitrina.

Este **traje de pasiega** muy influido por la moda internacional, fue reproducido hacia los años 1925 con motivo de la Exposición del Traje Regional e Histórico. Es largo, de lana, con guarnición aplicada de bandas de terciopelo color morado, galones y botones de bola metálicos. Se calza con *medias* de trabilla de lana y *albarcas* o "corizas", de tipología norteña realizadas en pellejo.

Junto al maniquí se acompaña la figura humana con el *cuévano* niño, construido con tiras de madera de avellano. En él la mujer transporta al niño cargándolo a sus espaldas, y guarda bajo el colchón de hojas de maíz los útiles necesarios para llevar a cabo labores de pastoreo, recorriendo los caminos de la transhumancia.

## CASTILLA Y LEON: VITRINA 21

Esta gran vitrina en U, la de mayor tamaño de la Exposición contiene cinco maniqués, una percha y varios accesorios. SALAMANCA fue la provincia mejor representada, dado que nuestros fondos son abundantes y contamos con ejemplares únicos.

(21.1) En primer lugar, situamos el traje de la Sierra de Francia, el riquísimo y ceremonial **traje de boda de la Alberca**, realizado todo él, con paño de color carmelitano, datado en el siglo XVII. El hecho de ser de un mismo color choca con la tendencia generaliza en otros, donde la mezcla de tejidos, materiales y decoración es una constante. Prendas visibles como el sayuelo, bernio y delantal tienen sobre el paño carmelitano aplicaciones de cintas de terciopelo labradas, galones, encajes metálicos, picados, zizalinos y motivos simbólicos, aunque estos últimos donde se manifiestan más profusamente es en el abigarramiento de las joyas, en las masas de plata que reproducen objetos de devoción como el rosario, e imágenes de culto como medallas, cruces o relicarios junto a otros de naturaleza pagana como los amuletos en forma de pez, de castaña, etcétera.

La tipología del *sayuelo* resulta arcaica y podemos afirmar que es el único ejemplo que se conserva completo. Es corto, ajustado, con aletas y mangas de mariposa de amplia sangría. Igualmente singulares son los *zapatos* de cuero color castaño, abotinados y de oreja, con curioso tacón apiramidado, enriquecidos con guarnición de transparentes y bordado en seda polícroma con aplicación de cintas, felpillas, encajes metálicos y una gran hebilla. El *delantal* aporta como novedad, su perfil mixtilíneo y las asas o colgadores, por los que pasa la cinta atadera o ceñidor. Interesante y espectacular es la *toca* de tafetán de lino rizado color crudo, rectangular y muy larga, con bordado fito y zoomorfo realizado con seda polícroma y con remate de puntilla de encaje de bolillos. Esta prenda envuelve toda la cabeza y recuerda modas medievales. Pero si las prendas de este traje son bellas e importantes, no menos es el *manteo bajero* de paño de lana color rojo, con ornamentación pirograbada en negro, con flores, mariposas y en el ángulo una lira.

Como contraste a este traje de vistas salmantino y serrano exponemos dos trajes charros, pertenecientes el masculino a S. M. el Rey don Alfonso XIII y el femenino a S. M. la Reina D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Victoria Eugenia de Battemberg, fechados hacia 1923.

(21.3) El **traje charro** es ajustado y de color negro. Lleva *chaleco* de terciopelo, tipo cruzado con escote cuadrado y decoración vegetal de aplicación de abalorios polícromos con doble botonadura de monedas de 2 pesetas de Alfonso XIII. En la *chaqueta* son botones de rosetas de filigrana, tradición artesanal de los orives o filigraneros que se asentaron a lo largo de la ruta del camino de la plata, cuyos talleres perviven en la actualidad, manteniendo procesos manuales al margen de la industrialización.

Como calzado, vemos las *botas* de caña alta, de cuero con abrochadero de botón, dispuesto a lo largo del lateral interior. Apreciamos también el uso de *ligas* para sostener las medias y el ancho *cinturón* de cuero para protegerse de las embestidas del ganado vacuno, de los toros de lidia propios de la industria local. El *sombrero* aporta la tipología de “embudo”, muy de uso en España, rígido, negro, con guarnición de tejido de terciopelo, costillas cordoncillo, borla de seda y barboquejo.

(21.4) A su lado y también en el frente de la vitrina, el **traje femenino charro**. Este forma un conjunto muy elegante de color negro, con abundantes aplicaciones de cordoncillo y chapería dorada, abalorios polícromos y bandas de tejido. Lo más significativo por su originalidad es el borde del manto con un recortado de gran complejidad denominado “*castañuela*”, ornamentado a su vez con cuentas de vidrio de color. También el particular remate del delantal, con un ancho volante o “*faralar*” de tejido de seda muy rico. Mención especial merece el *dengue*, prenda muy utilizada en el traje tradicional de las provincias de Salamanca, Zamora, Extremadura, Galicia e incluso Soria, que cubre el busto y se cruza sobre el pecho. O la *faltriquera*, receptáculo rectangular a modo de bolso, que se ata a la cintura y actúa como bolsillo interior. Una prenda exclusivamente decorativa son las *fachas* o caídas, que se atan a la cintura y penden libremente por la espalda, de cintura para abajo.

(21.6) La provincia de BURGOS, está representada con el **traje de mocito**, adquirido en julio de 1935. Viste pantalón largo con remontas, tan frecuentes en el traje tradicional. Son consecuencia del desgaste de los tejidos y del ingenio femenino, pues la aplicación de otros tejidos sobre aquellas partes dañadas de la prenda, no sólo las fortalece sino que a la vez, contribuyen a su decoración. Como prenda de busto lleva la *camisola*, realizada en algodón o lanilla, siempre ligera y usada para trabajo o domingo, según la presencia o ausencia de motivos decorativos aplicados, a base de abalorios, galones, pespuntos, etc. Como calzado unas *botas* de cuero en su color, de caña baja.

(21.7) Finalmente, y sobre una percha, la **capa blanca** de SORIA. Es de pastor de Páramo de Villaciervos, con esclavina y capucha, confeccionada según parece en 1934 con tejido antiguo. Su tipología responde a un modelo común que entronca con las capas de “chiva” de Zamora, aunque en estas últimas predominan los elementos decorativos.

(21.2) Representando a CASTILLA-LA MANCHA, no podía faltar el **traje de boda de Lagartera**, población de TOLEDO famosa por su antigua industria sedera y la comercialización actual de bordados y deshilados.

Es también negro, con guarniciones tan abundantes y con tanta policromía que llegan casi a ocultar estos riquísimos tejidos de base, posiblemente de elaboración local. La *jubona* y *guardapiés* ceremonial son de raso brochado con motivos de rameado floral. Debajo del primer guardapiés asoman otros tres. Dos son de barragán, uno de seda de color azul de tafetán, el último o bajero, es de paño de lana color rojo.

La tipología de todos ellos, resulta muy curiosa por su espeso y diminuto tableado, que comienza en la cintura y llega por debajo de la cadera, al igual que la ornamentación de los bajos con aplicaciones de cintas talaveranas de seda, y encajes metálicos de puntos de España y anillados, variando de uno a cinco órdenes.

Interesante es el *coselete*, sayuelo o corpiño, pequeña pieza con tirantes y abrochadero de cordón, realizado con tejido de seda muy guarnecido que deja ver la *camisa* y otra prenda muy característica de Lagartera que es la *gorguera*. Esta es rectangular de lino crudo, con orificio central para meter la cabeza y una muy rica decoración en la pechera, bien deshilada como en este caso o bordada. En una u otra variante la decoración es en blanco, en blanco y amarillo o en negro, abundando los motivos simbólicos, alusivos a la religión católica. Singular es el uso de la *espumilla* o tocado de gala de gasa amarilla y pasamanería que recoge todo el cabello y que se cubre a su vez con una mantilla semicircular de seda blanca.

Respecto a calzado, sorprenden las *medias* de lana roja, con abundante bordado polícromo y los zapatos “entrepetados” de tejido de terciopelo negro, abotinados, con orejas, tacón de carrete y guarnición abundante de cintas dispuestas en “eses” y “abanicos”, con hebilla de plata, que en este caso presenta marca de localidad de Lagartera y fecha de 1819.

(21.5) CANARIAS se ve interpretada por el **traje de maga de Santa Cruz de la Palma**, conjunto enviado al museo en noviembre de 1940. Consta en datos de archivo que camisa, enagua y justillo dantan de 1808, al igual que, tanto éstas como el resto de las prendas fueron tejidas y confeccionadas en la Palma.

Recordemos la importancia de su industria sedera a partir de la sericultura como queda patente en prendas como el *justillo*, *pañuelo*, y también la *saya*, de tejido mixto: lana y seda. Destaca en la *enagua*, el bordado en negro a punto de cruz y en la *montera* de mujer de Garafía el tejido de lana denominado localmente “tiritaña”.

Por último, y para terminar voy a comentar **Las piezas sueltas** que complementan la gran vitrina en U, que amplían las tipologías y las técnicas. En la selección tenemos dos pares de *ligas* talaveranas de seda, números 962 y 8.387, con textos alusivos al amor, vinculadas al deseo humano de conquista, al mantenimiento de la relación afectiva, el sentimiento de propiedad e incluso de fragilidad en la permanencia de la pareja, y que sirven de recordatorio cada vez que la prenda se usa. Transcribo los textos que podemos leer en ellas: “*El día que te ablé / enamorado quedé*” y “*salió de casa una niña / y esto causó una riña*”.

En este mismo sentido, la participación de León a través del *cinturón maragato* masculino, número 2.013. Es una banda de cuero bordada en sedas polícromas, con dos receptáculos centrales para guardar los palillos o castañuelas, instrumento de percusión que se asocia a casi todas las fiestas, tradi-

cionales españolas. En éste se lee una frase amorosa: "*Eres dueño de mi amor.*"

De igual modo actúa el sentimiento de propiedad del *cinturón-monedero*, salmantino de Béjar, número 5.395, realizado en tejido de punto de algodón polícromo, muy largo con ojal o abertura en el centro, y en el que se lee: "*Viva mi amo /ole oro y plata.*"

Toledo, insiste en el uso de la decoración simbólica, como remedio o protección ante cualquier tipo de mal, a través de una prenda: El *gorrito de cristianar*, número 8.341. Es de raso y terciopelo muy ornamentado que lleva prendido en el lateral un grupo de amuletos y talismanes. Si observamos el maniquí, ella los reúne dispuestos sobre el pecho y distinguimos objetos de devoción entremezclados con un ramo de flores, símbolo de la virginidad, y otras joyas aparentemente paganas, en las que se vislumbra la forma de cruz o de creciente lunar. Comento otro *gorrito toledano*, número 8.423, más sencillo y de tafetán de algodón con diferente tipología en el que se plasman las técnicas de deshilado y bordado.

Canarias nos define otra prenda de cabeza, *un sombrero* muy pequeño de pleita de palma, usado para transporte, número 1.476 y como calzado las abarcas o "majos", número 9.109.

Esta es la visión con la que se cierra el paseo por la moda, el paseo por la pasarela en la que todos hemos podido revivir épocas pasadas, a través del vestido.

Para concluir, sólo me queda manifestar que nuestro deseo ha sido lograr transmitir esa variedad y riqueza de nuestros trajes tradicionales y de moda europea, con el fin de extraer semejanzas y diferencias, de forma que no sean departamentos estancos. El vestido siempre es testigo de la Historia. La tradición es heredera de la moda y queda vinculada a ella a través de las prendas ancladas en el pasado. Conviven y se enriquecen con el paso del tiempo. En la actualidad, los diseñadores buscan inspiración, tanto en las líneas que han marcado la moda como en las que definen la tradición local.

# **“MODA EN SOMBRAS”: MONTAJE DE UNA EXPOSICION**

**Ana Schoebel Orbea**

Museo Nacional del Pueblo Español

## **1. EVALUACION DE LA EXPOSICION**

Cuando el público entra en una exposición pocos son los que imaginan el tiempo empleado en su montaje y sobre todo el complicado proceso de coordinación que implica. Muchos creen que los objetos se han colocado simplemente en las vitrinas y que la decoración del entorno ha supuesto la mayor parte del trabajo. Sin embargo, cada espacio y cada pieza con su respectivo montaje son el resultado de infinitas decisiones individuales y colectivas.

El fin de este artículo es realizar una evaluación de la restauración y el montaje que, entre otros trabajos, hicieron posible “Moda en Sombras” y explicar la organización de este proceso. Con ello se intentan analizar todas las decisiones y sus causas, para aportar nuestra experiencia a otros profesionales o público interesado en este tema.

Es conveniente resaltar, que la evaluación de una exposición no debe realizarse al finalizar el montaje, sino que debe ser una actividad constante a lo largo de todo el proceso. En nuestro caso esta evaluación formativa se realizó durante sesiones de trabajo a lo largo de los seis meses que duró el mismo, contando con la participación de los especialistas implicados. Durante estas sesiones se contrastaron opiniones y se modificaron decisiones para materializar poco a poco el modelo de exposición que teníamos en mente.

## **2. FIN DE LA EXPOSICION**

“Moda en Sombras” se diseñó con el fin de mostrar temporalmente un ejemplo de nuestra colección textil al público, presentándola de una forma actual y estética cumpliendo con los requisitos de conservación vigentes. Se intentó exponer cada pieza como una joya individual, sin crear un ambiente histórico o popular. Para cumplir con este fin, se diseñaron vitrinas forradas en su interior con un tejido blanco, cuya textura entonaba con el contenido. Este consistía en uno o varios maniqués, pero sin recargar excesivamente el interior. El aspecto de los maniqués y soportes era intencionadamente discreto, para atraer la atención del público sobre los tejidos. La duración de la exposición, nos permitió una mayor libertad en cuanto a la durabilidad de los materiales empleados en el montaje. Los techos de las vitrinas, por ejemplo, consistían en una tela blanca, que actuaría como filtro de luz y polvo.

### 3. ELECCION DE LAS PIEZAS

La elección de las piezas que han de exponerse se hace en función de sus características históricas, artísticas y técnicas, de forma que ilustren el tema de la exposición. Estará condicionada por el estado de conservación de las mismas.

Es por tanto labor conjunta de los especialistas en tejidos y el laboratorio de conservación y restauración decidir, en primer lugar, qué objetos pueden ilustrar debidamente el tema; en segundo lugar, si el estado de conservación de las mismas permite su exposición durante el período proyectado; y finalmente, si la restauración que requiere puede ser realizada en el tiempo disponible para la preparación de la exposición.

Es importante aceptar la limitación que supone un estado de deterioro avanzado que incluso haría aconsejable no exponer esa pieza. Sin embargo, el departamento de restauración puede proponer montajes que hacen posible la exposición de piezas con un avanzado deterioro, siempre que su causa principal no sea la luz.

En el caso de "Moda en Sombras", la única pieza que planteó este problema fue el vestido de fiesta de 1927<sup>1</sup> y fue solucionado con un montaje especial que se explica en el apartado 9 de este artículo.

La elección previa de las piezas fue realizada por Concha Herranz, técnico de tejidos en el Museo Nacional del Pueblo Español, y posteriormente a lo largo de tres sesiones de trabajo conjunto con Ana Schoebel, encargada del taller de restauración textil del mismo museo, se estudiaron todos los fondos potenciales, eliminando alguna de las piezas e incluyendo a cambio otras de características semejantes cuyo estado de deterioro no era tan avanzado. Durante estas tres sesiones ya se tomaron en cuenta las intervenciones que requeriría cada pieza para calcular posteriormente el tiempo. Uno de los motivos para desestimar alguna de ellas fue, por lo tanto, la necesidad de un trabajo de restauración demasiado prolongado.

### 4. ESTADO DE CONSERVACION DE LAS PIEZAS

Una vez trasladadas todas las piezas al taller, éstas fueron estudiadas individualmente, redactando una breve descripción del estado de deterioro y una propuesta de tratamiento consecuente. Estos datos se incluirían posteriormente en las fichas de restauración.

Decididas todas las propuestas de tratamiento, fue posible establecer unas fases de intervención que consistieron en:

- *Fase de documentación.*
- *Fase de limpieza y alineación.*
- *Fase de preparación de soportes.*
- *Fases de consolidación y montaje,* normalmente correlativos en cada pieza.

---

<sup>1</sup> Museo Nacional del Pueblo Español, 1991, *Moda en Sombras*, Ministerio de Cultura, Dir. Gral. de Bellas Artes y Archivos, Madrid, p. 160.

Las sucesivas referencias a esta obra indicarán la página del catálogo en la que aparece la correspondiente pieza mencionada en el texto.

Habitualmente el taller de restauración no funciona de esta manera, sino que cada pieza recibe su tratamiento completo: documentación, limpieza, alineación, consolidación y montaje, realizado por la misma persona hasta su finalización. Sin embargo, cuando se trata de una exposición en la que el número de piezas y de personal es mayor, mientras que el tiempo disponible es proporcionalmente mucho menor de lo habitual, es necesario organizar el trabajo en fases para evitar que una restauración se paralice. Esto puede ocurrir por ejemplo, después de la limpieza, si aún no hemos encontrado el soporte o su color adecuado, no podrán realizarse los trabajos de costura o montaje. En una exposición el trabajo del departamento de fotografía y los montadores depende de nuestra puntualidad, por lo que no es posible parar un proceso de restauración por ningún motivo, y por ello todos los trabajos deben sincronizarse.

La evaluación formativa de esta propuesta de trabajo se realizó, una vez más, conjuntamente con los conservadores del museo, y dio lugar a ciertas modificaciones. Algunas de las propuestas de tratamiento consumían demasiado tiempo y no todos los montajes eran factibles dentro del anteproyecto presentado por el arquitecto. En la siguiente reunión con el mismo, se plantearon estas modificaciones, y una vez conocidos definitivamente todos los espacios disponibles, se sustituyeron las piezas problemáticas por otras de características semejantes.

La experiencia demuestra a los restauradores a menudo que el tratamiento propuesto requiere más tiempo del calculado, o debe ser sustituido por otro más lento porque la pieza no permite el inicial. Para evitar que dichas modificaciones pudieran alterar el ritmo de trabajo, se establecieron en las piezas más deterioradas, dos posibles propuestas de tratamiento, una básica e imprescindible para garantizar la conservación adecuada y un aspecto estético correcto, y otra más profunda que consistiera en una restauración completa de la pieza. De esta forma, se podría escoger uno u otro planteamiento, dependiendo del ritmo de los trabajos.

## **5. FASE DE DOCUMENTACION**

La fase de documentación de una pieza es el paso previo a cualquier tratamiento posterior y debe realizarse para recoger toda la información que posee. Esta aporta a menudo datos importantes a la hora de establecer su historia. Se recogen básicamente los datos referentes a:

- *Estado de deterioro.*
- *Medidas.*
- *Materias constitutivas.*
- *Análisis de los ligamentos.*
- *Técnicas de patronaje y costura.*
- *Intervenciones, modificaciones y restauraciones anteriores.*

Durante la restauración de las piezas para la exposición se limitó al máximo la toma de datos, recogiendo sólo aquellos que eran necesarios para los tratamientos: por ejemplo, medidas y patrones, o aquellos que podrían desaparecer con el tratamiento, como la suciedad, arrugas, deformaciones, rotos, etc.

Para organizar esta fase se diseñó una ficha que diariamente debía rellenar todo el personal y que recogía los siguientes datos:

- Nombre.
- Objeto y número de inventario.
- Fecha.
- Trabajos realizados.

De esta forma se empleaba diariamente un tiempo mínimo en redactar la ficha de restauración. Una vez finalizado el montaje de la exposición, este *diario de trabajo* se siguió fácilmente para redactar todas las fichas.

Para el seguimiento de las más de 300 fotografías realizadas, que ilustraban los datos de cada pieza y su tratamiento de restauración, se elaboró una ficha en la que se incluían los datos referentes a:

- Número de carrete.
- ASA.
- Fecha de entrega para revelado.
- Número de foto.
- Fecha.
- Nombre.
- Objeto fotografiado.
- Motivo de la foto.

Uniendo el diario de trabajo con estas listas de carretes fotográficos, resultó muy sencillo archivar en cada ficha las fotos correspondientes con su explicación.

*Estado de deterioro:* esta información se recogió durante la fase de elección de las piezas.

*Medidas:* la toma de medidas de una pieza de indumentaria es un dato más en la fase de documentación. Sin embargo, cuando deben fabricarse maniqués adecuados para cada traje, se convierte en una operación mucho más exhaustiva y meticulosa. En nuestro caso adoptamos el sistema de medidas desarrollado por Laura Ceballos, restauradora de materiales orgánicos del Museo Nacional del Pueblo Español, que recogía fundamentalmente no sólo los contornos principales de cada pieza, o medidas horizontales, sino las alturas a las que debían estar las diferentes partes del cuerpo, sobre todo pecho y cintura. Estas varían considerablemente a lo largo de la historia, debido a la silueta que impone el uso de los diferentes modelos de corsés.

En el caso de los maniqués masculinos la exactitud de las medidas era también importante para que el fabricante de las carcassas concibiera un modelo de cuerpo que hoy en día resultaría muy pequeño para un hombre moderno. La toma de estas medidas resultó un trabajo muy lento, puesto que éstas deben tomarse desde el interior de los vestidos, y si su estado de deterioro lo permite, colocados sobre un maniquí, dado que la postura de colocación de la pieza, sobre todo vestidos completos y chaquetas y corsés, varía en muchas ocasiones las medidas verticales considerablemente. Por ello, son precisas varias personas para esta operación. Una vez trasladadas las medidas al modelo de ficha elaborado por Laura Ceballos, fueron comprobadas de nuevo por otras dos personas para garantizar que no se habían cometido errores.

*Materias constitutivas:* las piezas textiles de la colección del Museo Nacio-

nal del Pueblo Español no suelen ofrecer complicaciones a la hora de identificar las fibras constituyentes, ya que no hay piezas de origen arqueológico, cuyo estado de deterioro dificultaría su identificación. Por lo tanto, es una operación que se realiza a simple vista o en el caso de duda, se comprueba mediante observación bajo microscopio.

*Análisis de ligamentos:* se realizan según la metodología del CIETA (Centre International d'Etude des Textiles Anciennes) de Lyon, Francia. Durante el montaje de la exposición este trabajo no se realizó en los tejidos más complicados, debido a la premura de tiempo.

*Técnicas de patronaje:* se realizaron los patrones de las piezas más interesantes en este sentido, y se incluyeron en el catálogo<sup>2 y 3</sup>.

*Intervenciones, modificaciones y restauraciones anteriores:* la indumentaria popular sufre a menudo modificaciones y arreglos que, en general, forman parte de su historia y salvo que resulten deteriorantes, deben conservarse. Siguiendo este criterio eliminamos las restauraciones de la mantilla del traje de novia de Lagartera<sup>4</sup>, y de la toca del traje de vistas de la Sierra de Francia<sup>5</sup>.

## 6. FASE DE LIMPIEZA Y ALINEACION

*Limpieza:* la metodología de trabajo del taller de restauración textil del Museo Nacional del Pueblo Español responde básicamente a los principios establecidos por la escuela de la Fundación Abegg de Berna. Se defiende la limpieza acuosa como la más adecuada, dado que es neutra para las piezas y no tóxica para los restauradores. Entre sus propiedades se destaca su excelente polaridad y la capacidad para disolver compuestos iónicos. El agua actúa como un plastificante de modo que la fibra se relaja y las deformaciones físicas se pueden reorientar. Para favorecer la penetración del agua en las fibras se utiliza un tensioactivo que elimina la tensión superficial de la misma y facilita la humectación. La parte hidrofóbica del tensioactivo se enlazará con la suciedad grasa formando una emulsión que evita su redeposición.

Las piezas de la exposición que no se consideraron aptas para una limpieza acuosa se limpiaron mecánicamente mediante aspirado con aspirador de cintas de vídeo, cuyo poder de succión no resulta deteriorante para un tejido antiguo.

Solamente se efectuó limpieza con disolventes en la eliminación local de manchas de origen graso, en la chistera del frac francés de 1890<sup>6</sup> y en los zapatos del traje femenino de la huerta valenciana<sup>7</sup>. En ambos casos se empleó 1.1.1 tricloroetano. La limpieza con disolventes de piezas de mayor tamaño no se pudo realizar dado que el taller de restauración aún no está dotado de un sistema adecuado de succión y filtrado de vapores tóxicos.

En general, el estado de suciedad de las piezas no era muy avanzado y se optó por el criterio de lavar en la medida de lo posible las piezas de complementos más visibles, como camisas, fajas, pañuelos, pañoletas, medias, etc.,

---

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 149.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 150.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 172.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 173.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 156.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 177.

lo que mejoraría en general el aspecto estético del conjunto, una vez montado.

*Alineación:* la alineación consiste en aprovechar el momento en que las fibras están húmedas y flexibles, tras el lavado, para reorientarlas, colocando trama y urdimbre perpendicularmente, estirando arrugas, o embebiendo deformaciones.

En el caso de la indumentaria popular, la ropa interior, que se incluía en cada conjunto, se alineó exclusivamente en las zonas visibles, dado que es un trabajo que requiere muchas horas y éste habría quedado de nuevo arrugado al colocar encima las otras piezas de indumentaria.

Para la alineación de piezas planas se empleó la mesa de cristal. Las que tenían bordado, forros o aplicaciones se alinearon sobre planchas de corcho previamente forradas con film de polietileno, de grosor 100 micras, sujetando a ellas las piezas con alfileres entomológicos.

Las piezas de indumentaria con volumen, como medias, camisas, faldas, etc., se secaron alineadas sobre carcassas de corcho forradas con film de polietileno. Estas carcassas se realizaron a partir de los patrones de las piezas. Los pliegues y frunces se rellenaron con guata de polietileno. El secado se realizó en general al aire, exceptuando las piezas que requerían un secado rápido con aire frío, por problemas de presencia de materiales no textiles o colorantes poco estables al agua. Este aire frío se proporcionó con secadores.

Las piezas que no se limpiaron con limpieza acuosa, se alinearon mediante la aplicación de vapor frío producido por un aparato de ultrasonido. Una vez que las fibras habían absorbido el suficiente vapor para estar más flexibles, pero sin llegar a humectarse, se alineaban sobre planchas de corcho como se ha descrito anteriormente.

## **7. FASE DE PREPARACION DE LOS SOPORTES**

La elección de los soportes adecuados desde el punto de vista de color, textura, densidad, ligamento y brillo, es la clave para una reintegración estéticamente correcta. Un soporte nunca debe ser más resistente o más grueso que el original, dado que en caso de tensión, la tela cederá por la parte más frágil, es decir, el original. Por otra parte, en el caso de la indumentaria es muy importante no modificar la caída natural de la tela, que puede ocurrir si proporcionamos un soporte más rígido. Esta elección supone un laborioso trabajo de búsqueda en los comercios, y un tiempo a tener en cuenta a la hora de calcular los plazos.

Hubo varios casos difíciles durante los trabajos de "Moda en Sombras". La toca de La Sierra de Francia<sup>8</sup>, realizada con bambula de algodón, había perdido su rizado natural con el paso del tiempo, y un soporte de bambula nueva modificaba ostensiblemente su caída. Finalmente, se decidió colocar un soporte total realizado con gasa de algodón que se adquirió en una tienda de suministros médicos. El vestido de fiesta de 1927<sup>9</sup> no tenía forro en la zona inferior, lo que dificultaba la vista del dibujo, ya que sólo quedaba el tul bor-

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 173.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 160.

dado con mostacilla. Para realizar una réplica del forro se importó un raso de seda natural de la firma Testfabrics en Estados Unidos, que teñido del mismo color malva, imitaba perfectamente el forro perdido.

Para los soportes se eligen fibras naturales, que pueden teñirse en el taller con los aparatos de que disponemos y se utilizan tintes de Ciba Geigy. La casa central en Basilea recomienda los tintes directos para las fibras de origen vegetal y los premetalizados para las de origen animal, dado que ofrecen una máxima estabilidad a la luz y poseen unos tonos semejantes a los colorantes naturales, por su afinidad.

Debemos obtener el mismo color que el original pero un tono más oscuro para hacer pasar más desapercibidas las lagunas. Este trabajo conlleva mucho tiempo pues supone realizar múltiples tintadas. Para evitar paralizar los trabajos durante la tintura, previamente se habían calculado todos los colores que se requerirían para las restauraciones, y, paralelamente a la fase de limpieza, una persona se dedicó a esta tarea.

De esta forma, ambas fases finalizaron prácticamente al mismo tiempo y se comenzó con la consolidación.

## 8. FASE DE CONSOLIDACION

Muchas piezas pudieron ser fotografiadas al finalizar la fase de limpieza y alineación, bien porque no tenían rotos o lagunas o bien porque éstos eran tan poco visibles que podían ser fácilmente disimulados por el fotógrafo. Así se adelantó el trabajo de fotografía para catálogo.

Al comenzar la fase de consolidación de cada pieza se encargaba el correspondiente montaje: maniquí, percha, marco, etc., para disponer de él en el momento en que finalizara la costura, de forma que pudiera ser montado inmediatamente. Con la excepción de los encajes que fueron montados al comienzo de los trabajos, ya que estaban restaurados.

Si el montaje se retrasaba, la pieza se rellenaba totalmente con papel de seda para evitar estropear el trabajo de alineado.

La consolidación, según nuestra metodología de trabajo se realiza siempre colocando la pieza en plano sobre una mesa, curvando las agujas para facilitar la entrada y salida en la tela sin forzarla. Los hilos empleados son de seda natural, que permite una máxima resistencia con un grosor mínimo, prácticamente invisible al ojo. La calidad del hilo es organsín de un cabo. Los puntos de costura varían según la problemática.

Algunas piezas fueron consolidadas temporalmente como medida conservadora básica, para el período de la exposición. Una vez finalizada, las piezas volvieron al taller de restauración para ser restauradas en profundidad. En estos casos, la crepelina o gasa de seda natural, ofrece una sujeción suficiente, a pesar de su finura. Precisamente por este motivo es muy sencilla de teñir y una vez aplicada sobre la zona deteriorada, pasa desapercibida al ojo. El vestido y abrigo de tarde de 1925 fueron consolidados con este método<sup>10</sup>.

En otros casos la crepelina resulta suficientemente eficaz como para permitir una consolidación permanente. Durante los trabajos de restauración para "Moda en Sombras" se utilizó en muchas ocasiones:

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 159.

- Protección de botones: chupa de 1765<sup>11</sup>; chupa de traje masculino, estilo francés, siglo XVIII<sup>12</sup>; y vestido inglés estilo eduardino, 1900-1906<sup>13</sup>.
- Protección de vivos: corsé o "coteta" del traje de la huerta valenciana<sup>14</sup>.
- Cubrición de telas muy deterioradas por la luz, que no resisten el punto de restauración: chaquetilla del traje de luces siglo XIX<sup>15</sup>; cinta central de la saya o "basquiña" del traje de novia de Lagartera<sup>16</sup>; chaleco de traje masculino de la huerta valenciana<sup>17</sup>.
- Reintegración de lagunas en los encajes (Fig. 1): faldón de cristianar de 1907<sup>18</sup>; pañuelo o rebocillo del traje de charra salmantina<sup>19</sup>; y mantilla del traje de novia de Lagartera<sup>20</sup>.

Los zapatos realizados en tela tienen a menudo zonas muy peladas por el uso. Por su pequeño tamaño y la imposibilidad de desmontaje para su restauración se utilizaron las crepelinas, teñidas acorde con los colores originales, para cubrir las zonas deterioradas. Este método ofreció una buena consolidación y reintegró visualmente un poco los colores. Estos casos fueron los zapatos de charra salmantina<sup>21</sup>; los escares del traje de vistas de La Sierra de Francia<sup>22</sup> los zapatos "entrepetados" del traje de novia lagarterana<sup>23</sup>; y los zapatos de mujer del traje de la huerta valenciana<sup>24</sup>.

## 9. FASE DE MONTAJE

Las piezas textiles y de indumentaria se deben exponer siempre que sea posible reproduciendo la posición y la forma que tienen cuando se usan sobre el cuerpo. El movimiento que también influye en la estética de un traje, por ejemplo en los chales, las faldas con vuelo, los poliones del XIX, etc., es un componente que no puede reproducirse por motivos de dificultad técnica y sobre todo de conservación. Por ello, el público y a veces los especialistas opinan que una exposición textil resulta monótona y estática. De hecho los maniqués comerciales actuales, para huir de esta sensación, se modelan con posturas y facciones naturales. Sin embargo, la prioridad a la hora de montar un tejido antiguo debe ser siempre la conservación correcta y la presentación sobre un soporte que no distraiga la atención.

Para el montaje de "Moda en Sombras" los soportes se diseñaron y confeccionaron en el taller de restauración, garantizando así la manipulación correcta de los objetos y la utilización de materiales neutros.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 148.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 151.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 158.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 177.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 163.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 172.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 178.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 162.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 170.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 172.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 170.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 173.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 174.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 177.



1. Consolidación del encaje mediante crepelina de seda

Los montajes se agruparon según sus características en:

- *Encajes*: técnica de manufactura y estética semejantes, tejido delicado.
- *Complementos de indumentaria*: piezas de pequeño tamaño, con volumen, mezcla de materiales, fragilidad.
- *Indumentaria*: piezas de gran tamaño y peso, con volumen.

Los montajes que se diseñaron respondían a necesidades de tipo técnico:

- *Montaje plano bajo cristal* para los encajes.
- *Montaje sobre superficie inclinada* con leve relleno interno para evitar pliegues cerrados, para los complementos.
- *Montaje sobre maniquí o percha* para indumentaria.

El *montaje bajo cristal* que se empleó para la exposición de los encajes se realizó según la metodología de la Fundación Abegg de Berna<sup>25</sup>. Como base se utilizó plancha de contrachapado para conseguir una superficie estable, sin alabeos ni movimientos. El contrachapado consiste en varias planchas de madera unidas en sentidos opuestos con adhesivo, para neutralizar sus movimientos naturales. El contenido en adhesivo es muy inferior al del conglomerado.

Estas planchas se cubrieron con una capa de muletón de algodón 100 por 100 sin aprestos ni acabados, y una seda natural previamente lavada y alineada sobre mesa de cristal. La seda se eligió reversible, de color gris claro

<sup>25</sup> FLURY-LEMBERG, M. (1989): *Textilkonservierung im dienste der Forschung*. Abegg Stiftung, Bern, p. 48.



2. Montaje de pais de abanico sobre plancha forrada con seda. La silueta oscura se realizó colocando una crepelina negra bajo el encaje.

por el anverso y gris ligeramente más oscuro por el reverso. La cara anversa se utilizó de soporte de los encajes negros y el reverso para los encajes de color claro (Fig. 2). De esta forma se consiguió un efecto uniforme pero resaltando los tonos. Finalmente, se colocaron cristales no reflectantes y se enmarcaron con perfil metálico de color gris. El cristal cumple la función de proteger el encaje del polvo y sujetarlo presionándolo suavemente contra la "cama blanda" confeccionada mediante el muletón de fondo. Cuando los encajes tenían volumen se sujetaron mediante costura a la seda de fondo y se separó el cristal con un perfil metálico diseñado con este fin.

Los complementos se expusieron con diferente criterio en el caso de la indumentaria histórica y en el de la popular. A pesar de que el uso de complementos forma parte de la silueta, dada su fragilidad, se optó por exponerlos sobre una *superficie plana o inclinada*, forrada de tela, en vitrinas cercanas a la indumentaria de su época correspondiente. Los interiores de bolsos, guantes, medias, etc., se rellenaron con bolsas de batista de algodón y guata de polietileno, para evitar los pliegues acusados.

Los zapatos se reforzaron con plantillas confeccionadas a medida con cartón no ácido y forradas con batista de algodón descrudada.

Los complementos de la indumentaria popular se montaron directamente sobre los *maniqués*, dado que forman parte de un conjunto cuya imagen no es correcta si no se muestran todos sus componentes colocados en el lugar y la posición que les corresponde. Por este motivo los criterios de exposición y la forma de los maniqués difieren ligeramente en el caso de la indumentaria popular y la histórica.

Esta división coincide con la clasificación sociológica de la indumenta-

ria de J. C. Flügel<sup>26</sup> que las denomina respectivamente indumentaria fija e indumentaria de moda. Cada una depende de una organización social diferente.

Si contemplamos estas dos clases en relación con el espacio y el tiempo entenderemos el porqué de los distintos criterios a la hora de exponerlos.

La indumentaria fija cambia lentamente con el tiempo y su valor depende en gran medida de su permanencia, pero varía mucho en el espacio y se asocia a cada localidad o grupo social. Dentro de esta clase podemos incluir la indumentaria popular y la ocupacional. En el caso de "Moda en sombras", dentro de esta clasificación entrarían la indumentaria popular<sup>27</sup>, el traje de luces del siglo XIX<sup>28</sup>, y el traje de picador<sup>29</sup>. En todos ellos los detalles de color, colocación de los complementos, etc., son fundamentales y variarlos significa una

ofensa para el grupo que representa. Su valor depende de seguir exactamente el modelo marcado. En cambio, en la indumentaria de moda separarse del modelo de la mayoría es signo de éxito y causa de admiración. La ropa de moda cambia muy rápidamente en el tiempo y este cambio continuo es su esencia, pero varía comparativamente poco en todo el campo que está bajo la misma influencia cultural. Este tipo de indumentaria correspondería en "Moda en Sombras" a los vestidos históricos.

Por todo ello, el criterio que se escogió a la hora de exponer la indumen-



3. Montaje del vestido sobre plancha inclinada, rellenando el volumen con papel de seda.

<sup>26</sup> FLÜGEL, J. C. (1971): *The Psychology of clothes*. The Hogarth Press, London. pp. 122 y ss.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, pp. 163-181.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 163.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 164.

taria fija fue la de colocar sobre el maniquí todos los componentes de cada conjunto incluyendo la ropa interior, las medias, los zapatos y las joyas, para reproducir fielmente la imagen modélica. En algunos casos esto supuso extremar las condiciones de conservación, como fue el caso de los zapatos que debían soportar el peso del maniquí y el traje durante los seis meses de la exposición.

Los maniquíes de la indumentaria histórica no llevaban ropa interior ni complementos. Consistían simplemente en bustos con una cabeza acoplada, y una peana de metacrilato, lo que simplificaba enormemente su manufactura y por lo tanto abarataba el precio.

El vestido de fiesta de 1927<sup>30</sup> realizado en tul de seda adornado con una pesada decoración de mostacilla, no permitía por su estado de deterioro, la exposición sobre maniquí. Por este motivo se montó sobre una plancha de contrachapado, previamente forrada con la misma tela que el fondo de la vitrina, a la que se sujetó con hilo de seda, rellenando la forma del vestido ligeramente con papel de seda no ácido. Esta plancha se colocó con una inclinación de unos 45 °, lo que permitía descansar el peso del tejido y facilitaba la visión al público (Fig. 3).

Los maniquíes de la indumentaria popular eran de cuerpo entero y tuvieron consecuentemente muchos más problemas de estabilidad, puesto que para vestirlos, además una de las piernas debía ser desmontable.

En ambos casos los materiales empleados fueron escogidos para garantizar un soporte neutro que no desprendiera vapores nocivos no sólo durante la exposición sino en el futuro, ya que pueden ser reutilizados. Las carcassas son de fibra de vidrio, que queda aislada del exterior por una fina capa de papel de aluminio. Sobre ella se acolcha con guata de polietileno y muletón de algodón descrudado, creando una superficie blanda que es semejante en aspecto al cuerpo humano, y redondea los contornos para no dañar los tejidos antiguos. Finalmente, se forra todo el maniquí con un punto tubular de algodón con lycra, que se amolda a las formas y puede teñirse del color necesario. En nuestro caso utilizamos el color crudo original.

Las cabezas fueron decoradas por Laura Ceballos, con siluetas de peinados correspondientes a cada época. Al realizarse con el mismo punto de algodón, quedaban totalmente integradas en el conjunto sin llamar excesivamente la atención.

*Rellenos:* desde la Edad Media los trajes femeninos han intentado proporcionar una silueta distinta del cuerpo, resaltando unas u otras formas a base de complicados corsés, polisones o rellenos con una finalidad meramente estética.

En el caso del corsé, es necesario diseñar el maniquí con la forma que tendría el cuerpo, una vez colocado éste, ya que la carcasa rígida que constituye el interior del maniquí no permite modificaciones posteriores (Fig. 4). El miriñaque habitualmente está fabricado con aros metálicos unidos por cinta de algodón y por lo tanto puede resultar un riesgo en contacto con el interior de las faldas antiguas. Para "Moda en Sombras" se decidió fabricar nuevos polisones, siguiendo la misma técnica, con materiales neutros. Estos consistieron en cinta de algodón blanca y descrudada y aros realizados con lámina de PVC

---

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 160.



4. Adaptación al maniquí de los brazos y miriñaque acolchado realizados con carton no ácido.



5. Traslado de los encajes a la sala de exposición para su montaje.

blanco de 1 centímetro de ancho, que se utilizan actualmente en los trajes de novia. Se realizaron para los vestidos del siglo XVIII, a la polaca y a la inglesa<sup>31</sup>, respectivamente.

En otros casos, como el vestido romántico de 1850<sup>32</sup>; y el traje de estilo alemán de 1879<sup>33</sup>, se utilizaron respectivamente un miriñaque y un polisón de la época.

Una vez finalizados los trabajos de restauración y montaje sobre soportes y maniqués, éstos se llevaron a un sala próxima a la exposición para acondicionarlos a su nuevo espacio. Aprovechando su estancia en esta sala pudieron ser contemplados por los especialistas textiles que participaron en el congreso del ICOM, organizado en el Museo Nacional del Pueblo Español en octubre de 1991.

El traslado a las salas de la exposición se realizó cuando el montaje de las mismas estaba prácticamente finalizado, llevando los maniqués sobre pequeñas plataformas con ruedas, para evitar tocarlos y arrugar los trajes (Fig. 5). Una vez colocados en la posición correcta dentro de la vitrina, y habiendo aspirado su suelo, ésta se cerraba sellando el cristal.

Las condiciones ambientales de las salas se controlaron durante toda la exposición por medio del sistema de aire acondicionado del propio edificio. La luz en el interior de las vitrinas no superaba los 50 ° Lux.

Una vez finalizada la exposición las piezas se trasladaron al almacén empleando el mismo método. Se eliminaron de los maniqués todos los complementos que pudieran deteriorarse, como zapatos, pañoletas, fajas, etcétera. Los maniqués se guardaron en armarios de gran volumen, cubiertos con fundas de algodón, y las piezas en la parte superior correspondiente de cada armario, envueltas en papel no ácido y con su correspondiente relleno, que evita deformaciones o arrugas. Todos los zapatos se forraron con plantillas de cartón no ácido. Las piezas planas se enrollaron en tubos de cartón forrados con film de polietileno y venda de algodón. Las piezas de indumentaria se colgaron sobre perchas rellenas de guata de polietileno y forradas con venda de algodón, con su funda de tela correspondiente. De esta forma el contenido de esta exposición permanece correctamente almacenado y puede montarse de nuevo en un breve espacio de tiempo.

---

<sup>31</sup> *Op. cit.*, pp. 149 y 150.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 154.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 155.

# DISEÑO DE MANIQUES SEGUROS PARA LA EXHIBICION DE INDUMENTARIA: LA EXPERIENCIA DE "MODA EN SOMBRAS"

**Laura Ceballos Enríquez**

Museo Nacional del Pueblo Español

## **INTRODUCCION: IMPORTANCIA DEL MANIQUI**

La creciente demanda del público por las exhibiciones de indumentaria, tan ocultas hasta nuestros días por la gran fragilidad de los textiles, justifica el tiempo y el dinero invertidos en maniqués. Cada Institución debe tener en cuenta que estas figuras reflejan *el cuidado e interés con los que conserva sus colecciones de indumentaria*.

Este trabajo tratará de ayudar y dar soluciones prácticas a los diseñadores, conservadores y restauradores que se enfrenten a la organización de una exposición de indumentaria. Para ello aprovecharé las experiencias obtenidas en el diseño y construcción de los maniqués para la exhibición temporal "Moda en Sombras" inaugurada en noviembre de 1991. En el Museo del Pueblo Español nos sentimos muy satisfechos por el resultado final de estas figuras, tanto desde el punto de vista estético como de conservación.

Esto no quiere decir que haya sido fácil. Los maniqués han sido el resultado de una comunicación interdisciplinar entre diseñador de maniqués (Laura Ceballos), especialista en indumentaria (Concha Herranz con el grupo de conservadoras del museo) y el equipo de restauración textil (dirigido por Ana Schoebel).

## **1. EL MANIQUI COMO INSTRUMENTO ESTETICO Y DESCRIPTIVO**

El contexto en que se muestra un objeto dentro de una exposición tiene un peso muy significativo dentro del mensaje que quiere comunicar. Los maniqués "invaden" este contexto al ser interpretación de la figura humana: como tal, llaman mucho la atención<sup>1</sup> y tienen lenguaje propio. No sólo indica QUIEN llevaba el traje sino también COMO lo llevaba en función de su postura.

El maniquí puede anular o distraer la apreciación visual de la ropa que expone, o bien puede realzarla y revalorizarla. La elección de color, forma y

---

<sup>1</sup> Según BELCHER en "Exhibitions in Museums" (Smithsonian Institution Press. Washington, DC 1991).

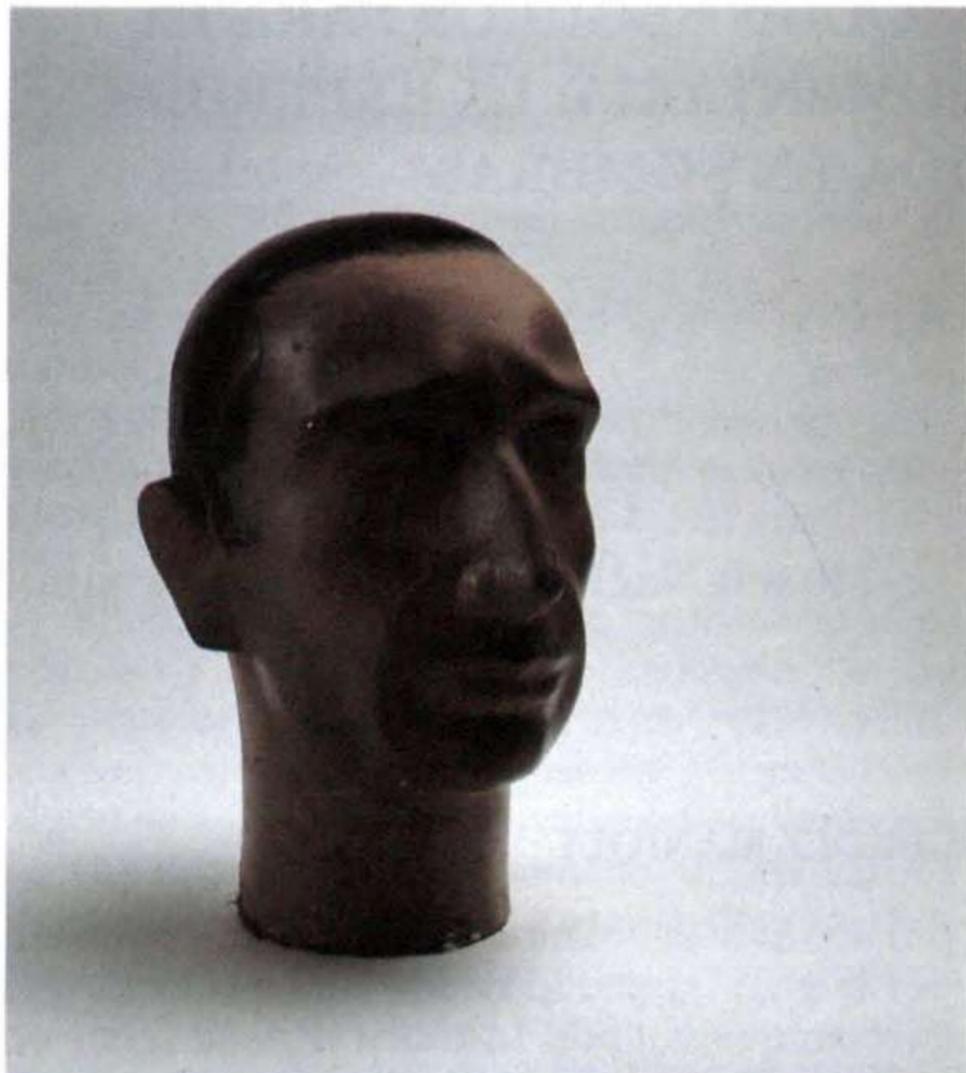


Fig. 1. Modelo de cabeza realista en escayola. Pintado al óleo, realizado por el escultor José Planes alrededor de 1930. Se muestran deliberadamente rasgos antropológicos gitano-andaluces.

textura contribuye a resultados muy diferentes. A continuación, enumero las direcciones básicas a partir de las cuales puede plantearse una exhibición:

— Los *maniqués abstractos*, con los mínimos detalles, suelen emplearse dentro de una categoría de exhibición orientada en el objeto en sí, ya que el interés se dirige en primer lugar a la apreciación de los detalles del traje. Tienden a representar el traje como “obra de arte”, u objeto “estético”<sup>2</sup>, y son adecuados también en aquellas exhibiciones cuya finalidad sea la de mostrar tecnología y construcción.

Los ambientes neutros, quizás permiten ver los trajes tal y como son, pero también y cómo *no* son: obras de arte. Con esto

quiero decir que el público puede elevar lo que siempre había considerado como la más humilde y vulgar de las prendas hasta convertirlo en un objeto de adorno de gran valor estético y económico.

Por otro lado, este tipo de maniqués sin facciones permite que el espectador pueda verse inconscientemente a sí mismo dentro del traje, provocando un juego adicional que enriquece su experiencia: una de las preguntas que se hace es “¿y cómo me sentaría a mí?”.

— Los *maniqués analíticos* o realistas, dirigen nuestra atención hacia sus caras de forma automática, antes de percibir el traje. Son indicados para aquellas exhibiciones que pretendan mostrar aspectos raciales (etnográficos o antropológicos), evolución social o secuencias cronológicas del traje (Fig. 1).

También en exhibiciones “evocadoras” o románticas, que crean atmósferas mediante escenificaciones teatrales, y que invitan a la participación o identificación del visitante con la sociedad que representan. En éstas, el factor humano mediante el empleo de maniqués se hace esencial, ya que actúa de puente entre el espectador y la escena. El traje en sí pierde importancia hasta tal punto que suelen colocarse réplicas de los mismos para evitar el deterioro del original en un tipo de exhibición donde no son protagonistas.

<sup>2</sup> Aquí utilizo el término “estético” como relativo a la teoría de la percepción de la belleza, en este caso atribuido a objetos que se aprecian por su aspecto visual. En este tipo de exhibiciones los objetos se eligen con base a su “belleza”. Para que el visitante pueda apreciar ésta, el objeto se debe mostrar sin interferencias visuales: las ayudas descriptivas se reducen así al mínimo, o se relegan a un segundo plano con discreción.

Como desventaja tienen el de trivializar hasta cierto punto el traje que exponen, dando la impresión de estar visitando un "museo de cera". Como aspectos positivos tienen el de interpretación (asociar el traje a un tipo humano determinado), y que son los preferidos por el público infantil, por sus enormes cualidades didácticas y teatrales.

Para cumplir con su función estética y de interpretación, tendremos en cuenta:

— Que deben ser *flexibles* en sus articulaciones para representarlos en distintas actitudes de modo que la exhibición no se haga repetitiva.

— Que deben ser *anatómicamente correctos* para los tipos humanos que representen, tanto en rasgos faciales como en peinados, forma de cuerpo y postura. Este será el punto más difícil de conseguir ya que requiere un profundo conocimiento de la historia del traje y del hombre.

## 2. EL MANIQUI COMO HERRAMIENTA DE CONSERVACION

Como tal, deberá reunir una serie de requisitos de conservación:

— *Apoyar físicamente* la prenda en su totalidad sin ejercer presión o tensión en ningún punto.

— *Ser flexible o despiezable* en las articulaciones para facilitar ser vestido o desvestido sin dañar el traje o ponerlo en peligro.

— Estar construido con *materiales seguros y estables químicamente* para la exhibición prolongada de objetos de museo<sup>3</sup>.

## 3. OPCIONES Y ALTERNATIVAS EN LA ELECCION DEL MANIQUI

El tomar la decisión de utilizar maniqués como sistema de montaje en una exhibición de indumentaria conlleva un aumento considerable de recursos económicos y humanos que han de ser evaluados, ya que en muchos casos pueden existir alternativas más sencillas<sup>4</sup>:

---

<sup>3</sup> Según HATCHFIELD y CARPENTER en "Formaldehyde: How great is the danger to museum collections?" (Harvard University Art Museums, Cambridge, MA 1987) y STRIEGEL en "The Effects of Gas Phase Formaldehyde on selected Inorganic Materials found in Museums" (AIC Postprints, Albuquerque, NM, 1991). Se trata de la emanación de formaldehído y otros gases ácidos procedentes de barnices, espumas de urea-formaldehído, telas con aprestos, derivados de papel y maderas. También existe el peligro de la exudación de plastificantes que son componentes de muchos de los plásticos modernos, así como los productos generados en la degradación de las espumas y gomas de poliuretano. Todos estos materiales pueden llegar a formar parte de los elementos constructivos de los maniqués comerciales.

La presencia de emanaciones se detecta en simples pruebas cualitativas sobre muestras de estos materiales, que se hacen entrar en contacto con "detectores" tales como planchas de metales reactivos (plomo, plata o cobre), dentro de cámaras de envejecimiento saturadas de humedad.

<sup>4</sup> En Plano inclinado se montó el vestido de fiesta fechado en 1927 (número de inventario 14.217) confeccionado en tul violeta con aplicaciones de cuentas de mostacilla. En estructuras internas (perchas especiales en este caso) se montó la capa española negra (número de inventario 16.412), y el faldón de cristianar de encaje (número de inventario 17.717). Por último, se confeccionaron cuatro bustos con peanas para las siguientes prendas:

— Chaleco masculino del siglo XVIII (número de inventario 481).

— "Salida de teatro" de finales del siglo XIX (número de inventario 20.776).

— Corpiño del traje de presentación de la reina María Cristina (número de inventario 416 A).

— Manteleta del siglo XIX (número de inventario 11.037).

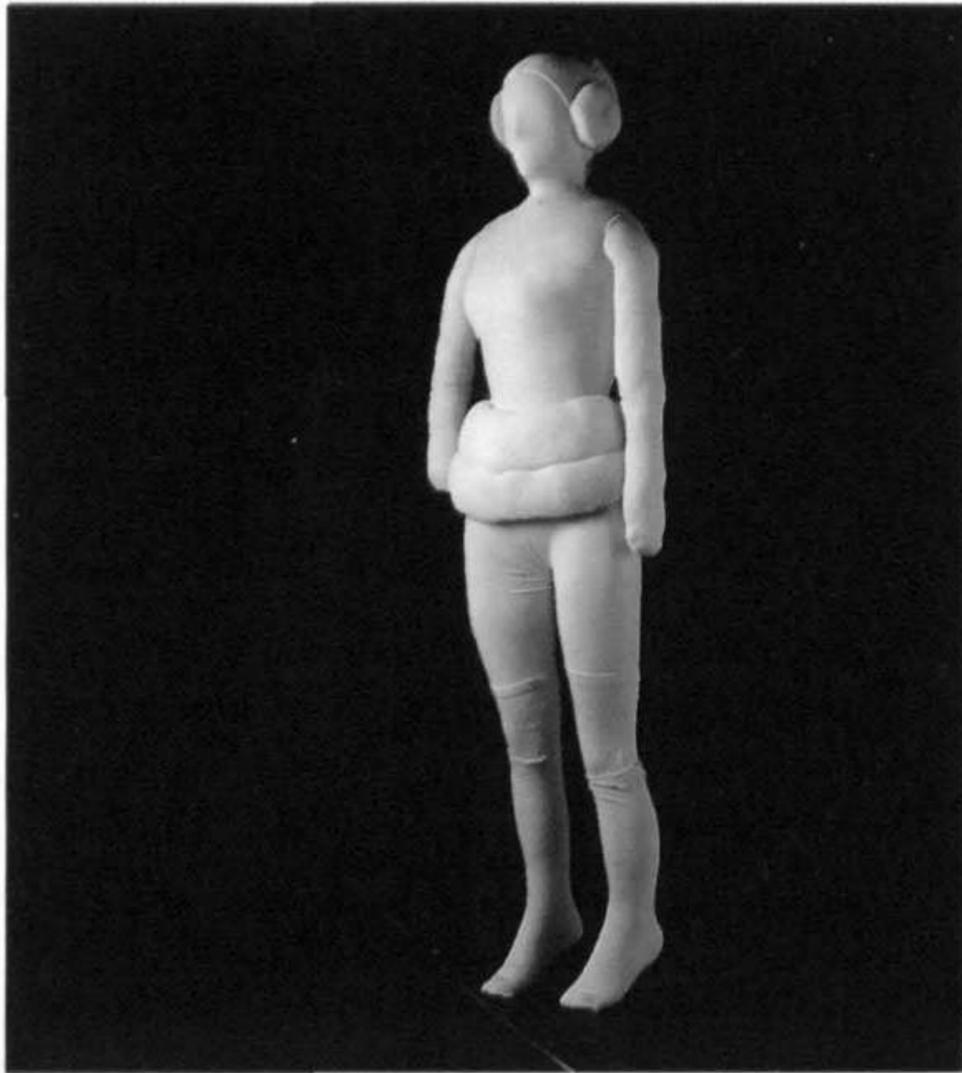


Fig. 2. Maniquí femenino realizado para la exposición de traje popular, mostrando distintos elementos añadidos para el ahuecado de faldas, así como un peinado abstracto que permite la exposición de accesorios de joyería en el peinado.

será el *grado de figuración de el maniquí*, que va desde el maniquí completo, con cabeza y extremidades, hasta el simple busto. La cabeza, manos y pies se emplean en aquellas figuras que deban llevar complementos (sombreros, bastones, paraguas, etc.) que expliquen el traje como documento de historia social. No nos engañemos, cuanto mayor es el grado de figuración, mayores serán los recursos necesarios para realizar la exposición.

Por razones de interpretación se sostuvo en "Moda en Sombras" la necesidad de presentar un grado de figuración relativo, incluyendo detalles anatómicos indispensables: cabezas en todos ellos, y piernas exclusivamente en la sección de indumentaria popular que debían llevar todos los complementos expuestos sobre la figura. En la sección de indumentaria histórica los complementos se mostraban en vitrinas aparte. Las posturas adoptadas fueron estáticas, siguiendo la forma de la prenda sin forzarla a adoptar poses naturalistas (Fig. 2).

Este artículo profundiza en la complejidad de la exhibición de *indumentaria occidental*, y específicamente la indumentaria de moda o estilo. A diferencia de otros, el traje occidental se caracteriza por haber sido diseñado en tres dimensiones. Para proteger esta estructura, debe ir apoyado sobre un soporte con el volumen preciso para que el traje no sufra tensiones y pueda percibirse su forma, función y estilo.

Los *maniqués* cumplen estos requisitos, pero por desgracia no existe en

*Montajes en horizontal o plano inclinado* (generalmente, empleados en prendas frágiles que no aguanten su propio peso al estar colgados en vertical, como puede ser el caso de trajes muy deteriorados o con bordados pesados de pederías).

*Estructuras invisibles*, o perchas modificadas para la exhibición de indumentaria plana o con corte recto: (vestimenta eclesiástica, oriental y ciertos tipos de indumentarias etnográficas).

*Torsos o bustos* simples hechos a medida.

Estas alternativas son convenientes en el caso de exhibición de prendas aisladas de su conjunto, o de complementos.

Otro aspecto a tener en cuenta en nuestra elección

el mercado el maniquí perfecto. Para la exhibición de indumentaria de estilo, los maniqués pueden dividirse en dos grupos principales:

— *Maniqués diseñados para escaparates comerciales*, que pueden emplearse para la exhibición de indumentaria moderna (aproximadamente trajes posteriores a la Primera Guerra Mundial): son fáciles de adquirir y existe una gran variedad de modelos. Por lo general, no cumplen las condiciones de seguridad requeridas y deben ser neutralizados o modificados para este uso. En estos maniqués la figura humana (especialmente la femenina) adopta una postura natural, típica de nuestra era.

— *Maniqués realizados específicamente para exhibición de traje histórico*. Esta es indumentaria con unas necesidades de volumen y postura imposibles de cubrir con los maniqués comerciales. Cada Institución resuelve sus casos individuales a través de su propia experiencia, existiendo en el mundo de la exhibición de indumentaria histórica una gran cantidad de trabajos sobre criterios y diseños de maniqués históricos<sup>5</sup>. Lo que hasta hace poco tiempo ha sido considerado como un gran "problema" se está convirtiendo en una interesante especialidad profesional donde ya existe comercialización<sup>6</sup>.

Una vez decidido el estilo y los materiales, nos encontramos ante un dilema práctico, respecto a cómo realizar las figuras y el uso futuro de éstas tras la exhibición.

— *Maniquí estándar adaptable y reutilizable*. Basado en sistemas modulares intercambiables. Es el "ideal" que todo museo persigue: sería más económico, y los maniqués usados ocuparían menos espacio en los almacenes. El principal problema que presenta es la desproporción entre los distintos elementos tanto en largo como en ancho, que obliga siempre a readaptarlos manualmente.

— *Maniquí esculpido manualmente a la medida de cada traje*. Requiere la creación de moldes para el vaciado de formas: todos los elementos (brazos, piernas, cabeza...) pertenecen a esta figura única y no suelen intercambiarse. Es la opción por la que generalmente se decantan los museos por razones prácticas. En nuestra exposición nos hemos decantado por esta última alternativa.

---

<sup>5</sup> DORE: "The Conservation of two Eighteenth Century Court Mantuas", en *Studies in Conservation*, n.º 23 (1978).

FLURY-LEMBERG: *Textile Conservation and Research* (Fundación Abegg, Berna).

LANDI, S.: *The Textile Conservator's Manual* (Butterworths, Reino Unido, 1985).

<sup>6</sup> PALMER, en "Mannequins for the Royal Ontario Museum Costume Gallery" (Supl. *Textile Conservation News*, Toronto 1987) hace un listado con las características de los maniqués disponibles para las colecciones; de entre ellos destacamos: WACOAL CORP. (Kyoto, Japón), es una empresa dedicada a la fabricación de modelos de maniqués históricos femeninos, cuyas medidas se realizan por encargo. Tienen cuatro estilos diferentes: siglo XVII, Imperio, siglo XIX y Belle Époque. Son de color blanco, muy versátiles en la cintura y articulaciones y cierta figuración de los rasgos. Se han venido empleando en el Kyoto Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (New York), y Palacio Pitti (Italia), entre otros. Son los maniqués de museo más conocidos. Como desventaja tienen el ser de superficie dura, lo que dificulta su adaptación, el de no incluir pelo, y el de no disponer de ejemplares masculinos (de momento).

MUSEUM CASTS INTERNATIONAL (Leicestershire, Inglaterra), desarrolló sus modelos en conjunción con el personal del Museo Victoria & Albert (Londres, Inglaterra), que utilizaba previamente los servicios de Derek Ryman Mannequins. Son vaciados en espuma recubierta de un acabado tipo "estuco", aunque también realizan vaciados en fibra de vidrio.

MUSEUM MANNEKIN-LOR SALES (New York, EE.UU.), es una empresa que realiza maniqués más económicos para los museos norteamericanos. (The Brooklyn Museum, Metropolitan y Smithsonian Institution). Tienen una gran variedad de formas y estilos de torsos femeninos, pero pierden calidad en los detalles como caras y manos.

La elección de los maniqués en la exposición "Moda en Sombras" fue el resultado de varios factores que estaban en la mente de todos:

— En primer lugar, la *conservación material* de los textiles, cuyas directrices fueron marcadas por Ana Shoebel (restauradora del MPE), determinaron un tipo de maniquí de superficie blanda, con acabado de tela flexible de color crema.

— Esta terminación de superficie no permite muchos detalles, por lo que el diseño se vería favorecido por una tendencia a la *abstracción* de los rasgos.

— La idea que generó la realización de esta exposición fue en primer lugar *mostrar al público* la calidad cultural estética de la colección textil de el Museo del Pueblo Español. Por esta razón se deseaba una cierta "neutralidad" en los soportes, para mostrar los trajes simplemente en toda su belleza, para el disfrute del público. El empleo de caras abstractas integraba esta idea perfectamente y por ello se empezó a elaborar el plan de exposición a partir de ella.

Así, elaboramos un plan conjunto para la creación de unos modelos que sirvieran al propósito de nuestra exhibición, con la idea de utilizar esta experiencia para desarrollar una futura colección de maniqués más amplia. Se contactó con una casa especializada en la fabricación de maniqués que se comprometió a desarrollar estas figuras bajo nuestra supervisión<sup>7</sup>. Se decidió el uso de vaciados en poliéster y fibra de vidrio, neutralizando la migración de posibles gases nocivos de este material forrándolo con papel de aluminio. Sobre la superficie metálica se pegó una capa de muletón de algodón para acolcharla, y sobre ésta una tela de punto de algodón y lycra como forrado final<sup>8</sup>.

Así se construyeron 16 maniqués para *traje popular* (seis de hombre y 10 de mujer), con anatomía esquemática: torsos sencillos con brazos y una de las piernas desmontable para facilitar la colocación de las prendas. Los peinados se adaptaron a los gustos regionales y permitieron la inclusión de peinetas, alfileres y otros aderezos de joyería, como en los trajes femeninos de Valenciana y de Charra. De temas taurinos se realizaron tres maniqués (dos de varón y uno de niña), también completos.

Por último, de indumentaria histórica se realizaron:

— Siglo XVIII: dos femeninos y uno masculino.

— Imperio: dos femeninos.

— Del siglo XIX: dos maniqués femeninos para sendos trajes con "crinolina" y con "polisón" y un maniquí masculino con frac.

— Del siglo XX: tres maniqués, uno con figura de silueta en "S" y dos con líneas rectas y andróginas.

En los maniqués históricos femeninos se decidió el uso de peanas de metacrilato y de madera, ya que no era indispensable su exposición con complementos como es el caso de la indumentaria popular. Además de abaratar el costo, el maniquí ganaba en estabilidad y facilitaba la introducción de rellenos dentro del forro del busto sin descoserlo, lo que resultó extremadamente útil para ajustar los volúmenes de la indumentaria histórica.

---

<sup>7</sup> "Idol, S.A.", Barcelona.

<sup>8</sup> Para la selección de materiales seguros para la exhibición, almacenaje y embalaje de objetos conviene consultar previamente el apéndice técnico de TETREAULT y WILLIAMS, "Materials for Exhibit, Storage and Packing", en *A Systematic Approach to the Conservation (Care) of Museum Collections* (CCI, Ottawa, 1992).

## 4. PLAN DE TRABAJO

Una vez elegidas las prendas para la exhibición que deban exhibirse sobre maniqués, se elabora un listado de los mismos para elaborar el presupuesto con el fabricante, y seguir con los siguientes pasos:

### 4.1. REALIZACION DE ESBOZOS

Se realizaron dibujos previos de las figuras vestidas, para determinar desde el primer momento su grado de figuración y cómo debían ser realizados. Este fue un paso decisivo para adelantar y preveer con qué problemas nos íbamos a tropezar:

— Si llevaban cabeza, qué *peinado* sería el correcto, o cómo debían colocarse los accesorios, tales como pañuelos, sombreros, cintas, flores, etc. Si el traje era de cuello largo la cabeza podía ser desmontable al ocultarse la unión, facilitando la elaboración de peinados sobre ellas. Para los trajes escotados contamos con modelar el torso con su cabeza en la posición elegida.

— Si llevan manos o brazos vistos, para decidir su postura, y cómo deben sostener los *accesorios* con seguridad (guantes, paraguas, bastones, chales, abanicos, objetos varios, etc.). Al querer representar vestidos sin mangas, como el caso del vestido "Imperio" blanco, nos vimos ante el problema de que la ausencia de manos en los brazos no nos satisfacía completamente en el resultado final.

— Si necesitara un tipo de *busto especial*, al ser un traje histórico ajustado al cuerpo.

— Si necesitara pies o piernas a medida, como es el caso de figuras con faldas cortas o pantalones ajustados o medias. En este punto nos encontraremos con el problema añadido de la *estabilidad*: es muy difícil y arriesgado sostener una figura en vertical con el peso de un traje sin que todo ello se caiga. El hecho de que los maniqués populares debían ir calzados con zapatos de la colección nos imposibilitaba hacer un taladro sobre su base para fijarlos al suelo. Por ello los pies del maniquí se rellenaron de peso para equilibrarlo, preveyendo que los zapatos a utilizar fueran suficientemente resistentes y que el tiempo de la exposición era reducido.

Si se trata de exponer trajes con faldas largas que oculten los pies, podemos solucionar el problema con una sencilla peana. En "Moda en Sombras" llegamos más allá y empleamos peanas vistas en los dos maniqués de los años veinte.

Este esbozo se realizará, discutirá y aprobará por las personas involucradas en el desarrollo de la exposición (diseñador, conservador y restaurador), sin tomar decisiones unilaterales que afecten a la rigurosidad histórica de la figura, al efecto visual o a la exhibición segura de las piezas.

### 4.2. TOMA DE MEDIDAS A PARTIR DE LOS TRAJES

Dada la complejidad que supone este proceso en una figura tridimensional, en el Museo del Pueblo Español hemos desarrollado una ficha sistematizada para recoger estas medidas. El método es colocar la prenda temporalmente, y si su estado lo permite, sobre un maniquí de tamaño reducido,

rellenando ligeramente los volúmenes, y tomar las medidas de acuerdo a un modelo anatómico que recoge la relación entre medidas de anchura (medidas horizontales "H") y medidas de altura (medidas verticales "V").

#### A. MEDIDAS HORIZONTALES

##### **Cabeza**

- H.1. Contorno de cabeza.
- H.2. Contorno de nuez.
- H.3. Contorno de garganta.

##### **Tronco**

- H.4. Hombros.
- H.5. Contorno de pecho: total, ancho pecho, ancho espalda.
- H.6. Contorno bajo pecho (trajes imperio).
- H.7. Contorno cintura.
- H.8. Contorno cadera.

##### **Brazos**

- H.9. Ancho de manga.
- H.10. Codo.
- H.11. Muñeca.

##### **Piernas**

- H.12. Muslo.
- H.13. Pantorrilla.
- H.14. Tobillo.

#### B. MEDIDAS VERTICALES

##### **Cabeza**

- V.1. altura de cuello (varones siglo XVIII).

##### **Tronco**

- Largo de alto pecho: V.2. Total. V.3. Marcar pecho<sup>9</sup>.
- V.4. Largo de espalda<sup>10</sup>.

##### **Brazos**

- V.5. Largo de manga<sup>11</sup>.

##### **Piernas**

Hombre: largo de pantalón

- V.6. Externo.
- V.7. Interno.
- V.8. Tiro.

Indicar: hasta pie, tobillero, pantorrilla, rodilla (debajo o encima), "ciclista", otros.

Mujer: V.9. Largo de falda.

Indicar: altura hipotética del suelo a la cintura, según el modelo de falda (larga, corta, etc.).

#### C. CONSTATAR

- Tipo de silueta.
- Si es busto.
- Si tiene: cabeza, brazos, piernas, manos.
- Tipo de pie (según plantilla): longitud de pie, anchura máxima.

<sup>9</sup> Se marcará la distancia entre el hombro y el pezón.

<sup>10</sup> Se tomará la distancia desde la séptima cervical (la cervical que más destaca del cuello, donde comienza la espalda), hasta que cruce con la línea donde hemos medido el contorno de cintura.

<sup>11</sup> Desde el hombro hasta la muñeca, pasando por el codo, con el brazo ligeramente flexionado.

La ficha no pretende recoger todas las medidas exhaustivamente, sino todas aquellas que sean indispensables de acuerdo a cada tipo de traje. Por ejemplo, serán innecesarias las medidas de ancho de piernas (rodilla, pantorrilla y tobillo) en trajes femeninos con faldas donde éstas permanezcan ocultas, pero se tomarían en figuras con pantalones ajustados o medias a la vista.

El sistema se estableció a partir de la tradicional toma de medidas de sastre, ya que en la mayoría de los casos, se adapta mejor al seguir las costuras de las prendas.

Hay que tener en cuenta que la línea de la cintura de un vestido puede inducir a error, ya que a veces no coincide con la posición real en el individuo. Nunca se debe olvidar en el diseño de estos soportes que deben darse siempre al fabricante medidas de anchura más reducidas que la real, ya que siempre será más fácil añadir rellenos que limar, aserrar o modificar el maniquí una vez realizado.

### 4.3. REALIZACION DE LAS FIGURAS

**4.3.1. Pies.** Si el peso completo del maniquí vestido va a ser soportado por los pies nunca se deben utilizar los zapatos originales de la colección, sino reproducciones, y mostrar los originales en vitrinas para evitar su deformación y que el público pueda apreciarlos mejor. En caso de que su exhibición en maniquíes sea indispensable, habrá que prever en el diseño del maniquí que los pies se ajusten al tipo y medida de los zapatos, y para ello se realizará la plantilla del zapato y de su alzado, tomando así la medida de la altura del tacón.

#### 4.3.2. Torso y caderas (faldas). Evolución histórica.

El tronco de la figura es el elemento clave del maniquí, a partir del cual se toma la mayoría de las medidas. Aparte de que el maniquí tenga cabeza realista o abstracta, o carezca de ella, el tronco debe caber dentro de la prenda, por lo cual debe tener su forma y postura características de ella. Este ha sido uno de los temas más difíciles de tratar con el fabricante, al que hubo que hacer comprender muy claramente las diferencias entre unos torsos y otros.

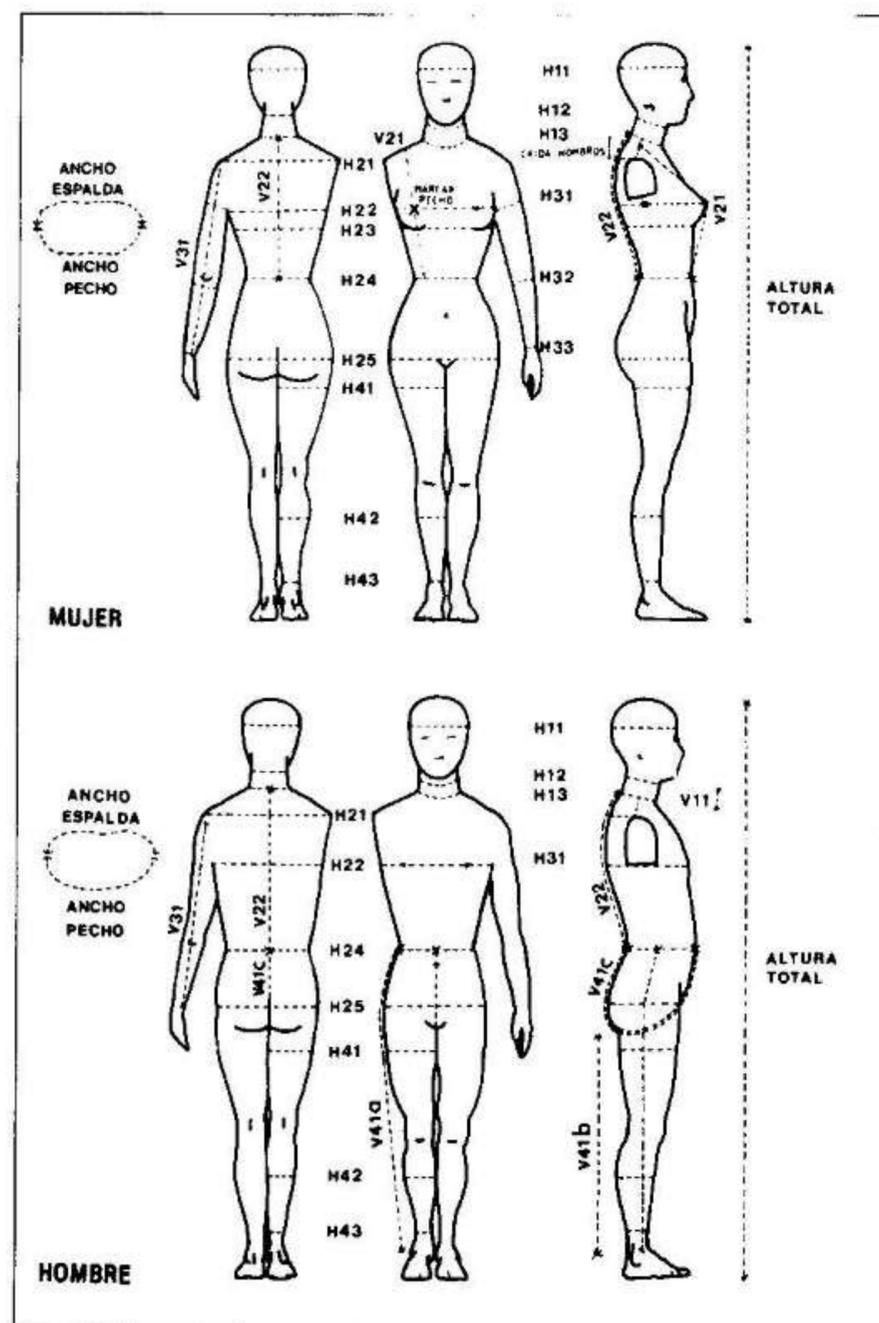


Fig. 3. Esquema de la toma de medidas anatómicas para la construcción del maniquí.

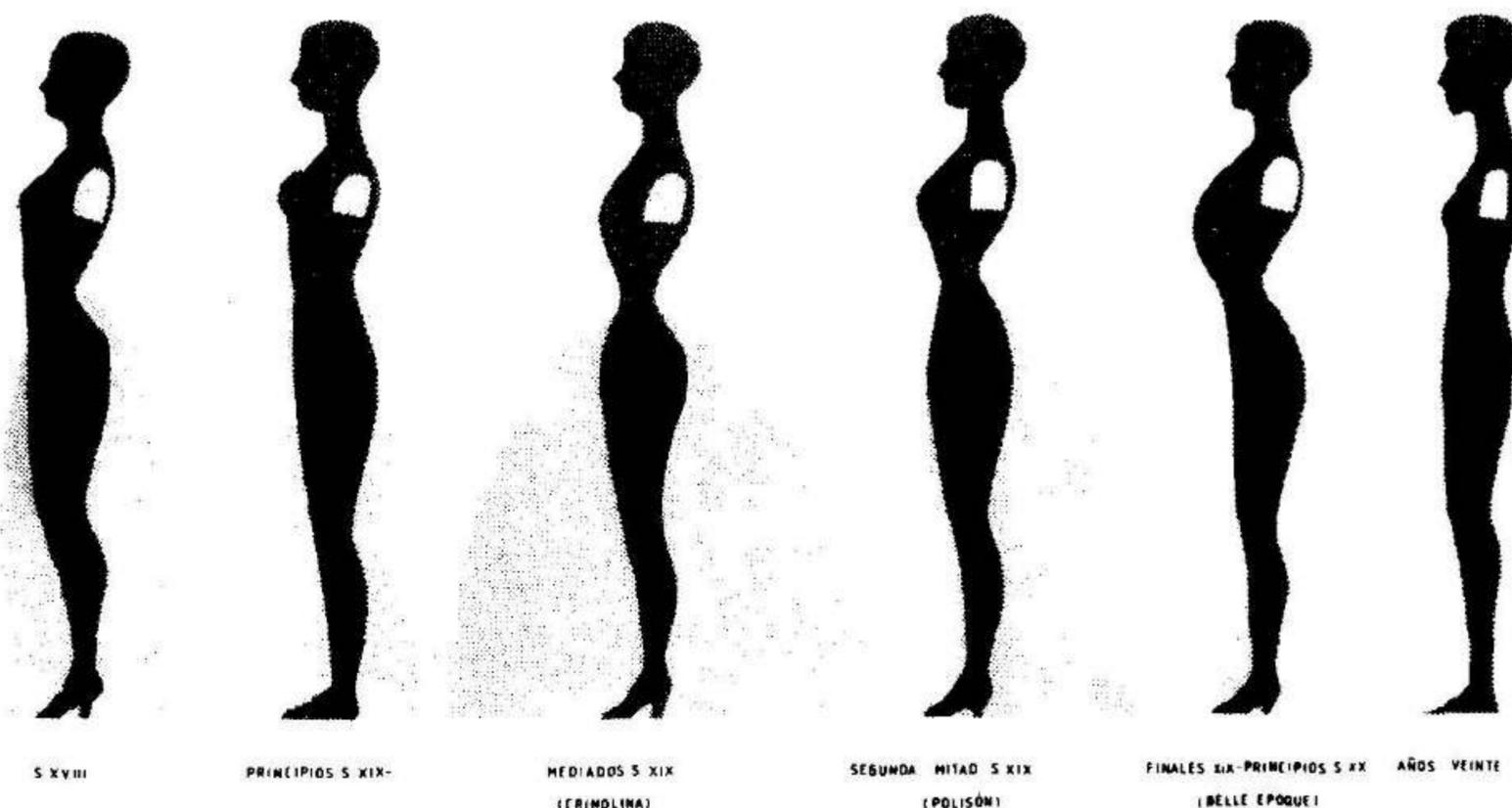


Fig. 4. Esquema de la evolución de la silueta femenina a partir del siglo XVIII hasta los años veinte de este siglo.

En todas las épocas el vestido es la expresión de la imagen ideal que las personas hacen con su propio aspecto. La silueta femenina ha ido cambiando a lo largo de la historia adaptándose a la evolución de este ideal definido por la sociedad<sup>12</sup> (Fig. 4). La silueta masculina no ha variado tanto, aunque su tamaño fuera más reducido y la postura más erecta, con las espaldas más estrechas y el abdomen más redondeado que en la actualidad.

A partir de mediados del siglo XIV la silueta femenina se ha servido de diferentes mecanismos para sustraer y mantener erguido el *torso* como corpiños, corsés y fajas. Un estudio de la evolución de la ropa interior a lo largo de la historia es la mejor manera de iniciar el estudio de las formas que el torso va adquiriendo<sup>13</sup>.

Con la ayuda del aumento de vuelo en las *faldas* la cintura se hace ópticamente más fina, por lo que se emplearon desde antiguo instrumentos ahuecadores como verdugados, tontillos, guardainfantes, miriñaques, crinolinas y polisones. Estos ahuecadores de faldas pueden fabricarse una vez terminado el maniquí, a partir de los diseños antiguos, o bien pueden emplearse los mecanismos originales como se hizo en el caso de las dos figuras femeninas del siglo XIX (crinolina y polisón).

A continuación, resumo de forma muy simplificada las diferentes tendencias de la silueta femenina que pueden encontrarse en una colección de indumentaria histórica, algunas de las cuales hemos desarrollado en los maniqués de "Moda en Sombras":

*Renacimiento y barroco siglos XVI y XVII:* los vestidos se componían de corpiños rectos con líneas rígidas. La cintura era alargada con tendencia a terminar en punta y a estrecharse cada vez más. Las faldas se ahuecaban con verdugados en forma de cono y guardainfantes de sección ovoidal.

<sup>12</sup> LAVER, J.: *Breve Historia del Traje y de la Moda* (Ensayos Arte Cátedra, Madrid 1988).

<sup>13</sup> WAUGH, N.: *Corsets and Crinolines* (Routledge, New York 1991).

*Siglo XVIII (1670-1800)*: en este siglo se inicia la gran influencia del traje de corte francés. El modelo de mujer rococó controlaba sus formas, postura y movimientos hasta la perfección, sacrificando la comodidad física. Por ello llevar estos difíciles atuendos con aparente facilidad era todo un arte que requería severa disciplina mental y corporal. El uso de *miriñaques* y *panieres* extiende la falda hacia los lados de manera a veces exagerada. La mujer los llevaba con gracia y dignidad, marcando así las distancias con las personas "del montón".

El corpiño se alarga, utilizando tremendos corsés más ondulantes que los anteriores, efecto que se conseguía al direccionar las ballenas. Estos corsés regulaban su capacidad de moverse hasta tal punto que sólo podían sentarse en una elegante pose semitumbada.

La postura correcta comenzaba por la cabeza gentilmente girada respecto al torso, los hombros descansando hacia atrás y los brazos separados hacia delante con las manos giradas hacia el corpiño. Todos los vestidos de la época siguen fielmente este esquema, siendo imposible mover el cuerpo dentro de ellos en una postura diferente.

Es imposible modelar el cuerpo de una mujer de este siglo, su forma y postura, sin contar con el carácter que hay que comunicar a estas figuras. El busto correspondiente al traje con número de inventario 1.005 (rosa), se realizó con la cabeza ligeramente la-deada para comunicar un poco este espíritu.

*Imperio (1800-1825)*. A finales del siglo XVIII, debido a los cambios sociales desaparecen los miriñaques y se adopta la moda de los trajes de campo ingleses, cortando drásticamente con el pasado, los algodones colgantes impusieron su propio estilo en los vestidos-camisón: la espalda se estrecha y la cintura va subiendo.

A principios del siglo XIX se sigue el ideal clásico griego en la figura femenina, que adopta una forma más natural: pechos altos y miembros redondeados. El talle de los vestidos se eleva hasta debajo del pecho, proporcionando libertad de movimientos al resto del cuerpo. Esto es muy importante a la hora de realizar los bustos, que deben de ser practicables para ajustar los pechos. En el caso del vestido rosa con decoración de cachemir (número de inventario 405), las medidas anatómicas resultaban confusas, al tener su escote una decoración que marcaba unos pechos que parecían pertenecer a un tórax más pequeño que el que corresponde con la longitud de los brazos. Tras la deliberación con los especialistas se estableció que las mangas debían ser fruncidas, según el gusto de la época.

*Época Isabelina. 1930-70s*. En esta época, otra vez la indumentaria restrictiva de movimientos corre paralela al papel pasivo de la mujer dentro de la sociedad. La mujer de posición no realiza ninguna labor, es apacible, remilgada, sumisa y resignada. De nuevo la cintura vuelve a su posición normal, reduciéndose. Por ello vuelve el corsé para remarcar el efecto de estrechez, que se vale de ensanchar la falda a base de pesadas enaguas y de aumentar el volumen de las mangas. La introducción de la *crinolina* o enagua con aros suprime el peso de estos refajos y se convierte en herramienta indispensable para acampanar la falda. Con estas características se construyó el busto con cabeza del traje romántico (número 415 A y B), al que se añadió un miriñaque original (número 20.783).

*Polisón*. Los años ochenta son los años del *polisón*, curioso artilugio que ahuecaba la falda sobre las nalgas. El traje de presentación de la Reina Cristina (número de inventario 416 B y 417) se colocó sobre un busco del que colgaba un polisón de época (número de inventario 20.784). A partir de esta década la silueta empieza a cambiar, se hace más dura y menos redondeada: El busto se hace más puntiagudo, y el interés se dirige hacia las caderas. Se empiezan a exagerar las líneas curvas y las caderas estrechas, distorsionando la figura.

*Belle Époque*: a partir de los noventa desaparece el polisón. Hay un nuevo cambio de valores que busca facilitar la actividad de la mujer. La práctica del deporte empieza a difundirse y como consecuencia cambia la forma del vestir:

En el 1900 la moda estilo Eduardo VIII llegó a su cima en el desarrollo de la figura de "golondrina" o en "S", reflejando la actitud de una mujer dominante, altanera y exu-

berante. Para mantenerse erguida, se ayuda con un corsé que comprime el abdomen empujando el volumen hacia los lados y hacia atrás, y levantando el busto por encima de una minúscula cintura.

*Años veinte:* tras la Primera Guerra Mundial vuelve otra vez la moda que consigue elegancia y estilización al eliminar curvas con corsés rectos que comprimen el pecho hacia abajo y el vientre y caderas hacia arriba. Se intenta hacer del cuerpo un cilindro, de caderas estrechas y el busto como de muchacho, gracias al nuevo ideal de belleza andrógino y angular, que la mujer acentuaba con cortes de pelo masculinos. Los maniqués-bustos correspondientes a esta época realizados para los vestidos con números de inventario 5.791/2 y 8.790, llevan sendas peanas de metacrilato a la vista.

*Años treinta y posteriores:* en la época de la gran depresión, el foco de interés se dirige a la espalda, siendo el ideal la mujer alta, de espaldas anchas y caderas estrechas. De nuevo, la historia se repite a sí misma, ya que en los treinta empiezan a aparecer curvas en los trajes tímidamente, empleando la mujer corsés más ligeros como los empleados en nuestros días. La línea de la mujer no se ha diferenciado demasiado a partir de entonces.

**4.3.3. Cabezas.** El empleo del maniquí figurativo introduce un problema adicional: ¿cómo vamos a resolver la reproducción del pelo? Las proporciones de los vestidos pueden distorsionarse si no existe volumen en el pelo, los sombreros de estilo no pueden colocarse sobre cabezas calvas, además de la importante función estética del cabello. Por otro lado, la creación de un modelo de peinado para un vestido determinado requiere una cuidadosa documentación por parte del especialista para no caer en falsos históricos o estilísticos.

El *pelo* se realiza a partir de los bocetos aprobados por el especialista, pero teniendo en cuenta que la técnica de realizarlos puede modificar el aspecto del montaje. Estas técnicas dependen de los materiales de composición de los maniqués, y es una decisión que debe tomar el conservador dependiendo del tiempo disponible y de los recursos. Algunos museos han dado con soluciones muy originales respecto a la realización de las cabezas y el pelo<sup>14</sup>.

En el Museo del Pueblo Español se realizaron prototipos de peinados, con diferentes técnicas adaptadas a cada diseño para que la exhibición ofreciera variedad. El acabado de la superficie era siempre el mismo: media de algodón flexible de la misma textura y color que el maniquí, con la cual se podía jugar haciendo pliegues, rellenando y estirando con armazones de alambres forra-

---

<sup>14</sup> Cada exhibición impone su sello personal en el tipo de técnica con la que representa las cabezas y el pelo:

— En el Costume Institute (Metropolitan Museum of Art) fueron los primeros en abstraer el pelo a partir de lazos y cintas, y también empleando pelucas de "papier-maché".

— En el Kyoto Costume Institute utilizaron pelo realizado en papel del mismo color que el maniquí, equilibrando la silueta sin dar una representación demasiado literal. Los maniqués japoneses (Wacoal Corp.) suelen presentarse a menudo con pelo de papel, ya que asemeja mejor su textura y color que otras técnicas, y pueden trabajarse cómodamente al poder desmontarse la cabeza.

— En el Palacio Pitti realizaron pelucas a base de cintas aprestadas.

— En la Fundación Abegg (Berna, Suiza), se realizó una reproducción de un busto clásico de Madame Pompadour, junto con las manos, para la exhibición de un vestido estilo Rococó.

— En el Museo Estatal de Alaska, se realizó un vaciado directamente del rostro y las manos de un esquimal para la exhibición de un modelo de parka sobre un maniquí en acción de remar en un kayak.

dos de muletón de algodón para marcar líneas de estilo determinadas. De esta manera las líneas de peinado se sugerían, representándose el cabello en su volumen y con los mínimos detalles. Los distintos elementos se añadían cosiendo, pegando o uniendo con alfileres, y sobre este cabello improvisado podían a su vez coserse complementos como alfileres y pañuelos con bastante facilidad.

#### 4. VESTIR LOS MANIQUÍES

Vestir los maniquíes supone:

1. Estudiar qué tipo de soporte adicional deben llevar los vestidos (crinolinas, polisones...).
2. Rellenar zonas.
3. Añadir los complementos de una manera segura.

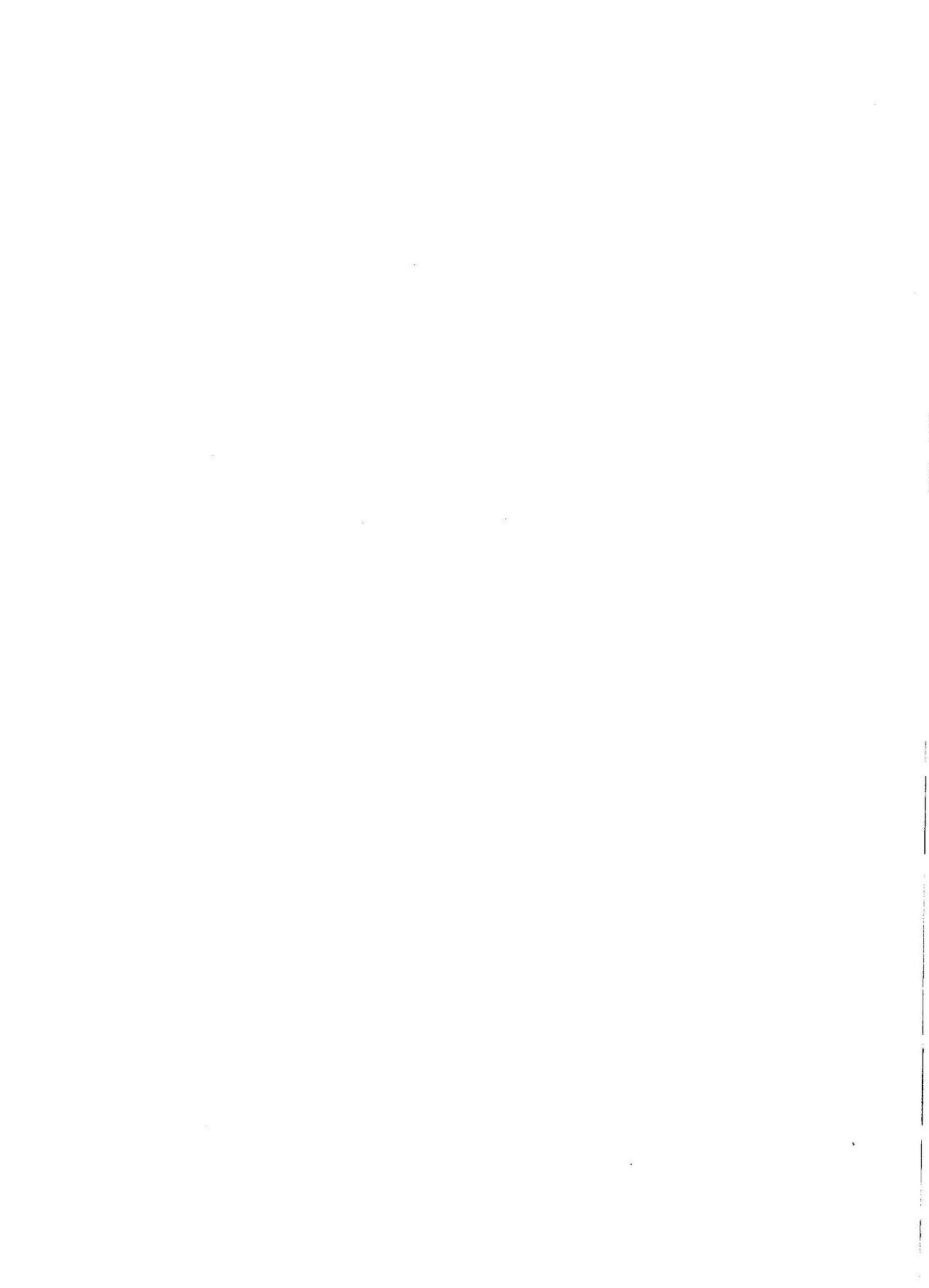
Cada traje es una aventura en sí misma, y se debe realizar con un mínimo de dos personas, y un tiempo de dos jornadas para un vestido histórico y tres para uno popular.

Debe vestirse en presencia del especialista que establecerá la postura correcta de los elementos *in situ*.

Una vez vestidos, el traje está listo para su embalaje o traslado a la exhibición o fotografía. Conviene realizar documentación fotográfica del proceso y del resultado final.



Fig. 5. Prototipos de los peinados históricos realizados a partir de los bocetos de accesorios para las figuras. Números 1, 2 y 3: Modelos del s. XX. Números 4, 5 y 6: Modelos del s. XIX. Números 7, 8 y 9: Modelos del s. XVIII.



# **“MODA EN SOMBRAS”: ANÁLISIS DE PÚBLICO Y EVALUACION DE LA EXPOSICION**

**Mercedes Martín de la Torre**  
Conservadora MNPE

La inauguración de la exposición “Moda en Sombras” iba a suponer la apertura temporal de nuestro museo al público, tras muchos años cerrado. Para lograr que tuviera éxito decidimos no centrarnos únicamente en las piezas y en su valor artístico, etnológico, científico..., sino que consideramos fundamental el entorno y el discurso expositivo realizando para ello el adecuado proyecto museológico y museográfico.

Por otro lado, necesitaríamos conocer con posterioridad no sólo el éxito de este proyecto sino también otra serie de datos que nos resultarían muy útiles tanto para exposiciones temporales como para la apertura definitiva de nuestro museo. La obtención de estos datos se convirtió en otro de nuestros objetivos, que a continuación expondremos, y para lograrlos aplicamos cierta metodología.

## **OBJETIVOS**

1. *Análisis de público*: necesitábamos conocer el perfil de nuestros visitantes (edad, sexo, nivel de estudios, profesión, procedencia, motivaciones para la visita...). Pensábamos que nuestro público sería semejante al de los otros museos madrileños. Esta comprensión nos permitiría atender en el futuro a sus demandas o intentar atraer a otros sectores de visitantes que no habíamos captado.

2. *Evaluación de la exposición* “Moda en Sombras”; si gustó, si se entendió, para qué sirvió...

3. *Valoración de los medios informativos* como fuente de difusión y de atracción de la exposición: prensa, televisión...

4. *Medición del grado de desconocimiento del MNPE* que suponíamos altísimo.

## **METODOLOGIA**

### **A) SELECCION DEL PERSONAL**

El museo no contaba con un Departamento de Educación o Difusión, de modo que fue la conservadora doña Mercedes Martín de la Torre, de quien había surgido la idea, quien llevó a cabo todo el proceso.

### **B) SELECCION DEL MÉTODO**

Consideramos como método más viable realizar una técnica de encuesta, y como instrumento aplicar un cuestionario, aunque sin poder contar con encuestadores ni observadores directos.

### **C) ELABORACION DEL CUESTIONARIO**

Nos basamos en los estudios sobre el tema, más bien escasos, y en los cuestionarios aplicados, siéndonos de gran utilidad nuestras conversaciones con doña Angela García Blanco, jefe del Departamento de Educación del Museo Arqueológico Nacional.

Con el fin de no entretener demasiado al visitante, se decidió que el cuestionario únicamente debería ocupar un folio por una cara. Por ello hubimos de concretar mucho las preguntas que más interesaban al museo, dejando de lado otras usuales en los cuestionarios, con lo que finalmente presentamos 18 preguntas.

La organización del cuestionario fue la siguiente:

#### 1. Un protocolo de presentación en el que incluimos:

— Motivos de la encuesta: “Queremos conocer el grado de aceptación y de comprensión de esta muestra...”

— Justificación... “para con su ayuda mejorar nuestras próximas exposiciones”. Además se añadía, “Para que la encuesta pueda tener algún valor estadístico le pedimos rellene estos datos: edad, sexo, profesión, estudios, lugar de residencia...”

— Garantía de anonimato: “Rellene esta encuesta de forma voluntaria y anónima.”

— No se hacía una presentación del Organismo que promovía la encuesta pues si no la pregunta acerca del conocimiento del museo no hubiera sido válida.

#### 2. Preguntas:

Al tratarse de un cuestionario breve y de preguntas de diferentes temas, optamos por una combinación de preguntas abiertas y cerradas. La elección de unas u otras presentaba lógicamente ventajas e inconvenientes como comprobamos al realizar la codificación.

Las preguntas cerradas supondrían una respuesta más fácil del encuestado y una corrección más sencilla, aunque un menor nivel de información; mien-

tras que las preguntas abiertas proporcionarían mayor información pero también mayor dificultad de categorización y corrección.

De esta forma, de las 18 preguntas bastaba un “sí” o un “no” en siete de ellas, ejemplo número 9: ¿Le ha gustado la exposición?, número 12: ¿Ha tenido algún problema para entender la exposición?

En otras cuatro había que señalar simplemente una o varias de las casillas que se ofrecían, ejemplo número 15: ¿Qué interés ha despertado en usted?

Mucho	Escaso
Bastante	Ninguno

Las siete restantes eran preguntas abiertas que pedían una explicación ejemplo: ¿Por qué? ¿Cuáles?

Por otro lado, podríamos agrupar las preguntas en torno a los objetivos planteados:

1. Valoración de los medios de comunicación (número 1).
2. Conocimiento de la existencia del MNPE (números 5 y 6).
3. Perfil del visitante: motivaciones para verla (número 2) y conocimiento del tema (números 3 y 4), datos sociales (números 7 y 8) y datos estadísticos (al final): edad, sexo, profesión...
4. El resultado de la exposición (números 9 al 15 y 18).
5. Detalles que interesan al museo como: porque se compra o no el catálogo (números 16 y 17) o la necesidad de material complementario (número 18).

Se realizó un previo pilotaje del cuestionario, de modo que definitivamente quedó así:

“Queremos conocer el grado de aceptación y de comprensión de esta muestra para, con su ayuda, mejorar nuestras próximas exposiciones. Para ello le rogamos rellene esta encuesta de forma voluntaria y anónima.

1. ¿Cómo se ha enterado de la existencia de la exposición?
2. ¿Por qué ha venido a verla?
3. ¿Está familiarizado con el tema de la exposición?
4. Antes de venir a verla, ¿ha leído algo sobre este tema?
5. ¿Sabe a qué Museo pertenecen las piezas de esta exposición?
6. Antes de venir a verla, ¿ha leído algo sobre este tema?
7. ¿Ha venido solo o acompañado?
8. ¿Por quiénes?
9. ¿Le ha gustado la exposición?
10. ¿Qué le ha interesado más?
  - a) Trajes s. XVIII
  - b) Trajes s. XIX
  - c) Trajes s. XX
  - d) Trajes populares
  - e) Encajes
  - f) Tema taurino
  - g) Montaje en general
  - h) Ambiente arquitectónico
11. ¿Por qué?
12. ¿Ha tenido algún problema para entender la exposición?
13. ¿Cuáles?
14. ¿Para qué cree que le ha servido ver esta exposición?
  - a) Aprender
  - b) Recordar
  - c) Distraerse

15. ¿Qué interés ha despertado en usted?  
 a) Mucho                      c) Escaso  
 b) Bastante                    d) Ninguno
16. ¿Piensa comprar el catálogo?
17. ¿Por qué?
18. ¿Le hubiera gustado disponer de otro tipo de información escrita: folletos, textos breves o audiovisuales...

Para que la encuesta pueda tener algún valor estadístico, le pedimos rellene estos datos:

Edad:	Profesión:	Lugar de residencia:
Sexo:	Estudios: a) Superiores	
	b) Medios	
	c) Primarios	
	d) Sin estudios	

#### **D) APLICACION DEL CUESTIONARIO**

Se puso en marcha desde el mes de enero de 1992 hasta finalizar el mes de abril. Fue dirigido a visitantes individuales de cualquier edad o nivel cultural y fue totalmente aleatorio. No fue posible seleccionar franjas horarias, días especiales o una muestra concreta de público ante la falta de encuestadores y observadores.

El acceso al cuestionario fue muy sencillo: se depositó sobre una mesa junto a la entrada de la exposición, de donde el visitante podía cogerlo, cumplimentarlo y depositarlo de nuevo. Periódicamente se retiraban los cuestionarios contestados y se sustituían por nuevos; el sistema funcionó sin problemas, aunque las contestaciones no fueron muy numerosas.

El número de cuestionarios contestados fue el siguiente: (figs. 1 y 2).

#### **E) CODIFICACION**

Resulta muy útil para facilitar la operación de contar y analizar las respuestas dadas.

Las preguntas cerradas presentaron una codificación muy sencilla, contabilizando los sí, no, ns/nc y obteniendo los porcentajes.

Las preguntas abiertas plantearon mayores problemas al proporcionar una información más variada. A través de un análisis del contenido de las encuestas hicimos varios grupos como iremos viendo en los gráficos.

#### **F) ANALISIS Y OBTENCION DE LOS RESULTADOS**

Una vez aplicado el cuestionario, presentamos sus resultados mediante gráficos de cada pregunta y su comentario respectivo: (figs. 3 a la 24).

FIGURA. 1

Cuestionarios contestados

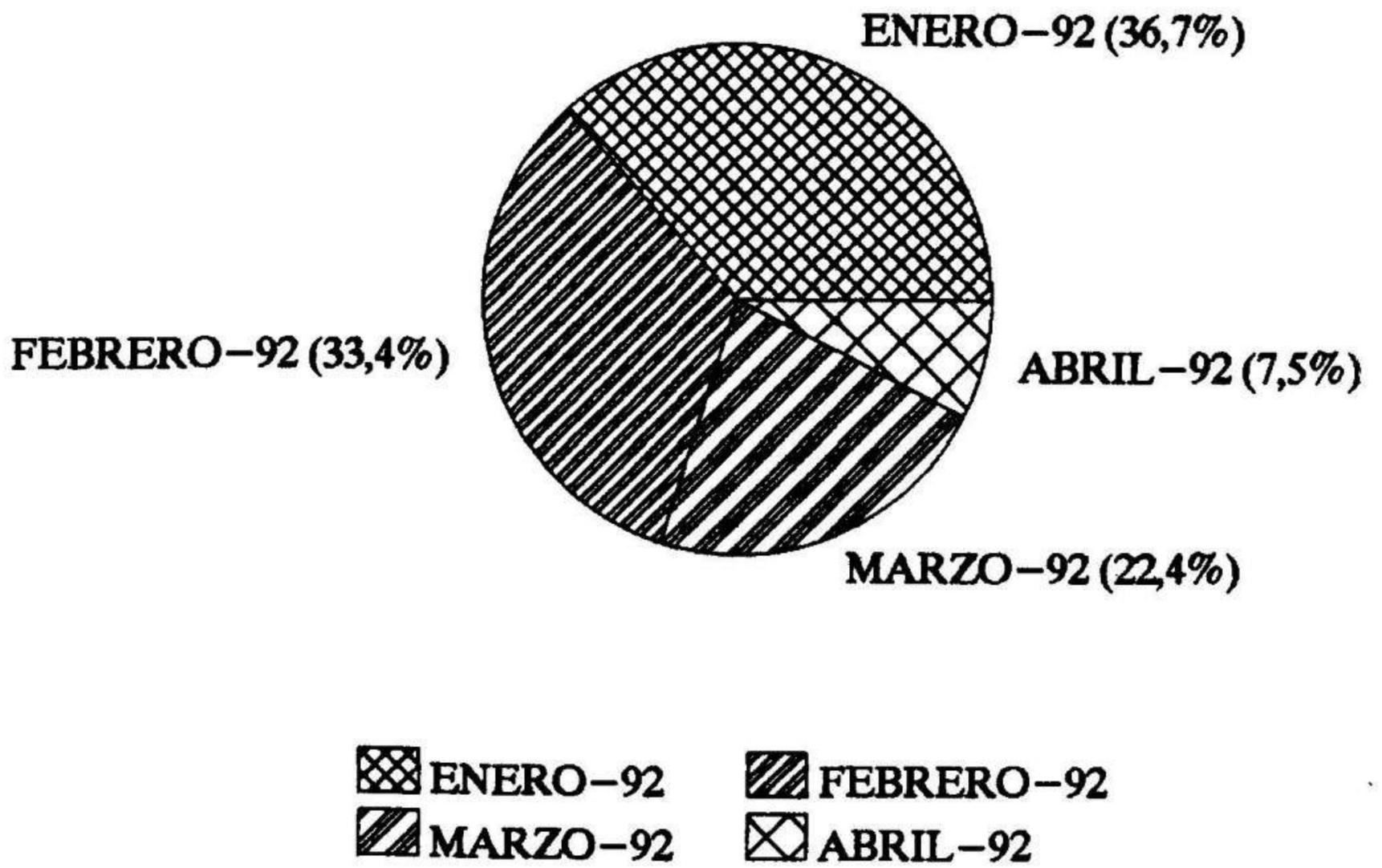
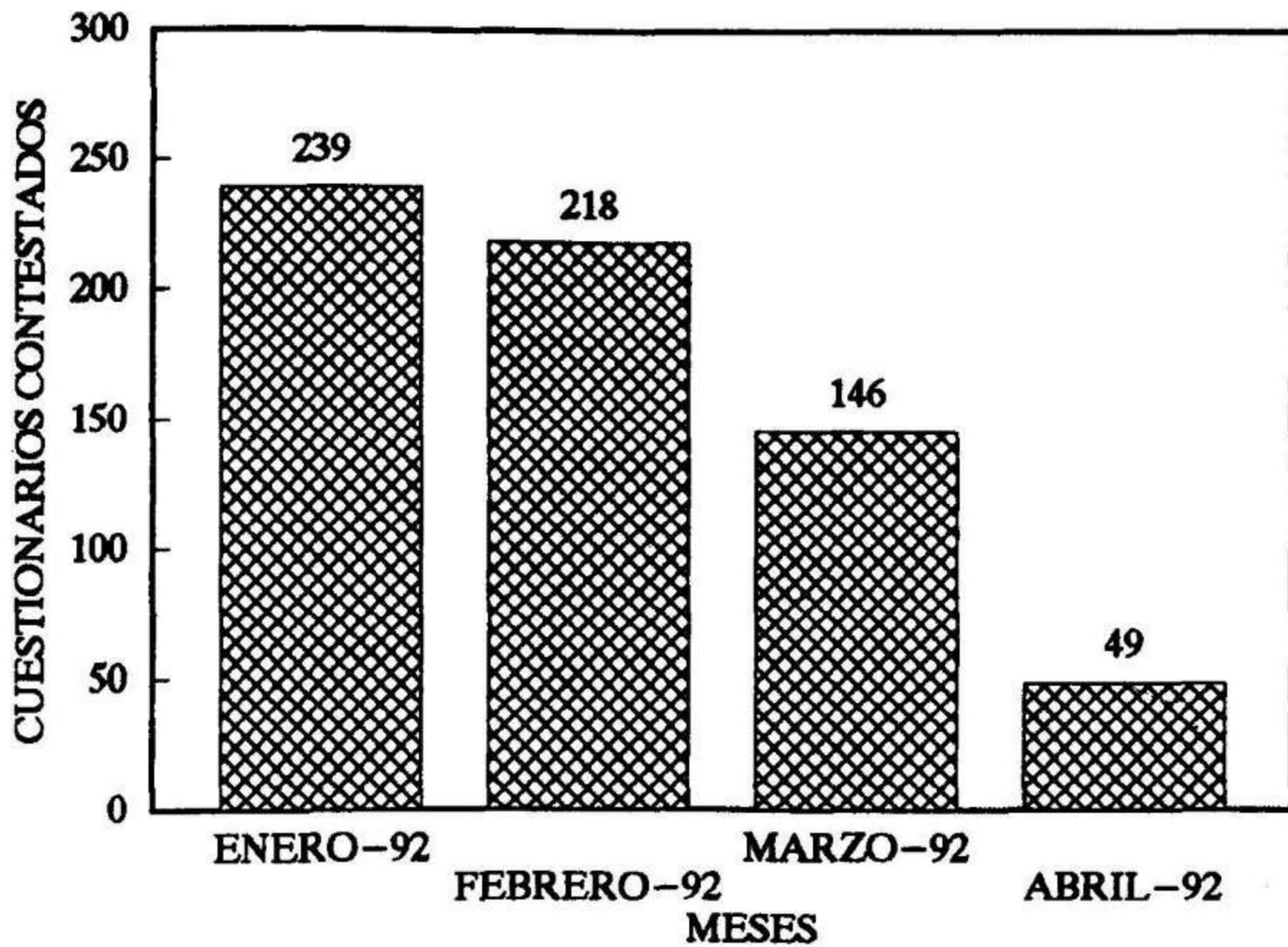


FIGURA 2



## **CUESTIONARIO: RESULTADOS**

### **1. ¿Cómo se ha enterado de la existencia de la exposición? (Fig. 3)**

El visitante ha conocido su existencia por la "prensa diaria" (33,7 por 100) en mucha mayor proporción que por otros medios, seguido de lo que hemos denominado "en el MEAC" (con un 19,3 por 100), es decir, al venir a este edificio a ver otras exposiciones se han enterado de la nuestra. En los "grupos culturales" (14,4 por 100) hemos incluido a los estudiantes guiados por sus profesores de colegio e instituto y a las personas que suelen visitar las exposiciones a través de asociaciones culturales diversas. Los "amigos" (10,7 por 100) son una importante fuente de información favorable ya que la recomienda, así como los "familiares" en mucha menor medida (3,3 por 100).

Distanciados de estos cuatro grupos están la "casualidad" (4,9 por 100) y los medios de comunicación: guías turísticas (4,5 por 100), TV (2,9 por 100), Radio (0,4 por 100) y "otros" (dominicales, guías del ocio, revistas, publicaciones especializadas, etcétera (3,7 por 100).

### **2. ¿Por qué ha venido a verla? (Fig. 4)**

Encontramos respuestas muy variadas, aunque fue posible agruparlas en las tres grandes categorías que ofrece el gráfico:

Curiosidad, interés, gustos personales, con un 43,5 por 100 y que presentaban respuestas como "Tenía un título interesante" "Por las sombras", "Tema atractivo", "Interés por el mundo de la moda", "Por el arte popular y las tradiciones", "Por todo lo relacionado con la historia..."

Hay que destacar la importancia del título de la exposición como factor de atracción de público muy importante.

Un interés específico por el tema (asociado generalmente con el trabajo, los estudios o las aficiones) con el 31,4 por 100. Interés por las exposiciones en general (como hábito cultural) un 10,8 por 100. En la categoría de "Otros" incluimos: "He venido como acompañante / estaba viendo otras en el edificio..." con el 8,1 por 100. No contesta el 6,3 por 100.

### **3. ¿Está familiarizado con el tema de exposición? (Fig. 5)**

Los porcentajes han sido muy semejantes: no lo están el 53,2 por 100 y sí el 45,1 por 100; únicamente no contesta un 1,7 por 100 al ser una pregunta fácil.

Hay distintas categorías de qué entiende el público por "estar familiarizado": unos consideran que han estudiado esa época histórica (s. XVIII-XX) y por ello lo están; otros conocen los trajes populares en algunas regiones (generalmente, personas de mayor edad) o los han visto en otros museos; tienen alguna relación con el mundo de la moda o del textil; diseñadoras, patronistas, costureras, encajeras; simplemente les gusta y han leído algo o bastante sobre ello (como vemos en la pregunta siguiente), con lo que se consideran con conocimiento del tema.

FIGURA 3

1. ¿Cómo se ha enterado de la existencia de la exposición?

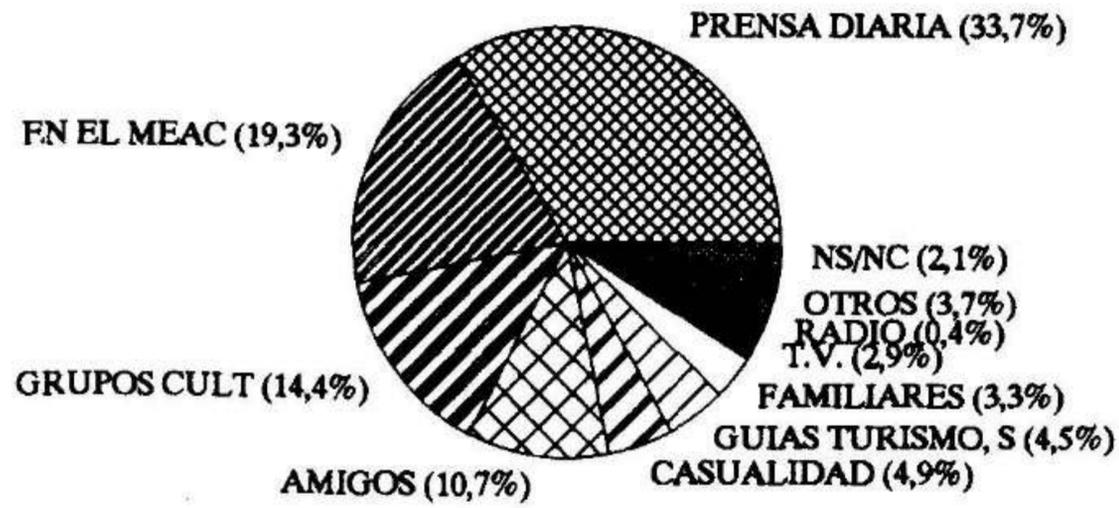


FIGURA 4

2. ¿Por qué ha venido a verla?

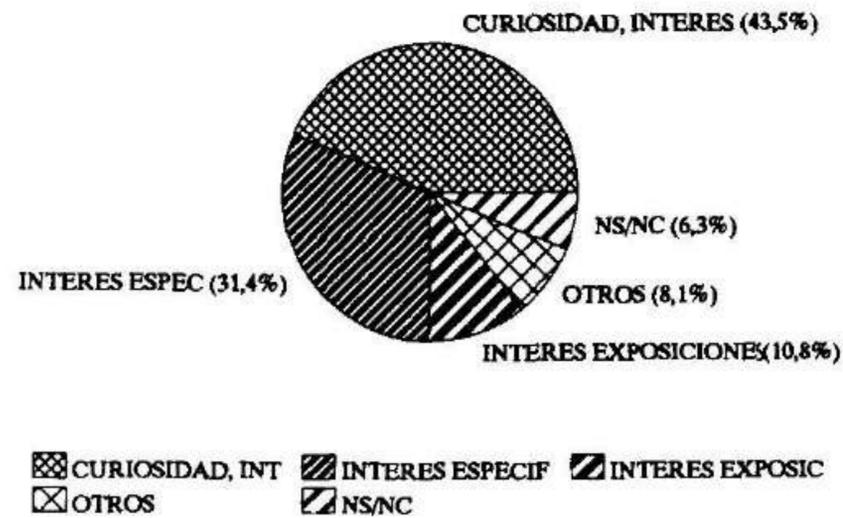
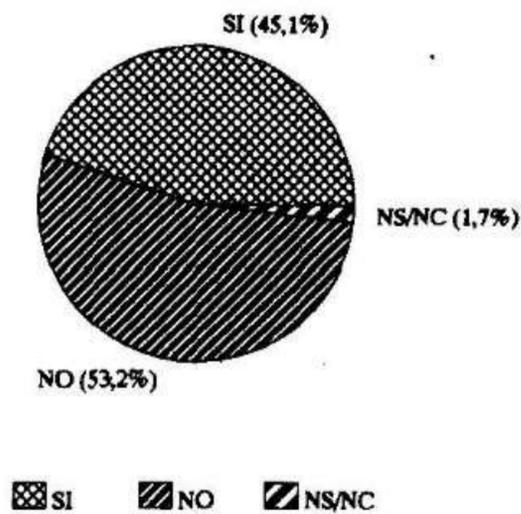


FIGURA 5

3. ¿Está familiarizado con el tema de la exposición?



#### **4. Antes de venir a verla, ¿ha leído algo sobre este tema? (Fig. 6)**

Sí, lo ha hecho un 45 por 100, lo cual no presupone una profunda lectura o importantes conocimientos sobre el tema como hemos citado en la cuestión número 3; muchos de ellos simplemente han leído la reseña o el reportaje de la prensa, revistas, etc., como así lo indican.

No ha leído nada antes un 53,6 por 100, aunque algunos confiesen su interés por hacerlo a posteriori.

#### **5. ¿Sabe a qué museo pertenecen las piezas de esta exposición? (Fig. 7)**

No lo sabe un 55 por 100 mientras que afirma conocerlo un 44,9 por 100, de modo que los porcentajes están bastante igualados.

Citamos a continuación los museos a los que el visitante adjudica las piezas expuestas, en muchos casos no conoce su nombre exacto (o no existen realmente). Es interesante destacar que un 16 por 100 de los que han contestado afirmativamente citan como propietario al Museo Nacional del Pueblo Español:

“Museo de la Autónoma.  
Museo de Arte Popular.  
Tradiciones Populares Españolas.  
Pueblo Español de Barcelona.  
Indumentaria de Barcelona.  
Museo Textil de Barcelona.  
Museo de Etnología.  
Patrimonio Real.  
Museo Romántico.  
Museo del Prado.  
Museo del Ejército.  
Museo Arqueológico.  
Museo Contemporáneo.  
Museo del Pueblo Español.”

#### **6. ¿Conocía la existencia de ese museo? (Fig. 8)**

Pregunta relacionada con la anterior, aunque los porcentajes no sean iguales y sus diferencias nos plantean serias dudas sobre la validez de ambas respuestas, como analizaremos posteriormente.

Afirma conocerlo el 69,9 por 100, mientras que el 30,1 por 100 restante no.

FIGURA 6

4. Antes de venir a verla, ¿ha leído algo sobre este tema?

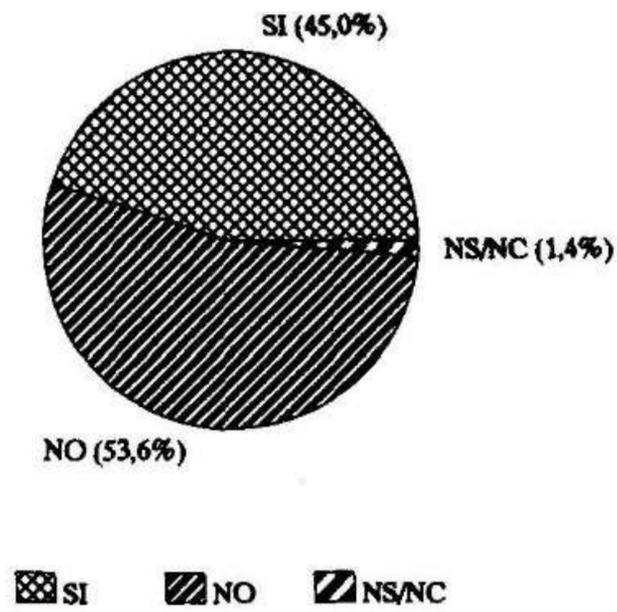


FIGURA 7

5. ¿Sabe a qué museo pertenecen las piezas de esta exposición?

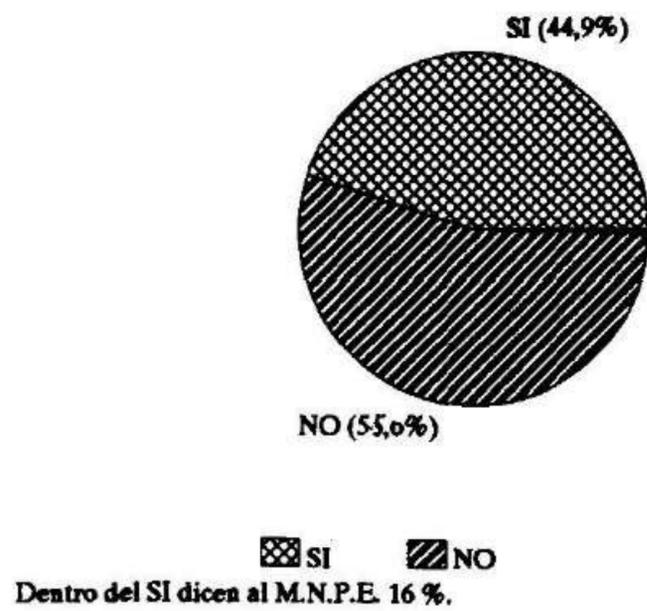


FIGURA 8

6. ¿Conocía la existencia de ese museo?

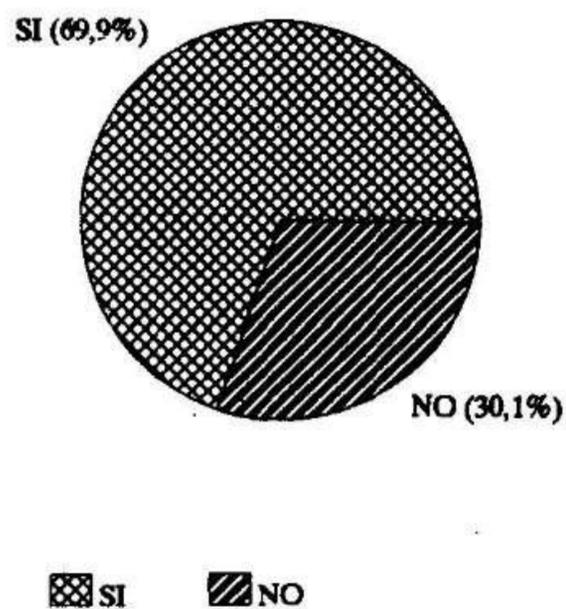


FIGURA 9

7. ¿Ha venido solo o acompañado?

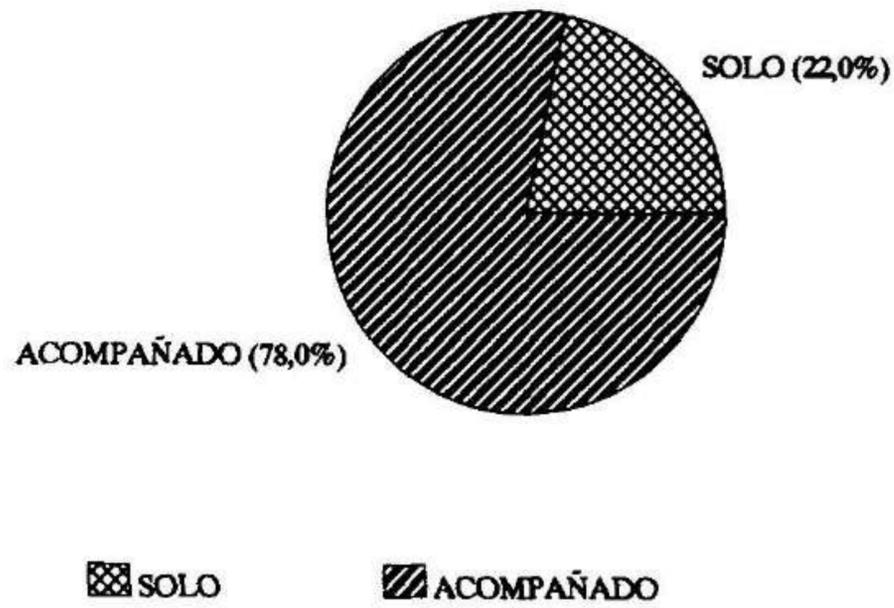


FIGURA 10

8. ¿Por quiénes?

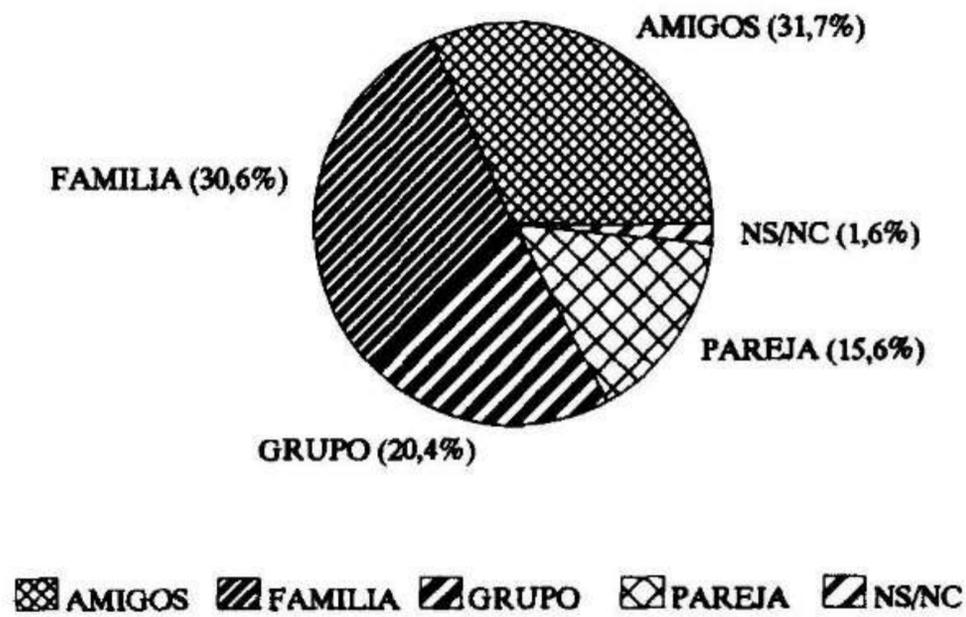
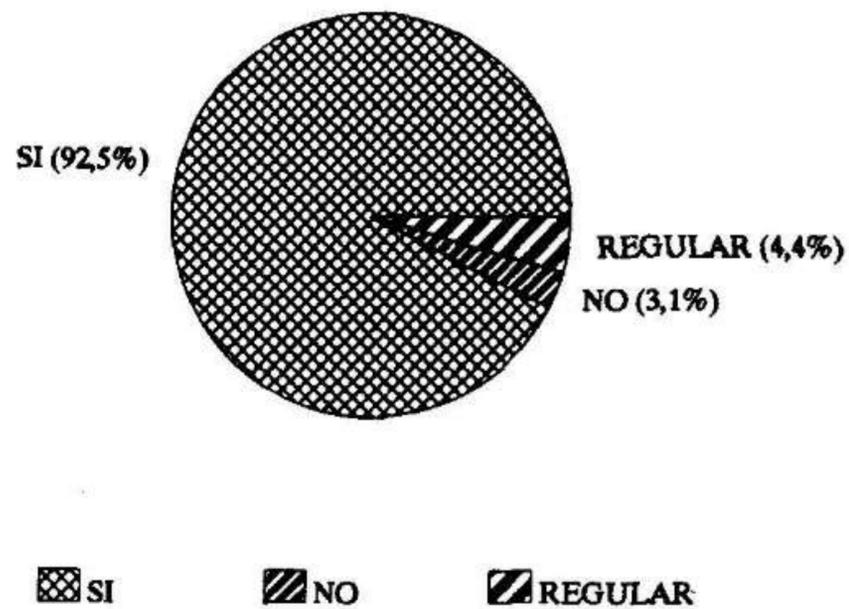


FIGURA 11

9. ¿Le ha gustado la exposición?



## 10. ¿Qué le ha interesado más? (Fig. 12 y 13)

Presentamos en el cuestionario ocho posibles opciones de las que seis correspondían a los conjuntos expositivos y los restantes al montaje en general y el ambiente arquitectónico logrado. Los visitantes generalmente señalaban varias opciones.

También incluimos en la categorización posterior la posibilidad de "todo" ante la relativa frecuencia de esas respuestas.

De los textiles expuestos han tenido mayor aceptación los pertenecientes al siglo XVIII (18,8 por 100), seguidos de los Trajes Populares (15,8 por 100) y de los Encajes (15 por 100) casi por igual. Los trajes y accesorios del siglo XIX han sido menos valorados (13,1 por 100), así como los del XX (8 por 100), despertando el menor interés los pertenecientes al Tema Taurino (3,4 por 100).

La museografía ha sido muy valorada: montaje general (14,3 por 100) y ambiente arquitectónico (5,5 por 100) en menor medida.

FIGURA 12

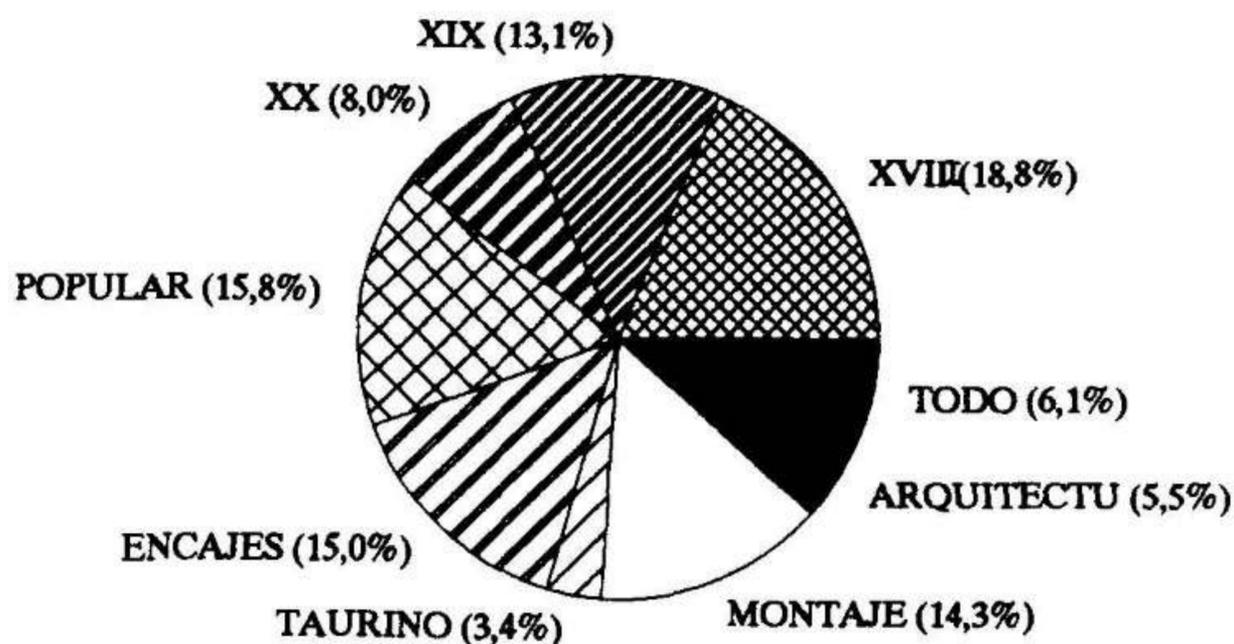
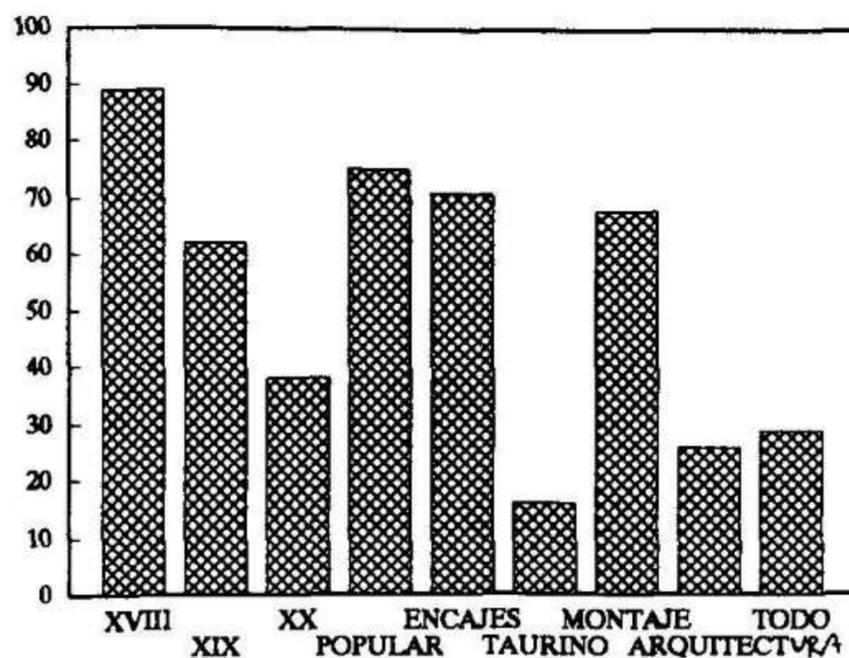


FIGURA 13



## 11. ¿Por qué?

Las respuestas a por qué le han interesado más unas unidades expositivas que otras, no resultaban descriptivas expuestas en gráficos, por lo que presentamos su categorización a continuación:

### a) *De tipo general*

“Me interesa” / “curiosidad” / “por el tema” / “por el tema y la forma” / “gustos personales”.

### b) *Referente a los textiles expuestos*

“Por el trabajo artesanal” / “por su laboriosidad” / “por su vistosidad” / “son muy elaborados” / “por su calidad” / “por su arte” / “están muy bien conservados” / “son trajes genuinos” / “originales”.

“Son difíciles de ver” / “no se exponen” / “son desconocidos” / “no los conocía” / “han caído en el olvido” / “me gusta esa época”, “es mi período histórico favorito”.

“Es parte de la historia y de la vida misma” / “es historia y tradición” / “sirve para conocer nuestra cultura” / “se ve la evolución del traje y de la moda” / “interés por todo lo relacionado con la moda”.

### c) *Sobre el montaje en general y el ambiente arquitectónico*

“Su calidad” / “su exquisitez” / “es divertida” / “interesante” / “puesta con gusto” / “es fantástica” / “fabulosa” / “variedad”.

“Muy bien montada” / “se lo han tomado en serio” / “ambiente ideal” / “ambiente muy adecuado” / “ambiente inspirador”.

“Me ha sorprendido la imaginación y la creatividad que tiene” / “novedosa” / “me ha sorprendido por su vanguardismo” / “es diferente el ambiente arquitectónico”.

## 12. ¿Ha tenido algún problema para entender la exposición? (Fig. 14)

FIGURA 14

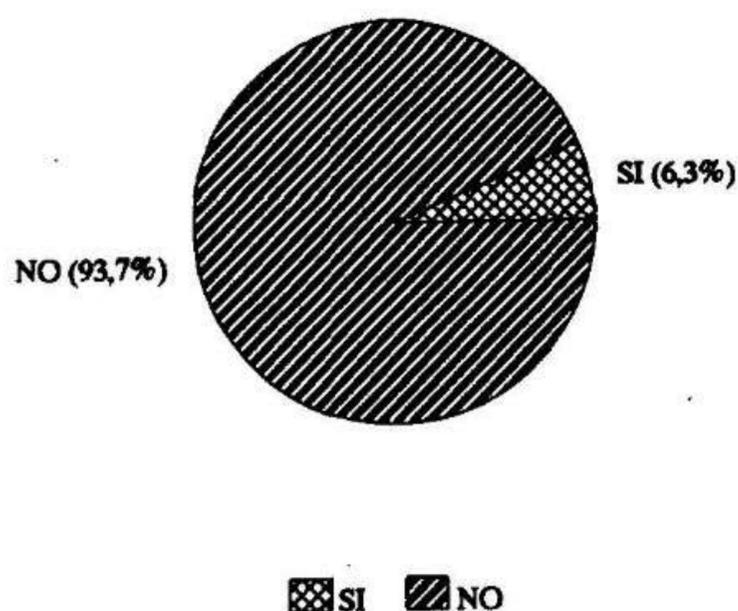


FIGURA 15

14. ¿Para qué cree que le ha servido ver esta exposición?

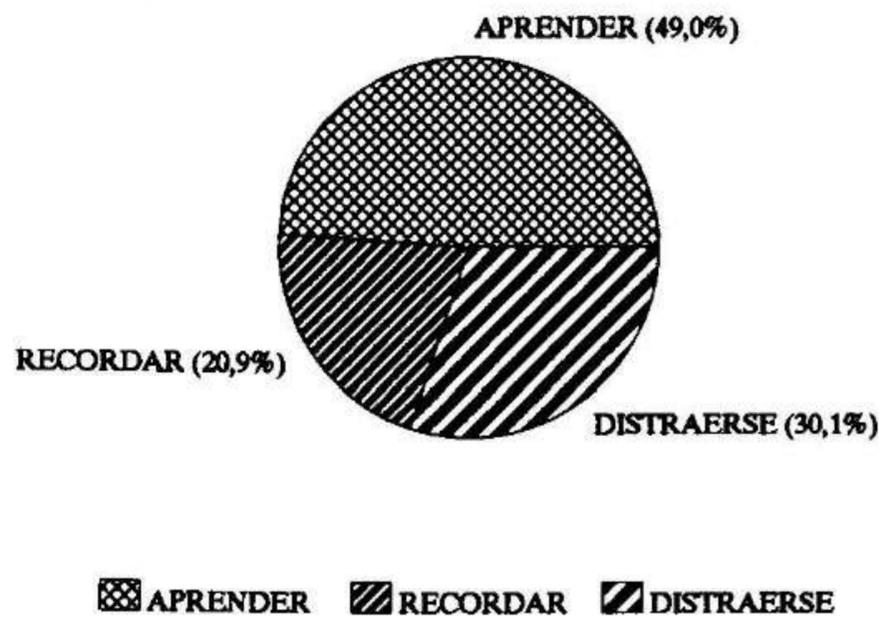


FIGURA 16

15. ¿Qué interés ha despertado en usted?

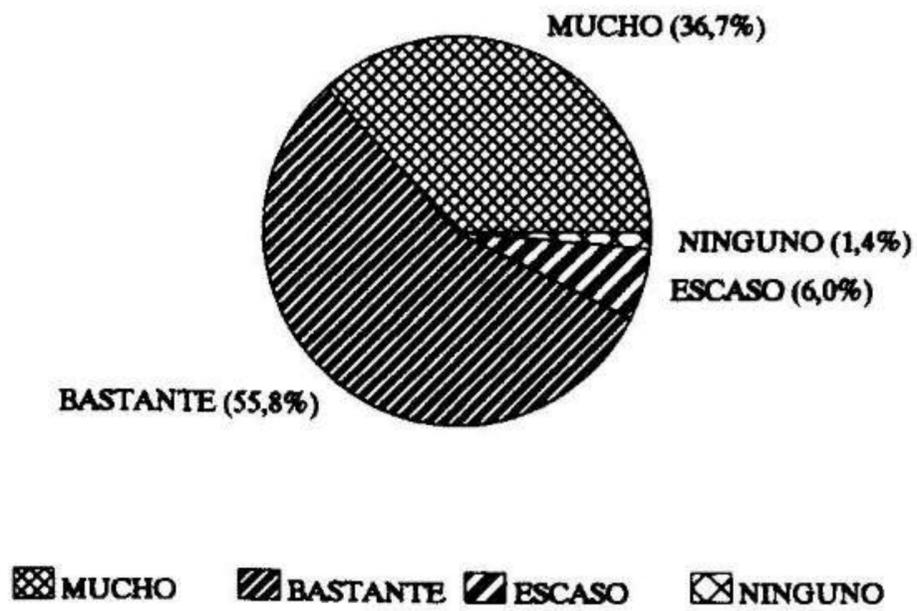
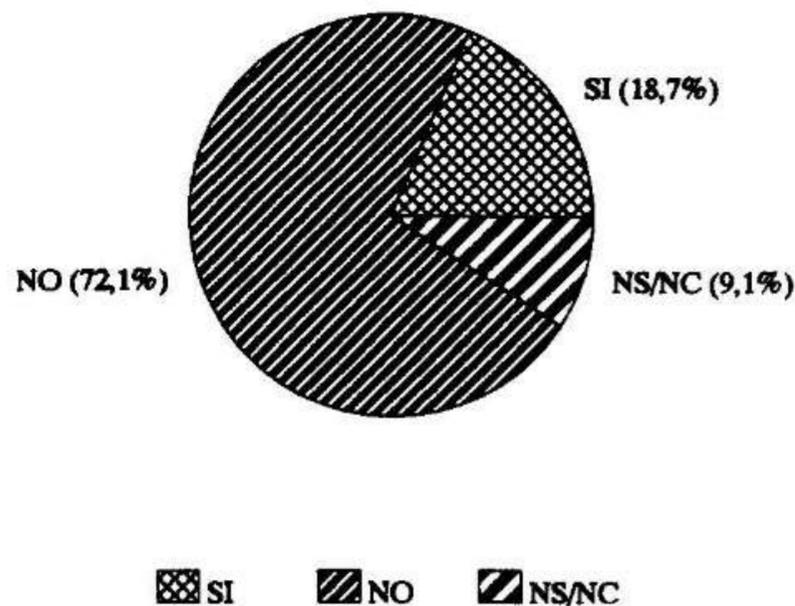


FIGURA 17

16. ¿Piensa comprar el catálogo?



### 13. ¿Cuáles?

Las respuestas de este 6,3 por 100 de encuestados han sido tan variadas como en la pregunta número 11 y tampoco resultaba eficaz su representación gráfica, de modo que las organizamos en dos grandes grupos:

*a) Referidos a los paneles informativos.*

— Solicitan más información en general, más textos, mayor información de tipo técnico.

— Desconocimiento de algunos términos textiles.

— Carteles borrosos o de difícil lectura.

*b) Referidos al montaje.*

— Itinerarios u orden cronológico poco claro.

— Escasez de luz. Es la queja más frecuente.

### 17. ¿Por qué? (Fig. 18)

La pregunta anterior ya nos informaba de que la mayoría de los encuestados no piensa comprar el catálogo. Sus motivos son que el mismo les parecía caro (43,4 por 100), (bien para su economía o caro en sí) o bien que no les interesa (13,1 por 100).

Otros (2,9 por 100) presentan opiniones como “tengo muchos libros y poco sitio”, “tengo libros sobre el tema” o, curiosamente “no aparecen imágenes de la sala”.

Los que están decididos a comprarlo lo hacen porque les interesa (18,9 por 100) bien para aprender más, completar la visita a la exposición, o recordarla.

FIGURA 18

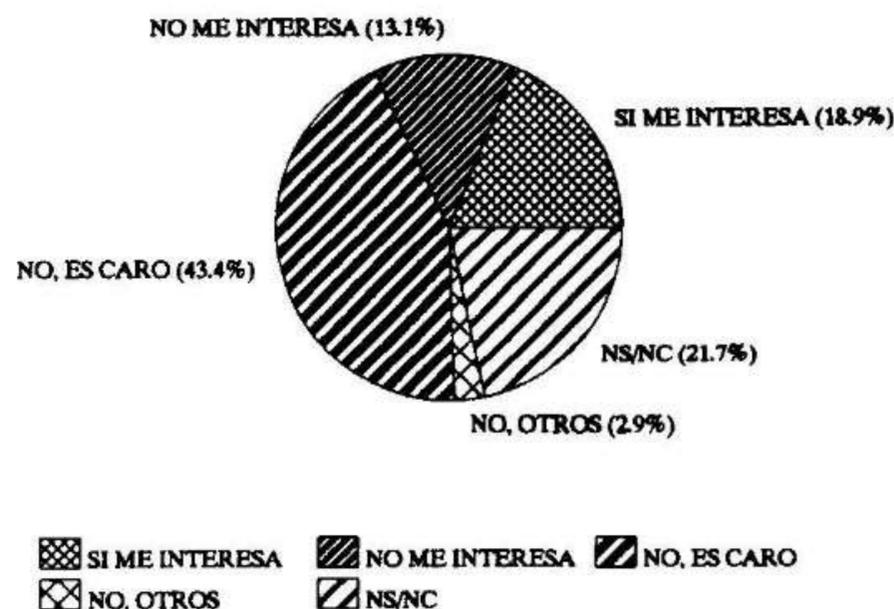
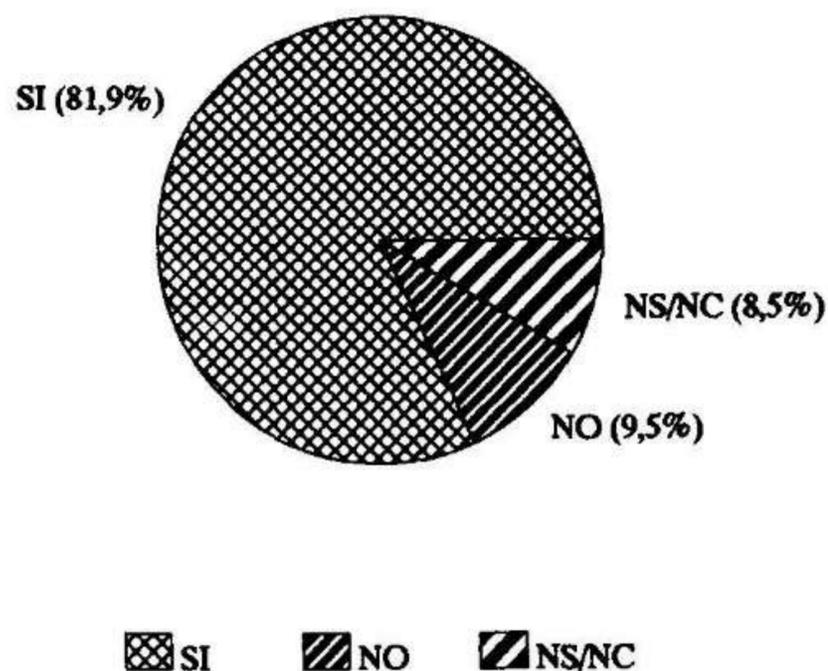


FIGURA 19

**18. ¿Le hubiera gustado disponer de otro tipo de información escrita: folletos, textos...?**



**DISTRIBUCION DE LOS DATOS PERSONALES DE LOS VISITANTES**

**Edad (Fig. 20)**

Se codificó en los grupos de edades que aparecen en el gráfico, frecuentes en otros cuestionarios.

El resultado fue una mayoría de visitantes jóvenes de veinte a treinta y cuatro años (38 por 100), seguido de los treinta y cinco a cuarenta y nueve (24 por 100) que generalmente vienen como amigos, pareja o familia, y por los más jóvenes de menos de diecinueve años (19 por 100) estudiantes que han sido acompañados generalmente por sus profesores o familiares. No se aleja mucho el porcentaje de los de cincuenta a sesenta y cinco (16 por 100), para caer con los de más de sesenta y cinco (2 por 100).

**Sexo (Fig. 21)**

Fueron numerosas las personas que pensaban que la exposición iba a atraer a un público mayoritariamente femenino. No fue así, al haberse dado una proporción bastante equilibrada, aunque la mujer (57,8 por 100) supera al hombre (42,2 por 100) en su visita.

**Lugar de residencia (Fig. 22)**

Ha resultado ser básicamente madrileña (83,3 por 100), mientras que la procedencia del resto de España (13,6 por 100) ha sido bien escasa y muy repartida por las distintas provincias (Zaragoza, Barcelona, Segovia, La Coruña, Cáceres...) aunque no haya representación de todas. Ello se puede deber a una escasa publicidad y a su corta duración.

FIGURA 20

**Distribución de los datos personales de los visitantes: edad**

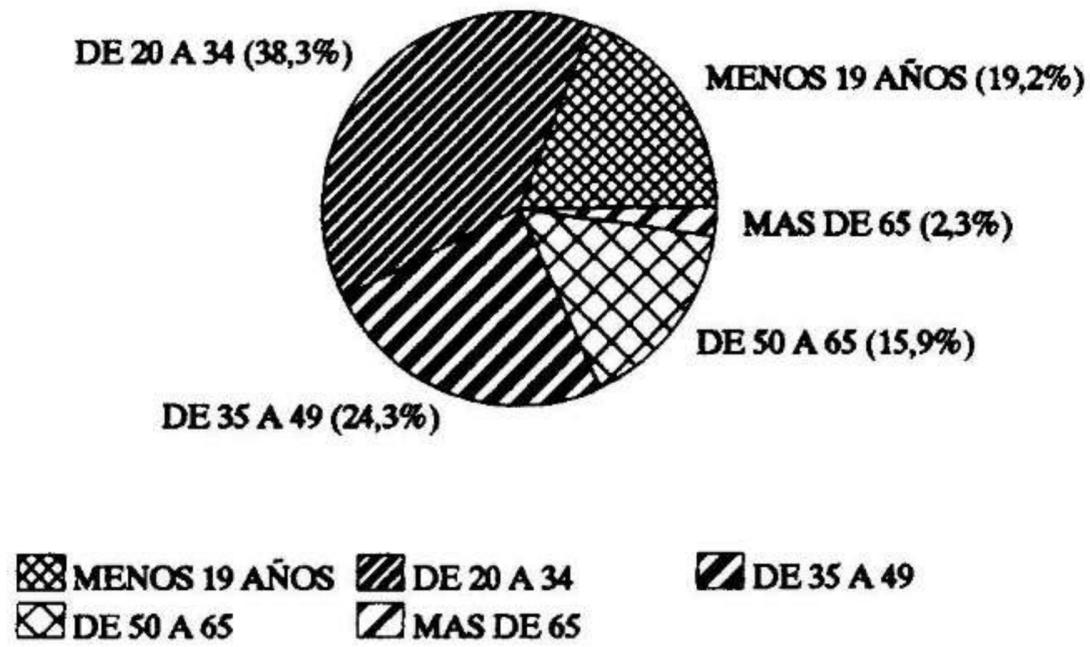


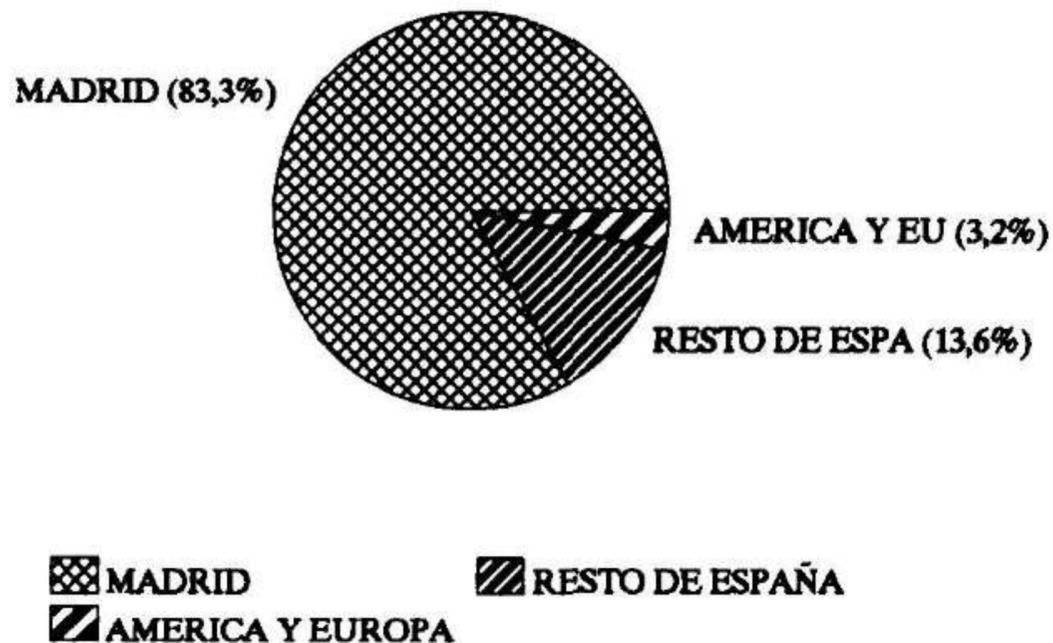
FIGURA 21

**Distribución de los datos personales de los visitantes: sexo**



FIGURA 22

**Distribución de los datos personales de los visitantes: lugar de residencia**



En cuanto residentes en el extranjero, únicamente encontramos europeos y americanos (EE.UU., Argentina, Perú, Italia), la mayoría estudiantes.

### **Estudios (Fig. 23)**

Se presentaron como posibilidades de respuesta las que aparecen en el gráfico, aunque con ámbito muy amplio y sin aludir a estudios concretos: licenciados, BUP, FP, EGB, etc.

Es curiosa en algunos casos, la concepción errónea de “estudios superiores” pues ha habido estudiantes de dieciocho años que se asignaban a ellos cuando aún no podían haberlos terminado.

Como era de esperar, y como sucede en otros museos españoles, la mayoría de los visitantes posee estudios superiores (61,4 por 100) seguida de estudios medios (30,9 por 100).

### **Profesión (Fig. 24)**

Su categorización fue más complicada, al no ser la respuesta cerrada como en el caso de los estudios. Tras la revisión de los cuestionarios quedaron agrupados como refleja el gráfico.

El porcentaje de “estudiantes” es mayoritario (42,9 por 100) aunque sin especificar el tipo de estudios. Las “amas de casa” ocupan el segundo lugar (17,9 por 100), seguidas de los “profesores” (15,7 por 100), también sin especificar el tipo de enseñanza.

El cuarto porcentaje lo ocupan “otros” (12,9 por 100) en el que hemos incluido personas de profesiones diversas y que podían estar interesadas en el diseño, montaje o temática de la exposición, como arquitectos, fotógrafos documentalistas, licenciados en Bellas Artes, licenciados en Historia, periodistas, etc.

En “Diseñadores” están presentes todos los relacionados con el mundo textil o de la moda: diseñadores, modistas, patronistas, profesores de esas especialidades, encajeras, costureras, etc., y suponen un 12,9 por 100.

Por último, aparecen “parados” (2,1 por 100), categoría que no habíamos pensado incluir, pero que ante la afirmación de tal “profesión” en los cuestionarios decidimos aceptarla.

FIGURA 23

**Distribución de los datos personales de los visitantes: estudios**

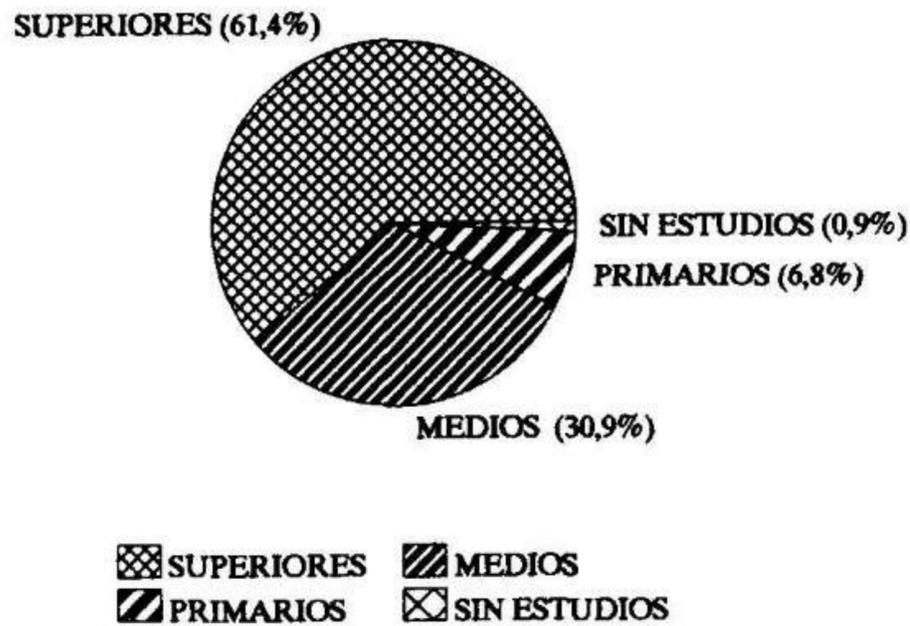


FIGURA 24

**Distribución de los datos personales de los visitantes: profesión**



**OBJETIVOS: CONCLUSIONES**

**Objetivos**

Una vez aplicada la metodología elegida y evaluados los resultados pasaremos a dar respuesta a los cuatro objetivos planteados al comienzo.

1. *Análisis de público*

— *Visitantes de la exposición.*

En primer lugar, presentamos el número de visitantes de la exposición y su distribución por meses (figs. 25 y 26) y por días de la semana (figs. 27 y 28).

Es de destacar el mes de marzo con un mayor número de visitantes (23,8 por 100), mientras que el menor fue abril (12,5 por 100) (mes que también ofreció el menor número de cuestionarios cumplimentados). El resto de los meses presentaron unas proporciones semejantes.

Estas cifras de visitas pudieran estar relacionadas con la coincidencia de las exposiciones de mayor éxito en el edificio del antiguo MEAC, hipótesis que habría que comprobar comparando cifras de asistencia de otras exposiciones entre sí. El mes de abril, por otra parte, coincide con las vacaciones de Semana Santa, y con el cierre de jueves y viernes del Museo, lo cual pudo también influir.

Los días de la semana con mayor afluencia de visitantes son los domingos (19,2 por 100) como puede parecer lógico, seguido de los jueves (17,7 por 100) y los martes (17 por 100), no sabemos por qué, y que van delante de los sábados (16,4 por 100). Los miércoles (14,8 por 100) y los viernes (14,9 por 100) presentan porcentajes semejantes. Los lunes el Museo permanece cerrado.

#### — *Perfil del visitante*

Se trata de un público madrileño prácticamente en su totalidad, con una pequeña superioridad del 15,6 por 100 de mujeres sobre los hombres, joven (más de la mitad es menor de treinta y cinco años), con un alto nivel de estudios, que realiza la visita acompañado por familiares o amigos; que no posee conocimientos específicos sobre el tema, y cuya motivación para la visita es la curiosidad o el interés general, aunque también una parte importante lo hace por un interés específico debido a su trabajo, estudios o profesión.

## 2. *Evaluación de la exposición*

Las claves para su evaluación son las que iban a dar las respuestas a las preguntas números 9 al 15, que han resultado muy favorables.

La primera conclusión que extraemos es que la exposición ha gustado a una abrumadora mayoría (92,5 por 100), lo que supone un gran éxito para nuestro museo.

La segunda indica que la preferencia del público por unas unidades expositivas u otras, depende fundamentalmente de:

- Sus gustos personales.
- El valor que tienen las piezas expuestas, o que les otorgan de forma muy positiva.
- La dificultad de admirar piezas semejantes debido a su escasez, antigüedad o calidad.

La tercera supone que la museografía, el montaje expositivo, ha sido muy valorado por su calidad, buen gusto, originalidad, vanguardismo y por el ambiente logrado. Nada más descriptivo que los comentarios de algunos encuestados: "Montaje acogedor que invita a pararse y observar. La luz tenue me parece muy adecuada" / "El montaje y el ambiente son muy logrados y dan el protagonismo a lo expuesto, pero sin dejar de ser muy importantes" / "El montaje crea buen ambiente que no te distrae ni te 'bombardea' con objetos ni información excesiva".

Como cuarta sabemos que el discurso expositivo ha sido comprendido

FIGURA 25

**"Moda en Sombras". Museo del Pueblo Español**  
Número de visitantes por meses

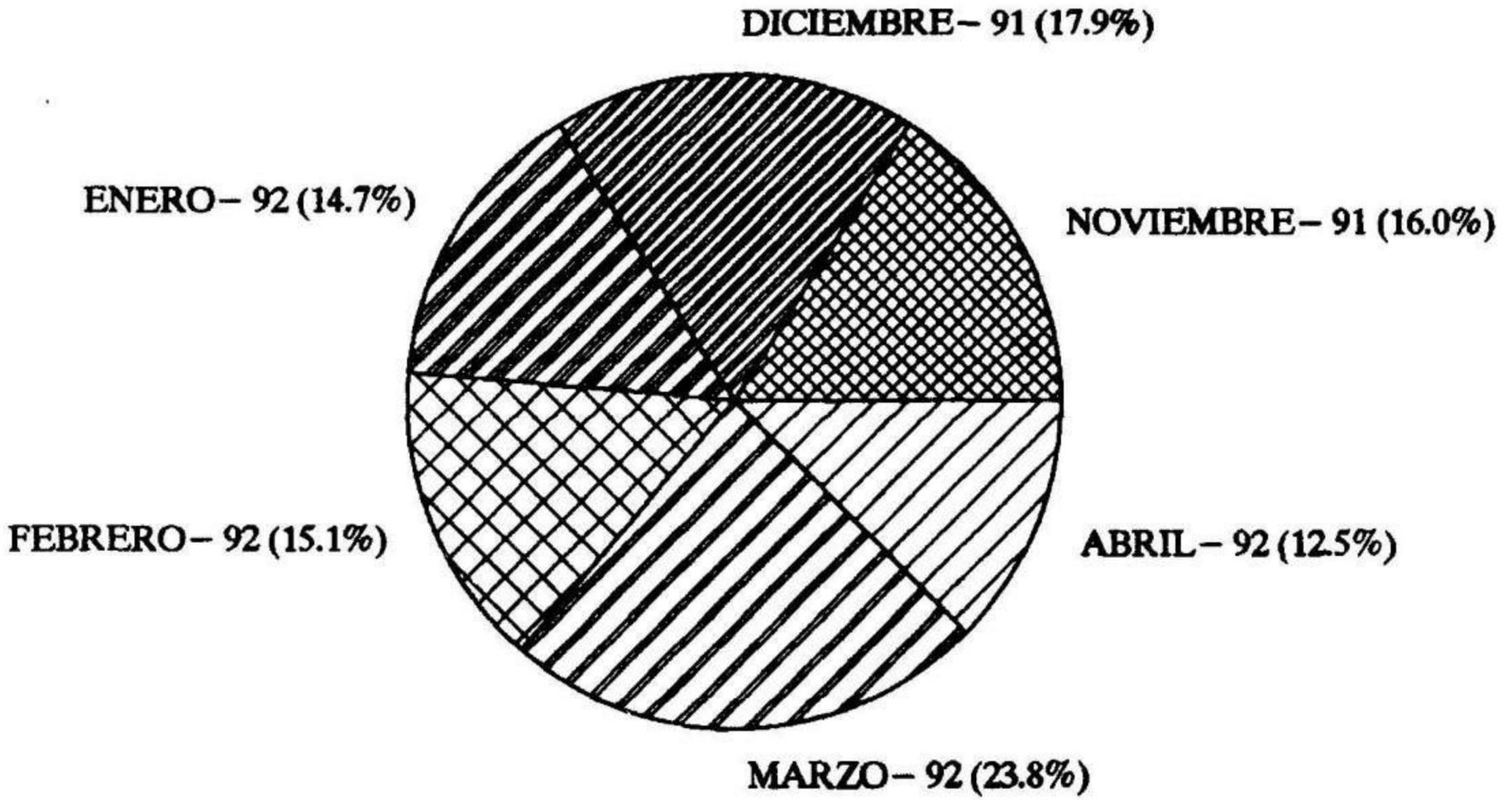


FIGURA 26

**"Moda en Sombras". Museo del Pueblo Español**

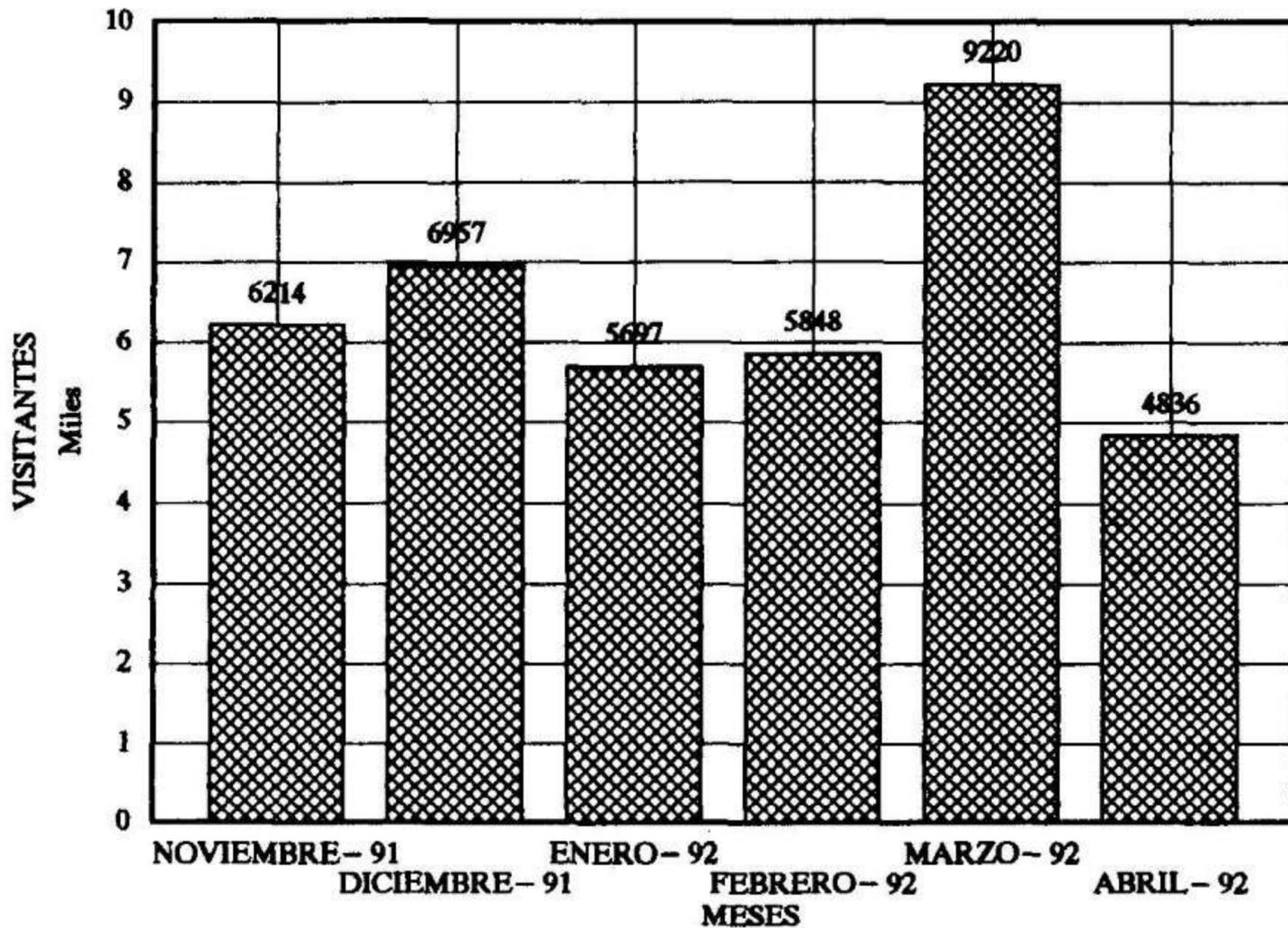


FIGURA 27

**“Moda en Sombras”. Museo del Pueblo Español**  
**Número de visitantes por días de la semana**

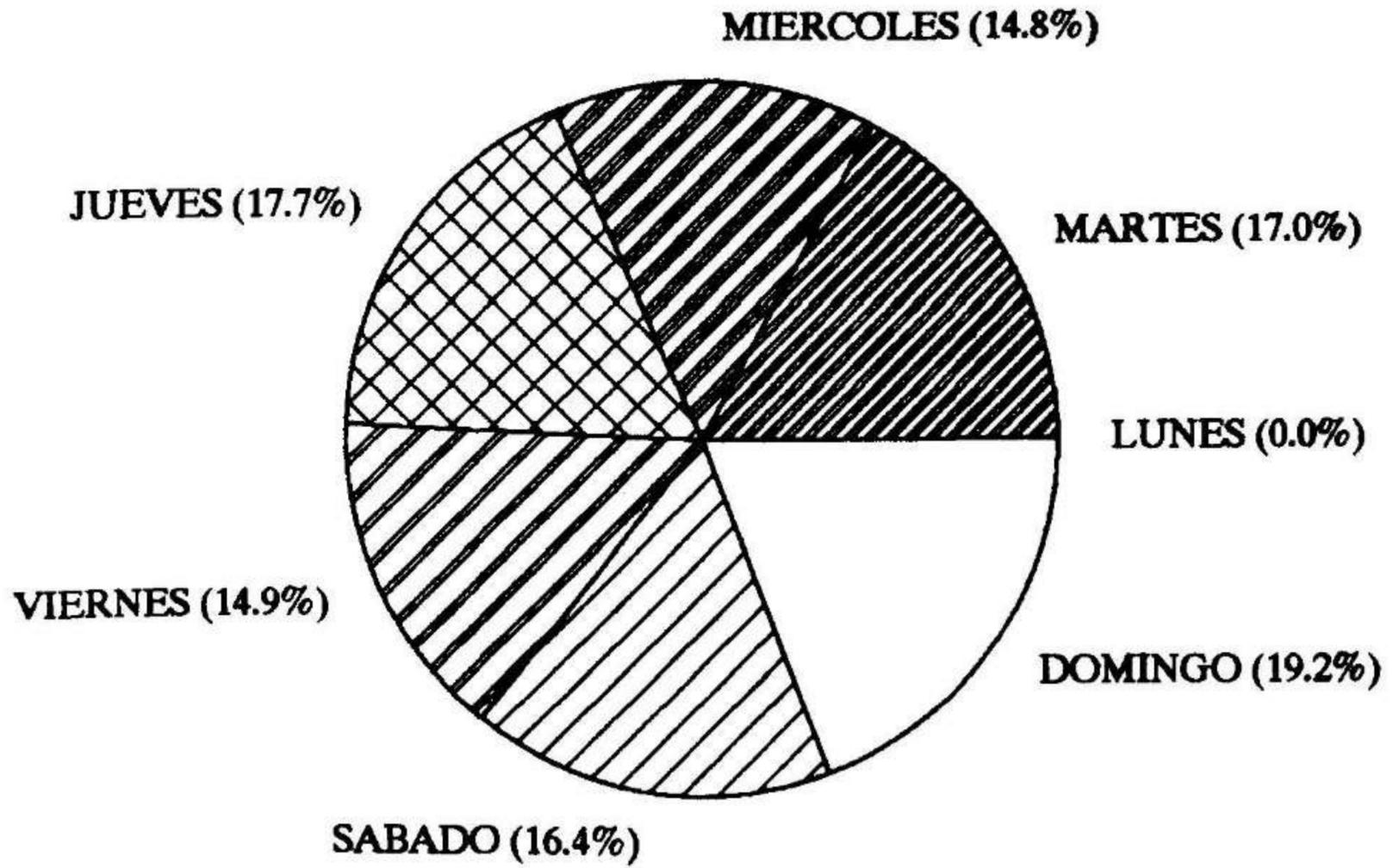
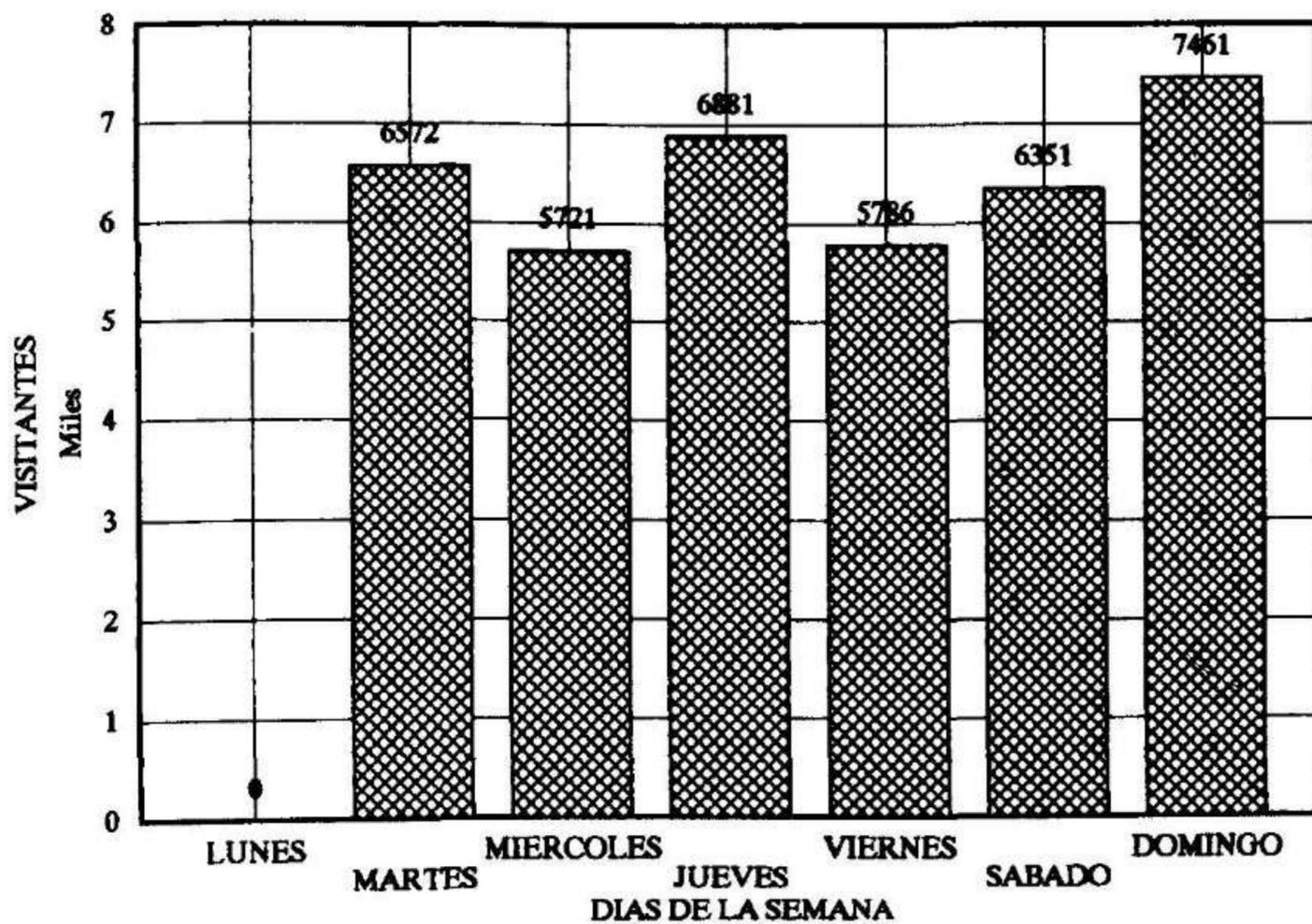


FIGURA 28

**“Moda en Sombras”. Museo del Pueblo Español**  
**Número de visitantes por días de la semana**



prácticamente por la totalidad (93,7 por 100), aunque se trate de la típica respuesta para “quedar bien”.

En quinto lugar, gracias a la comprensión y asimilación de la exposición, ésta les ha resultado provechosa para la mayoría, pues han aprendido con ella, incluso les ha divertido.

Por último, y como sexta conclusión, el interés provocado en el público ha sido muy alto (92,5 por 100).

Respecto a los inconvenientes que ha encontrado un pequeño sector de visitantes, ya lo citamos en la pregunta número 13, pasando a analizarlos a continuación:

— La solicitud de mayor información, de más textos técnicos provenía de especialistas en el tema, ya que el público en general (como se ha comprobado en otras exposiciones) apenas lee los textos, dedicando una media de unos treinta segundos a cada unidad expositiva. Por ello resulta conveniente ofrecer información a varios niveles —del más general al más técnico—, para cubrir las necesidades de todo tipo de visitantes. Esto nos lo confirma otra de las quejas que encontramos: el desconocimiento de algunos términos técnicos.

— La dificultad de lectura de algunas cartelas se debió a que se fueron borrando, problema que se subsanó posteriormente.

— En cuanto al montaje hubo detalles como el no colocar espejos detrás de los trajes, de lo que se queja algún encuestado, aunque cada maniquí estaba colocado expofeso de cierta forma para lograr un mayor lucimiento de la indumentaria. Resulta cuestionable la utilidad de dichos espejos.

— La escasez de luz es la opinión más frecuente. Por razones de conservación de las piezas expuestas era necesario, aunque debería haber habido una explicación para el visitante, previa para su comprensión.

— Otra queja usual y que no ha sido considerada por los encuestados como un problema, es que tienen “La sensación de ser poco extensa, muy insuficiente” / “Me ha sabido a poco”. Ha sido general el sentimiento de que hubieran querido más piezas en general y también, con insistencia, más trajes populares, de todas las regiones españolas (fundamentalmente de “su” región / de “su” pueblo.

Asimismo el público hubiera deseado material de apoyo, tanto durante la exposición (guías, audiovisuales, música...) como para recordarla (textos breves, folletos divulgativos...) sobre todo debido a que la mayoría no pensaba comprar el catálogo pues lo encontraba caro, opinión también discutible.

### *3. Valoración de los medios de difusión*

El análisis de los porcentajes de la pregunta número 1, nos indica que las principales fuentes de información fueron los medios de comunicación escritos (prensa, guías, revistas), teniendo muy poca incidencia la televisión o la radio. También hay que destacar la visita a nuestra exposición al venir a otras en el edificio, y las recomendaciones de amigos y grupos culturales.

Realmente la publicidad fue escasa, así una encuestada nos decía: “Esta exposición casi todo el mundo la ignora. En el listín de exposiciones no destaca.” “Tenía que hacerse una propaganda más eficaz y mejor.”

— Los principales diarios madrileños se hicieron eco de ella (a pequeña escala) así como algunos otros regionales o publicaciones dispares. Presentamos a continuación una muestra de las noticias acerca de la exposición.

Todos los diarios madrileños que presentan la programación de las exposiciones ofrecieron durante los meses en que permaneció abierta su información, pero bajo la cabecera del Museo Español de Arte Contemporáneo. Algunos dominicales le dedicaron un mayor espacio. En general, se trató de una reseña acompañada en algunos casos de fotografías en color de alguna pieza expuesta.

*Ya* (15-10-91), *Guía de El País* (15-11-91), *El País semanal* (17-11-91), *Guía de Madrid-Diario 16* (del 15 al 21 de noviembre de 1991), *El Sol* (25-11-91), *El País semanal* (29-12-92), *Blanco y Negro*, *ABC* y *ABC de las Artes* presentó un artículo de Antonio Boneto Correa.

Tenemos noticia de algunas informaciones de periódicos provinciales como *Heraldo de Aragón* (15-12-91) con una página con fotografías. *El Norte de Castilla* (3-1-92), y *El Diario Vasco* (7-11-92).

En revistas de información turística o de la ciudad de Madrid. *¿Qué hacer? / What's on?* del Ayuntamiento de Madrid (desde 12-91 al 5-92), *Villa de Madrid* le dedicó una página con fotografías en color y *Madrid en cinco estrellas* (marzo 92) presentó un reportaje (páginas 6 a 13) a color, incluida la portada.

Revistas de otros temas, *Oro* número 16 (12-91), *El Médico*, *Profesión y Humanidad* (12-9, número 427) ofreció un reportaje con fotos a color (págs. 71 a 77), *Revista Muface* (11-92) una reseña, *Diseño Interior* número 17/7-92) otro reportaje (págs. 26 y 27), y curiosamente tenemos noticia de la revista *Criqué* de Japón que presentó una reseña.

— La información que difundieron algunas cadenas de radio se basaron en cortas entrevistas en los primeros días de su inauguración, aunque la COPE la dedicó parte de un programa de mayor duración.

— Las televisiones (TV1, TV2, Telemadrid y Antena 3) presentaron informaciones sobre su inauguración ofreciendo imágenes de las salas.

— La ubicación de la exposición dentro del edificio antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo supuso también una aportación de visitantes, ya que el antiguo MEAC, mantiene aún un público que acostumbra a acudir a sus exposiciones temporales. Además, una exposición atractiva en una de sus salas proporciona mayores visitantes al resto.

— Además de la información y de la recomendación de nuestra exposición por parte de los grupos culturales y de los familiares o amigos, la “casualidad” supuso un pequeño porcentaje. Parte de las respuestas que encuadramos en ella nos indicaba también que “paseando”, lo que podemos atribuir a la situación de nuestro museo dentro de la Ciudad Universitaria, que atrae a numerosos estudiantes o profesores de las cercanías. Son, en cambio, escasísimos los que aluden al cartel anunciador de la exposición situado en el exterior del edificio como fuente de información.

Todo esto nos lleva a la conclusión de que en el futuro habría que hacer mayor hincapié en los medios de comunicación, que han resultado ser los más efectivos, y reforzar también otros (TV, radio, carteles...) que apenas han tenido influencia.

#### 4. *Grado del desconocimiento del Museo Nacional del Pueblo Español*

Al haber permanecido cerrado al público durante tantos años pensábamos que sería prácticamente desconocido.

Los datos para resolver esta cuestión nos lo deberían proporcionar las respuestas a las preguntas números 5 y 6. Hay que señalar que todos los encuestados han respondido ambas.

Habíamos planteado la pregunta número 5 como abierta, esperando que nos citaran el nombre del museo, pero este tipo de contestación ha sido escasa, y sí ha sido general la respuesta cerrada “sí” o “no”, lo que nos lleva a pensar que ha sido mal formulada o ha creado confusión.

Si a esta confusión le sumamos el análisis de los porcentajes obtenidos, llegaremos a la conclusión de que la validez de dichas respuestas es dudosa.

La serie de museos erróneos a las que se adjudican las piezas de la exposición; la comparación del porcentaje de los que sí conocen a qué museo pertenecen dichas piezas (44,9 por 100) y los que sí conocían su existencia (66,9 por 100); y la falta de respuesta con el nombre concreto de ese museo, nos lleva a pensar lo siguiente:

— Parte de ese 44,9 por 100 presenta un falseamiento de la respuesta al estar convencidos de que las piezas corresponden a otro museo que sí conocían, y que no es precisamente el MNPE, exceptuando un 16 por 100 que sí lo cita.

Como el 69,9 por 100 sí conocía la existencia del museo esto nos indica que se refieren sobre todo al antiguo MEAC donde estaba ubicada la exposición, o a otros museos.

La única cifra que podemos manejar con certeza es el 16 por 100 que cita al MNPE, número que debíamos ampliar pues, a juzgar por los comentarios de los encuestados, muchos han conocido recientemente su existencia a través de los medios de información, con lo que nos acercaríamos a ese 30,1 por 100 que no la conocía.

De todas formas lo que sí ha quedado claro es que el desconocimiento del MNPE es altísimo, aunque a través de la apertura de la exposición “Moda en Sombras” el número de personas que ya conoce su existencia y sus avatares ha aumentado.

Para finalizar queremos insistir en que es necesaria una mayor reflexión e investigación para extraer conclusiones definitivas, no obstante este trabajo ha supuesto un intento de aproximación y como tal creemos haber mostrado las principales características y tendencias de los visitantes así como el resultado de la exposición “Moda en Sombras”.

Esta aproximación al análisis de nuestros visitantes ya fue expuesta en las “Jornadas sobre Público y Museo: un tema de investigación” que se desarrollaron en el Arqueológico Nacional los días 4 y 5 de junio de 1992 dentro de la sesión de posters, aunque en este caso se trató únicamente de una evaluación aproximada realizada en el mes de abril, antes de su corrección definitiva, pero que resultó útil para el intercambio de experiencias.

Esperamos que este trabajo sirva de punto de partida para posteriores análisis de público, no sólo de nuestro museo, para que así podamos adecuar los mensajes expositivos y conseguir una mayor comprensión e interrelación entre el público y la exposición.

# CONFERENCIA INTERNACIONAL DE COLECCIONES Y MUSEOS DE INDUMENTARIA

De forma paralela a la organización de la exposición de indumentaria "Moda en Sombras", se efectuó como actividad complementaria a una reunión de carácter internacional, de expertos en el patrimonio textil. Se concibió desde un principio como una continuación de las reuniones efectuadas en diferentes países por el ICOM. Una vez consultados los Comités Internacionales de indumentaria y de Restauración de Textiles del ICOM, y estos accedieron a celebrar su reunión anual en España, se constituyó un comité organizador en el Museo del Pueblo Español. Este museo sería la sede del congreso.

Entre las primeras actuaciones que este comité realizó, se encuentran:

En primer lugar, la elección de un anagrama o logotipo del congreso. Surgió a partir de una fotografía antigua, perteneciente a la Sección de Documentación del Museo, que representaba el dibujo de un chaleco salmantino. A partir de este motivo, la restauradora Laura Ceballos diseñó el logotipo que estaría presente en tarjetas, papel, carpeta y cubierta de las posteriores actas del congreso.

En segundo lugar, la descripción de los contenidos del congreso y su organización. Se desarrolló un dossier que fue enviado a todas aquellas personas e instituciones que estuvieran relacionadas con algún aspecto del textil. Aquí se escribía, muy brevemente, cuál era el objeto de esta reunión y cómo se desarrollaría. A continuación, se plasma el texto íntegro del dossier.

## ICOM

El Consejo Internacional de Museos es una organización sin fines lucrativos dedicada a la promoción y desarrollo de los museos y de la profesión museística. Fundado en 1946, el ICOM constituye una red mundial de comunicación para los profesionales de museo de todas las disciplinas y especialidades. Cuenta actualmente con más de 8.000 miembros en 120 países. Asociado a la Unesco en tanto que organización no gubernamental de categoría A, goza de un estatuto consultivo en el seno del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas. Su Secretaría y su Centro de Información, con sede en París, aseguran el funcionamiento cotidiano de la organización y la coordinación de sus actividades y programas. El Centro de Información constituye la biblioteca especializada más importante del mundo en lo que concierne a todos los aspectos de la administración y funcionamiento de los museos.

En el seno de esta institución se desarrolla una serie de Comités entre los que distinguimos el "Costume Committee" y "Textile Conservation Committee", a través de los cuales se gestiona la difusión del congreso a nivel internacional.

## MUSEO NACIONAL DEL PUEBLO ESPAÑOL

Creado el 26 de julio de 1934. El museo debió su origen a la Exposición del Traje Regional, y en él se fundieron los Museos del Traje Regional e Histórico y la colección de Arte Popular de la Escuela de Estudios Superiores del Magisterio. Instalado en el antiguo palacio del Marqués de Grimaldi, desde 1925, albergó el Museo del Traje hasta 1934, fecha en la que se constituyó el actual museo.

En 1944 se cerró por obras de consolidación del edificio. De nuevo fue abierto al público el día 27 de octubre de 1971. Después de varios traslados el Museo Nacional del Pueblo Español tiene su ubicación definitiva en la Ciudad Universitaria (antiguo edificio del Museo Español de Arte Contemporáneo).

Destacamos entre sus colecciones más significativas: Indumentaria Regional Española, Traje Histórico, Mobiliario, Orfebrería, Artes Industriales y Textiles, Encaje, Cerámica, Imaginería, Transporte, Agricultura, Música, Literatura y Costumbres populares.

Dada la importancia de las colecciones y fondos textiles que el museo alberga, contamos con uno de los mejores equipos y talleres de restauración museísticos de España.

## **CONGRESO, OBJETIVO Y METAS**

Es el primer Congreso Textil que se celebra en España a nivel nacional e internacional de este tipo.

- Viene a corregir la contradicción existente entre el rico patrimonio Textil Español y los escasos trabajos en este campo.
- La importancia de este rico Patrimonio Textil Español atraerá a los máximos exponentes especializados en el tema textil.
- Estos contactos suponen un enriquecimiento para los profesionales españoles, una actualización, un intercambio y en suma, una sistematización de trabajos.
- El enfoque previsto supone una innovación a nivel nacional e internacional, respecto a los planteamientos seguidos hasta ahora en anteriores reuniones del ICOM, lo que supone un nuevo planteamiento en cuanto a la Conservación Museística de los fondos textiles.
- Como resultado, se lograría sensibilizar a instituciones y profesionales en la salvaguarda y difusión de nuestro rico Patrimonio Histórico Textil.

## **CONTENIDO**

Las ponencias y comunicaciones deberán referirse a los siguientes aspectos:

- Historia universal del traje y sus accesorios.
- Evolución de la moda, desde el siglo XVIII al XX.
- Fuentes documentales para el estudio de la indumentaria, tanto culta como popular.
- El traje en España: su evolución desde el siglo XVIII hasta el XX, e indumentaria tradicional.
- Diferentes formas de exposición y conservación del vestido y textiles. Problemática museística.
- Sistemática aplicada a las colecciones textiles. Terminología, clasificación y catalogación.
- Criterios de restauración de textiles. Diferentes escuelas y tendencias actuales.

## **ACTUACIONES**

- Reunión.
- Mesas redondas.
- Publicación de las ponencias.
- Intercambios a nivel internacional.
- Difusión de nuestro Patrimonio textil, con información del estado de la cuestión.

## **ACTIVIDADES PARALELAS**

Coincidiendo con las fechas previstas para el desarrollo del Congreso, se llevará a cabo una Exposición de Indumentaria en la que se mostrarán trajes populares españoles y la evolución de la moda desde el siglo XVIII hasta 1920, a desarrollar en las salas del Museo Nacional del Pueblo Español, antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo.

Otra actividad complementaria será el Curso de Restauración de Textiles, patrocinado por el Ministerio de Cultura e impartido por Mechthild Flury Lemberg, directora del taller de Restauración textil de la Fundación Abegg de Berna (Suiza), máxima experta en la materia, a desarrollar

igualmente en el edificio mencionado, en los talleres de Restauración del Museo Nacional del Pueblo Español.

Supondrá un importante acontecimiento, dado que la demanda de formación por parte de los restauradores se ha incrementado considerablemente en los últimos años.

En este sentido, y como complemento a las actividades programadas, estamos abiertos a cualquier sugerencia que enriquezca nuestro proyecto.

## **PROGRAMA DEL CONGRESO**

Domingo 13 de octubre:	Llegada a Madrid.
Lunes 14 de octubre:	Ponencias (mañanas de 9.00 a 13.00, tardes de 15.00 a 19.00 horas).
Martes 15 de octubre:	Ponencias (mañana y tarde).
Miércoles 16 de octubre:	Excursión a Burgos (colecciones de tejidos medievales).
Jueves 17 de octubre:	Ponencias (mañana y tarde).
Viernes 18 de octubre:	Mañana: visita a las colecciones textiles de Madrid. Tarde: ponencias.
Sábado 19 de octubre:	Excursión a Toledo y provincia. Información sobre excursión opcional. Barcelona con importantes colecciones textiles y Tarrasa con la Exposición "La Seda: Leyenda, Poder y Realidad".

## **¿COMO PODRIA SU INSTITUCION AYUDARNOS?**

Existen muchos tipos de ayuda que su Institución podría facilitarnos. Entre ellos, destacamos los siguientes:

1. Ayuda de tipo económico.
2. Ayuda organizativa.
3. Ayuda de divulgaciones y promoción.
4. Ayuda de publicaciones.
5. Ayuda en transportes.
6. Ayuda en becas para personas de países en desarrollo.
7. Ayuda en bolsa de viaje y dietas para conferenciantes y personalidades invitados.
8. Ayuda con locales o recintos para los encuentros, talleres y mesas redondas.
9. Ayuda para servicios de cafetería y restauración.

## **COMITE ORGANIZADOR:**

Pedro Manuel Berges Soriano. Conservador.  
Andrés Carretero. Conservador.  
Begoña Torres. Conservadora.  
Concha Herranz. Técnico de Museos.  
Pilar Barraca. Conservadora.  
Mercedes Martín. Conservadora.  
Laura Ceballos. Restauradora.  
Ana Schoebel. Restauradora.  
Mariliina Perko. Directora del Espoo City Museum. Finlandia.  
Mary Brooks. Yook Castle Museum.

## **Secretaría del Congreso: Museo Nacional del Pueblo Español**

## **COMITES INTERNACIONALES DEL ICOM**

ICOM COSTUME COMMITTEE  
Mariliina Perko. Directora Espoo City Musseum. Finlandia.  
Elisabeth Ann Coleman. Curator Fine Arts Museum. Houston.

## **ICOM TEXTILE CONSERVATION COMMITTEE**

Agnes Timár-Blázsy. Coordinator of Working Group of Textiles.  
Hungarian National Museum. Hungría.  
Mary Brooks. Assistant Keeper of Textiles. York Castle Museum.

El título, Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria, ambiciosamente quería expresar una gran amplitud del contenido cultural del congreso. Se pretendía que participase todo aquel que, por su formación o aptitud, estuviese relacionado con la conservación o restauración de colecciones textiles, ya fuesen del patrimonio estatal, eclesiástico o de particulares.

## **LA REALIZACION DEL CONGRESO**

Las jornadas se realizaron en el salón de actos del edificio del Museo Español de Arte Contemporáneo, entre los días 14 y 19 de octubre de 1991. Debido a la asistencia de una gran mayoría de personas extranjeras, se habilitaron unas cabinas de traducción simultánea para tres idiomas: inglés, francés y español. Para la mejor comprensión del desarrollo de las jornadas, se imprimió en el Museo del Pueblo Español un cuadernillo con los resúmenes de todas las comunicaciones, y un programa detallado de todas las actividades a realizar durante los días de las jornadas. El texto de este programa se detalla a continuación:

### **COMITE DE HONOR CONFERENCIA INTERNACIONAL DE COLECCIONES Y MUSEOS DE INDUMENTARIA. MADRID 91**

#### **PRESIDENCIA DE HONOR:**

S.A. la Infanta doña Elena de Borbón.  
Excmo. Sr. D. Jordi Solé Tura. Ministro de Cultura.  
Excmo. Sr. D. José Bono Martínez. Presidente de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.  
Excmo. Sr. D. José Luis Ros Maorad. Consejero de Industria y Turismo de la Junta de Comunidades Castilla-La Mancha.  
Excmo. Sr. D. Emilio Zapatero Villalonga. Consejero de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León.  
Excmo. Sr. D. José María Alvarez del Manzano. Alcalde de Madrid.  
Excmo. Sr. D. Jesús María Jabato Saro. Alcalde de Burgos.  
Ilmo. Sr. D. José María Luzón Nogué. Director General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura.  
D. Fernando Fernández Miranda. Jefe del Departamento de Conservación y Restauración de Patrimonio Nacional.  
D. Enrique Loewe. Presidente de la Fundación Loewe.  
Dña. Elizabeth Ann Coleman. Presidente del Comité de Indumentaria del ICOM.  
Dña. Agnes Timár-Balázsy. Presidente del Comité de Restauración del ICOM.  
Dña. Camila González. Presidente de ICOM España.

### **COMITE TECNICO CONFERENCIA INTERNACIONAL DE COLECCIONES Y MUSEOS DE INDUMENTARIA. MADRID 91**

Dña. Mary Brooks. York Castle Museum, Gran Bretaña.  
Dña. J. A. Cok. Rijksmuseum, Holanda.  
Dña. Valerie Carson. National Art Gallery and Museum, Nueva Zelanda.  
Dña. Katalin Földi-Dózsa. Hungarian Nationalmuseum, Hungría.

Dña. June Swann. Northampton, Gran Bretaña.  
Dña. E. Ann Coleman. Museum of Fine Arts, Texas, EE.UU.  
Dña. Concha Herranz. Museo Nacional del Pueblo Español, España.  
Dña. Ana Schoebel. Museo nacional del Pueblo Español, España.

**COMITE ORGANIZADOR CONFERENCIA INTERNACIONAL  
DE COLECCIONES Y MUSEOS DE INDUMENTARIA.  
MADRID 91**

**MUSEO NACIONAL DEL PUEBLO ESPAÑOL:**

D. Pedro Manuel Berges Soriano.  
D. Andrés Carretero.  
Dña. Begoña Torres.  
Dña. Pilar Barraca.  
Dña. Mercedes Martín.  
Dña. Laura Ceballos.  
Dña. Beatriz Rico de Casso.

**PROGRAMA DE PARTICIPANTES**

**Lunes, 14 de octubre**

- 8.30 h. Traslado de los participantes en autobús desde los hoteles al Museo Nacional del Pueblo Español (MNPE).  
9.00 h. Inscripción y entrega de documentos. Abono del alojamiento. Lugar: Secretaría de la conferencia.  
11.30 h. Acto de apertura.  
Palabras de bienvenida del director del museo, don Pedro Manuel Berges Soriano.

**RESTAURACION**

**1. TECNICAS DE RESTAURACION**

- Presidente: María Socorro Mantilla de los Ríos, ICRBC.  
Vicepresidente: Ana Schoebel, MNPE.  
María Socorro Mantilla de los Ríos, ICRBC, España.  
"La restauración textil en España: un camino difícil".  
Ietse Meij, Nederlands Kostuummuseum, Noruega.  
"Problemas específicos en la restauración con relación a la moda de la Indumentaria del siglo XX".  
Eva Möller, Livrustkamaren, Suecia.  
"La restauración de unos trajes gravemente dañados".  
13.30 h. Almuerzo en el restaurante del museo.  
15.00 h. Clare Stoughton-Harris, Hampton Court Palace, Gran Bretaña.  
"El tratamiento de la indumentaria de materiales sintéticos en el siglo XX: la restauración de una gabardina diseñada por Mary Quant en 1967".  
Irina Kachanova, Kremlin Museums, USSR (leído por Mary Brooks).  
"La restauración de comienzos del siglo XX en adelante".  
Emma Telford, The National Trust, Gran Bretaña.  
"La restauración de un vestido de principios del siglo XX".  
Isabel Alvarado, Museo Histórico Nacional, Chile.  
"Algunos problemas de conservación en la colección de trajes del siglo XX en el Museo Histórico Nacional".  
June Swann, Northampton, Gran Bretaña.  
"Zapatos y restauración".  
Antonio Sama García, Fundación de Gremios, España.  
"Algunas consideraciones sobre la restauración de tapices".  
María Josefa Garrido Medina, Fundación de Gremios.  
"Terminología técnica del tapiz".

**2. BIODETERIORO**

Irma Wallenborg, Army Museum, Suecia.

- 20.00 h. “DDT-un insecticida que aún es posible encontrar en algunos museos textiles”.  
Recepción ofrecida por el Ayuntamiento de Madrid. Lugar: Salón Goya. Casa Consistorial.
- 21.00 h. Traslado en autobús de la Casa Consistorial a los hoteles.

## **Martes, 15 de octubre**

- 8.30 h. Traslado en autobús de los participantes desde los hoteles al MNPE.
- 9.00 h. **MUSEOLOGIA**  
1. EXHIBICION  
Presidente: Ann Coleman, Museum of Fine Arts.  
Vicepresidente: Mary Brooks, York Castle Museum.
- Elizabeth Ann Coleman, Museum of Fine Arts, EE.UU.  
“Palmeras en Escocia o cómo exhibir vestidos fechados entre 1910-1913”.  
Mary Brooks, York Castle Museum, Gran Bretaña.  
“Marcando estilo: consideraciones sobre la conservación y la restauración en la preparación de una exposición de Indumentaria del adolescente”.  
Naomi Tarrant, Royal Museum of Scotland, Escocia.  
“La creación de una nueva galería de Indumentaria”.  
Valerie Carson, National Art Gallery and Museum, Nueva Zelanda.  
“Maniqués: el desarrollo de un diseño que reúna las pautas necesarias para restauración y exhibición”.  
J. A. Cok, Rijksmuseum, Holanda.  
“Copiar maniqués utilizando etamina”.
- 11.00 h. Pausa. Café.
2. TECNICAS Y EQUIPAMIENTOS DE MUSEOS
- 11.30 h. Presidente: Ludmila Bokov, Cultural Contacts Interna.  
Vicepresidente: Laura Ceballos, MNPE.
- Ludmilla Bokov, Cultural Contacts International, EE.UU.  
“Métodos para ser adaptados al uso en los museos”.  
Joséphine Pellas, Musée de la Mode et du Costume, Francia.  
“La colección de Indumentaria y el equipamiento del nuevo almacén y taller del Museo de la Moda y la Indumentaria en Lyon”.  
Britta Hammar, Kulturen, Suecia.  
“Presentación del Museo: el Departamento textil y nuestro nuevo almacén”.  
Ruth Eis, Judah L. Magnes Museum, EE.UU.  
“Un sistema de clasificación, documentación y almacenamiento aplicado a una problemática en la colección de bolsos ornamentales”.
- 13.30 h. Almuerzo en el restaurante del MNPE.
3. MUSEOS Y COLECCIONES
- 15.00 h. Presidente: Jean Druessedow, The Costume Institute.  
Vicepresidente: Mercedes Martín, MNPE.
- Kay Staniland, Later London History and Collections, Gran Bretaña.  
“Colección de Indumentaria del siglo XX en un Museo Nacional de Historia”.  
Leticia Arbeteta, Museo Nacional de Artes Decorativas, España.  
“Los textiles del Museo Nacional de Artes Decorativas. Sus colecciones”.  
Paolo Piquerreddu, Istituto Superiore Regionale della Sardegna, Italia.  
“La colección de Indumentaria tradicional del nuevo Museo Etnológico de Cerdeña”.  
Nuria Molist i Capella, Museo Textil de Terrassa, España.  
“Patrimonio textil: del museo al mercado”.
4. PROGRAMAS DIDACTICOS
- 16.30 h. Dilys Blum, Curator, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, USA.  
“La formación de un restaurador de textiles: el punto de vista del conservador”.

Karen Finch, London, Great Britain.

"La formación de conservadores desde el punto de vista del restaurador".

Mary Brooks and Joanna Marschner, York Castle Museum, States Apartments and Court Collection, Great Britain.

"Cuestiones comunes en currícula opuestos".

Jean Druessedow, ayudante de conservador, The Costume Institute, New York, USA.

"Enseñar con o sin colecciones: la necesidad de un aprendizaje".

Katia Johansen, Copenhague, Denmark.

"Conservar los restauradores: mantener nuestros estándares y enseñar a nuestros colegas".

18.00 h. Debate.

19.30 h. Visita turística por Madrid ofrecida por el Ayuntamiento de Madrid.

### **Miércoles, 16 de octubre**

#### **EXCURSION A BURGOS**

8.00 h. Salida desde los hoteles.

11.00 h. Llegada a Burgos. Visita a las Colecciones Textiles del Monasterio de las Huelgas.

12.30 h. Visita a la Catedral.

13.30 h. Recepción en el Monasterio de San Juan, ofrecida por el Ayuntamiento de Burgos.

15.30 h. Lugar de encuentro.

16.30 h. Visita a Covarrubias y a la Colección de Textiles de la Colegiata.

18.00 h. Lugar de encuentro.

20.00 h. Llegada a Madrid.

### **Jueves, 17 de octubre**

8.30 h. Traslado de los participantes desde los hoteles al MNPE.

#### **HISTORIA**

##### **1. FUENTES DOCUMENTALES**

9.00 h. Presidente: Antonio Cea Gutiérrez, CSIC.

Vicepresidente: Begoña Torres, MNPE.

Antonio Cea Gutiérrez, CSIC, España.

"El vocabulario de Alonso Correas y el concepto social del traje en España (siglo XVII)".

Concha Casado Lobato, CSIC, España.

"Fuentes documentales para el estudio de la indumentaria popular".

Françoise Tétart-Vittu, Palais Galliera, Francia.

"La indumentaria española del pintor Jules Wormes (1832-1924) conservada en el Palacio Galliera".

Fabienne Falluel, Musée de la Mode et du Costume, Francia.

"Un acontecimiento alrededor de 1820: historia de la moda y de la actualidad a través de la restauración de un objeto".

Ana María Gutiérrez, Museo Nacional de Pueblo Español.

"Aportación para el estudio de la Indumentaria española. Fotografías de J. Laurent, siglo XIX".

Lorenzo Caprile, Madrid, España.

"El legado de Antonio Castillo".

11.30 h. Pausa. Café.

##### **2. ASPECTO HISTORICO Y SOCIAL DEL TRAJE**

12.00 h. Presidente: Mariliina Perkkö, Espoo City Museum.

Vicepresidente: Pilar Barraca, MNPE.

Mariliina Perkkö, Espoo City Museum, Finlandia.

"La Corona nupcial".

- Aagot Noss, Norkfolksmuseum, Noruega.  
 "El joven y la corona nupcial. De soltero a desposado".  
 Joanna Arschner, The Kesington Palace, Gran Bretaña.  
 "Cada detalle representa algo". "El traje nupcial de la Reina Victoria Eugenia de España".  
 Katia Johansen, Rosenborg palace, Dinamarca.  
 "Una nueva versión de un traje de la Corte Real: 1896-1960".  
 María Angeles Morcillo, Madrid, España.  
 "Aproximación al estudio antropológico de la Indumentaria".  
 Ingrid Loschek, Krailling, Alemania.  
 "La evolución biológica en la humanidad como antecedente de la moda".
- 14.00 h. Almuerzo en el restaurante del MNPE.

### 3. ASPECTO HISTORICO Y SOCIAL DEL TRAJE (continuación)

- 15.00 h. Presidente: Marie Schoefer, Musée des Tissus de Lyon.  
 Vicepresidente: Concha Herranz, MNPE.
- Lillian Kozloski, Smithsonian Institution, EE.UU.  
 "El milagro de los materiales modernos".  
 Nina Gockerell, Bavarian National Museum, Alemania.  
 "Elementos del traje de la corte española en la indumentaria popular de Baviera en el siglo XVII".  
 Guadalupe González Hontoria, Museo de Artes y Tradiciones Populares UAM, España.  
 "Secuencia histórica de los tejidos en España".  
 Inez Brooks Myers, The Oakland Museum, EE.UU.  
 "El comienzo de una revisión: ¿qué es la indumentaria en California?".  
 Lilla Tompos, Iparművészeti Múzeum, Hungría.  
 "Historia del encaje húngaro en Csetnek y su significado en la historia de la Indumentaria".  
 Rosa María Martín Ros, Museu Textil i d'Indumentaria, España.  
 "Las indianas en Barcelona. Finales del siglo XVIII, inicio del XIX".  
 Katalin Földi-Dózsa, Hungarian Nationalmuseum, Hungría.  
 "La mujer de Budapest en 1990".  
 Dilys Blum, Philadelphia Museum of Art, EE.UU.  
 "Uso y Belleza: el arte del bordado en Filadelfia".  
 June Swann, Northampton, Gran Bretaña.  
 "La suela del calzado del siglo XVII".  
 Juan M. Valadés Sierra, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, España.  
 "Indumentaria tradicional en los museos: ¿cultura popular o arqueología?".  
 Juan de la Cruz Rodríguez, Museo Etnográfico, España.  
 "Las tapadas en Canarias. Correspondencia con la Península Ibérica y América".  
 Lena Mateu Prats, Grupo Etnología, Caja España.  
 "El traje en Ibiza durante el siglo XVII".  
 Amelia Leira, Investigadora, Madrid.  
 "El vestido femenino y el despotismo ilustrado. Proyecto de un traje nacional".
- 20.30 h. Traslado del MNPE a los hoteles.

### **Viernes, 18 de octubre**

- 13.30 h. Almuerzo en el restaurante del MNPE.  
 15.00 h. Reuniones de los Comités.  
 19.30 h. Traslado del MNPE a los hoteles.

### **Sábado, 19 de octubre**

#### EXCURSION A TOLEDO

- 8.00 h. Salida desde los hoteles.  
 10.00 h. Llegada a Lagartera. Visita de las colecciones privadas de bordados.  
 13.00 h. Lugar de encuentro. Salida a Toledo.

- 14.00 h. Llegada a Toledo y comida en el Hotel Beatriz, ofrecida por la Consejería de Industria y Turismo de la Junta de Comunidades Castilla-La Mancha.
- 16.30 h. Visita a la Catedral y a las colecciones textiles del Museo de Santa Cruz.
- 18.30 h. Lugar de encuentro. Salida de regreso a Madrid.
- 19.00 h. Clausura de la Conferencia. Conclusiones.
- 20.00 h. Traslado de los participantes desde el MNPE a los hoteles.

#### **ENTIDADES PATROCINADORAS**

Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura.  
 Asociación de Amigos del Museo Nacional del Pueblo Español.  
 Excmo. Ayuntamiento de Madrid.  
 Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León.  
 Consejería de Industria y Turismo de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.  
 Fundación Loewe.  
 ICOM España.

#### **MADRID 14-19 OCTUBRE 1991. MUSEO NACIONAL DEL PUEBLO ESPAÑOL**

CONFERENCIA INTERNACIONAL DE COLECCIONES Y MUSEOS DE INDUMENTARIA  
 MADRID 91

Como se ha podido ver en el programa, el congreso se dividió en tres secciones de contenido muy específico cada una: restauración, museología e historia, en las que se englobarían diferentes aspectos relacionados con el tratamiento de las piezas textiles en el museo.

La sección de restauración estaba enfocada al análisis y discusión de aquellas técnicas y tratamientos encaminados a la protección de todo tipo de textiles: indumentaria, complementos como zapatos, tapices, etc., y de sus materiales como es el caso específico de textiles etnográficos. Asimismo se analizaron algunos sistemas químicos utilizados para la desinfección de textiles.

En la sección de museología se distinguieron tres apartados, atendiendo a tres aspectos clave de todos los museos: la exposición, la conservación y la documentación de los textiles, en sus variadas vertientes.

Una tercera sección estaba dirigida de manera específica a la indumentaria, tanto española como internacional. Destacaron dos niveles de comunicaciones: por un lado, el entorno documental de la indumentaria, tanto popular como erudita, y por otro, el aspecto social e histórico del traje.

#### **ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS**

Como estaba previsto en el programa de actividades, se efectuaron unas visitas a las colecciones de textiles custodiadas en diferentes lugares e instituciones españolas: el monasterio de Santa María de las Huelgas, Covarrubias, los depósitos de tapices del Patrimonio Nacional, el Palacio Real, tejedoras de Lagartera, la catedral de Toledo, el Museo de Santa Cruz de Toledo, y el Museo del Pueblo Español.

En el transcurso de estas visitas, los participantes fueron atendidos por los especialistas de cada institución, que les mostraron los sistemas de conservación y restauración seguidos en cada lugar. También, se les obsequió con diferentes publicaciones: por parte de la entonces Consejería de Cultura y Bienestar Social de Castilla y León de una publicación sobre tejidos medievales, y

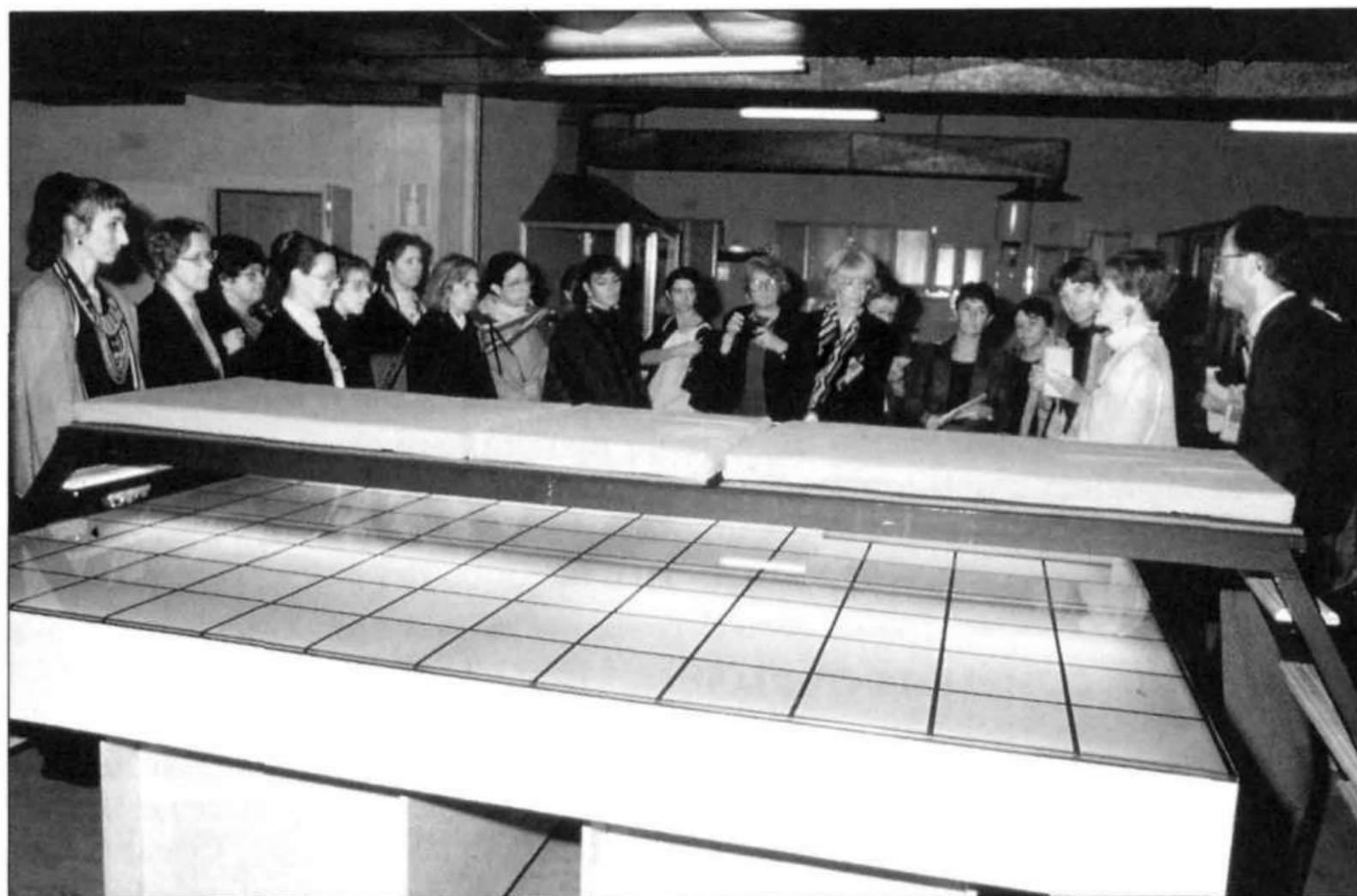


Figura. 1

durante la visita al Museo de Santa Cruz de Toledo del catálogo de tapices del museo.

En particular, la visita efectuada en el Museo del Pueblo Español, se dividió en tres sectores, todos ellos alusivos a los diferentes contenidos del con-



Figura. 2

greso. En referencia al almacenamiento y conservación de los textiles se enseñaron los depósitos de piezas del museo, haciendo especial hincapié en los diferentes sistemas empleados: rulos para alfombras y tapices, planeros para determinados textiles, armarios con baldas y cajones para complementos, colgadores, etc. La técnico de la Sección de Textiles, Concha Herranz, dirigió esta visita.

Un segundo recorrido estaba enfocado al aspecto de la restauración de textiles. El itinerario correspondiente era la visita al laboratorio de Restauración de Textiles, donde la restauradora Ana Schoebel facilitó todas las respuestas a las cuestiones planteadas por los congresistas (Fig. 1). En último lugar, se planteó el tema de la exhibición del textil. Dado que estaba cercana la inauguración de la exposición "Moda en Sombras", pero el montaje no estaba todavía finalizado, se habilitó una sala donde, de forma transitoria, fueron colocados todos los maniqués destinados a dicha exposición. En este caso, la visita fue coordinada por la restauradora Laura Ceballos (Fig. 2).

## **RESUMEN DE LAS JORNADAS**

La asistencia fue de 100 congresistas. De ellos, 34 pertenecían al Comité de Indumentaria/ICOM Costume Committee, y 21 al Comité de Restauración de Textiles/ICOM Textile Conservation Committee. Por parte española, además de todos aquellos asociados al ICOM, hubo una gran participación de profesionales asociados a museos, administraciones locales y particulares.

Una vez finalizadas las jornadas, el ICOM hizo un resumen de los resultados en su publicación *Costume News*, número 2 de 1991, donde Elisabeth Ann Coleman expresó un elogioso comentario de la marcha del congreso.

Por otra parte, el ICOM aprovechó la asistencia a estas jornadas para celebrar las reuniones anuales de cada comité. Dado que a estas reuniones no asistieron nada más que los participantes de cada comité del ICOM y algunos invitados, no se consideraron públicas. Por tanto, éste fue el motivo de que a pesar de formar parte del programa de actividades, las decisiones surgidas y diálogos entablados en estas reuniones, no se incluyeran en el desarrollo del congreso y posterior publicación de las actas resultantes.

Las actas de estas jornadas han sido publicadas, con cargo a los presupuestos de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, del Ministerio de Cultura. Este libro ha salido a difusión en el mes de febrero de 1993, apenas un año y medio desde la realización del congreso.

PILAR BARRACA DE RAMOS

## PRIMERAS JORNADAS INTERNACIONALES SOBRE TECNOLOGIA AGRARIA TRADICIONAL

Durante los días 25 al 29 de mayo de 1992, tuvieron lugar en la sede del Museo Nacional del Pueblo Español, las "Primeras Jornadas Internacionales sobre Tecnología Agraria Tradicional", que se enmarcaron dentro de la línea de potenciación de esta institución como centro de investigación y de difusión. Así como dentro de las actividades de "Madrid capital Europea de la Cultura 1992".

La organización de las Jornadas corrió a cargo del MNPE, y fueron coordinadas por doña Mercedes Martín de la Torre y doña Begoña Torres González, así como por don José Luis Mingote Calderón que actuó además como Secretario. Contaron como patrocinadores a la Secretaría General de Estructuras Agrarias del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación; a la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León; al CSIC y a la Asociación de Amigos del MNPE.

Los objetivos de dichas Jornadas fueron servir de punto de encuentro no sólo de los investigadores de técnicas agrarias tradicionales sino de otros colectivos relacionados con dichos temas: ingenieros agrónomos, conservadores de museos, restauradores, con el fin de lograr una versión global e integradora de sus distintos puntos de vista.

Asimismo el MNPE quiso recuperar una disciplina de investigación etnológica que había caído en un cierto olvido tras haber contado con figuras tan ilustres como Julio Caro Baroja o Ramón Violant i Simorra.

Por otro lado, estábamos (y estamos) asistiendo en Europa a una corriente de recuperación de nuestra herencia monumental y de nuestras tradiciones culturales por lo que resultaba necesaria una llamada de atención sobre este Patrimonio Cultural que se está perdiendo en nuestro país y que era necesario documentar con urgencia.

En cuanto al desarrollo de las Jornadas éste se estructuró en cinco bloques temáticos en torno a los cuales se organizó el programa, presentado en sesiones de mañana y tarde con una pausa en la mañana y para las comidas que se realizaban en la cafetería del edificio para mayor comodidad.

Estas sesiones se llevaron a cabo en el salón de actos y contaron con traducción simultánea español-francés-inglés. Además, a todos los asistentes se les entregó material de trabajo junto con la carpeta de las Jornadas, su programa y un resumen de todas las comunicaciones, que fueron en total 36 (Figs. 1 y 2).

La presidencia de cada día corrió a cargo de investigadores de prestigio o miembros del MNPE y su inauguración fue realizada por el director de Museos Estatales, Ilmo. Sr. don Andrés Carretero.



FOTO 1



FOTO 2

Los cinco bloques temáticos de las Jornadas fueron:

- I. Metodología.
- II. Aspectos simbólicos.
- III. Estudios monográficos: aperos agrícolas.
- IV. Estudios monográficos: técnicas de cultivo.

Como podemos ver en el siguiente programa:

## **JORNADAS INTERNACIONALES SOBRE TECNOLOGIA AGRARIA TRADICIONAL**

### **PROGRAMA**

#### **Lunes 25 de mayo**

- 8.30 h. Traslado de los participantes, en autobús, desde el hotel al Museo Nacional del Pueblo Español (MNPE).  
9.00 h. Inscripción y entrega de documentos. Lugar: Secretaría de las Jornadas.  
10.00 h. Acto de Apertura. Palabras de bienvenida del director de Museos Estatales, Ilmo. Sr. don Andrés Carretero.

#### **SECCION I. METODOLOGIA Y MUSEOLOGIA**

- 10.30 h. Presidente: Jean-René Trochet, Musée des Arts et Traditions Populaires, Francia.  
Vicepresidente: José Luis Mingote, Museo Arqueológico Provincial de Palencia, España.  
Jean-René Trochet, Musée d'Art et Trad. Popul.  
"Técnicas agrícolas en la Francia mediterránea a finales del siglo XVII e interpretación marxista. Problemas de método."  
Leonor Peña-Chocarro, Institute of Archaeology, Gran Bretaña.  
"Uso de modelos etnográficos en arqueobotánica."  
11.30 h. Descanso.  
12.00 h. Niall Brady, Cornell University, USA.  
"La importancia de la etnología para el arqueólogo: el caso de la agricultura medieval en Irlanda."  
Pablo Quesada Sanz, Museo de Artes y Tradiciones Populares, Universidad Autónoma de Madrid, España.  
"Aproximación al estudio de ruedas y carros: una propuesta metodológica."  
Paola Elisabetta Simeoni, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Italia.  
"Trabajo e historia en el Valle del Aniene: el caso de una investigación interdisciplinar."  
13.30 h. Comida en el MNPE.

#### **SECCION I. CONTINUACION**

#### **SECCION II. ASPECTOS SIMBOLICOS**

- 16.00 h. Presidente: José Luis Mingote Calderón, Museo Arqueológico de Palencia, España.  
Vicepresidente: Begoña Torres, MNPE, España.  
José Vicente Aguilar, Módulo de promoción y desarrollo de la Marina Alta, España.  
"El Museo Etnológico de Pego: el cultivo tradicional del arroz."  
José Luis Mingote Calderón, Museo Arqueológico de Palencia, España.  
"Angeles labradores y lamias: una visión mítica del trabajo agrícola."  
Alejandro Miyares Fernández, España.  
"Lexicología del molino: aspectos simbólicos."  
J. M. Ulibarrena Arellano, Museo Etnográfico de Arteta, España.  
"Trayectoria tecnológica y artística de la herramienta agrícola."  
Pilar Barraca, MNPE.  
"El arte en el mundo rural y ganadero."  
18.00 h. Traslado en autobús del MNPE al hotel.

## Martes 26 de mayo

- 9.30 h. Traslado en autobús del hotel al MNPE.
- SECCION III. ESTUDIOS MONOGRAFICOS: APEROS AGRICOLAS
- 10.00 h. Presidente: Marta Sancho i Planas, Univ. de Barcelona, España.  
Vicepresidente: Mercedes Martín, MNPE, España.  
Manuela Raga y Rubio, España.  
"Un arado ibérico".  
Marta Sancho i Planas, Univ. de Barcelona, España.  
"Utillaje agrario en la Cataluña medieval (siglo X-XV)."  
Juaco López Alvarez y Armando Graña García, Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias, España.  
"Los sechorios, aperos de tiro para abrir la tierra en Asturias."
- 11.30 h. Descanso.
- 12.00 h. Mercedes Martín.  
"Las colecciones (de aperos agrícolas) del MNPE."
- VISITA A LOS ALMACENES
- 13.30 h. Comida en el MNPE.
- 16.00 h. Presidente: Fermín Leizaola, Sociedad de Ciencias Aranzadi, España.  
Vicepresidente: Mercedes Martín, MNPE, España.  
Jeanne Chiche, Institute Agronomique et Vétérinaire Hassan II, Marruecos.  
"Evolución de los arados en Marruecos y 'transferencia' de tecnologías."  
Helena Meininger, Francia.  
"Morfología y funcionamiento de un *arado cama* de Cotacachi, norte del Ecuador, en las labranzas preparativas a la siembra del maíz."  
Jacques Vignet-Zunz, Ireman, Francia.  
"Manifestaciones insólitas en el patrimonio técnico de los Yebala."  
Fermín Leizaola, Soc. Ciencias Aranzadi, España.  
"Tipología de podaderas y otros útiles empleados en viticultura en el área de Euskalerria."  
Antonio Atienza Peñarrocha, España.  
"Utillaje agrícola del proceso de la uva en la comarca de Requena-Utiel."
- 18.30 h. Traslado en autobús del MNPE al hotel.

## Miércoles 27 de mayo

- 9.30 h. Traslado del hotel al MNPE.
- SECCION IV. ESTUDIOS MONOGRAFICOS: TECNICAS DE CULTIVO
- 10.00 h. Presidente: Juaco López Alvarez, España.  
Vicepresidente: Gerardo González Alvarez, MNPE. España.  
José Antonio Batista Medina, Dpto. Antropología, Universidad de La Laguna, España.  
"Un sistema de terrazas agrícolas: los Sauces (La Palma) 1900-1950."  
Eulalia Castellote Herrero, Universidad de Alcalá de Henares, España.  
"El cultivo del tabaco en La Vera (Cáceres) y La Vega de Talavera."  
Armando Graña García y Juaco López Alvarez, España.  
"La escanda en Asturias: labores e instrumentos."
- 11.30 h. Descanso.
- 12.00 h. Pierre Frapa, Francia.  
"Las terrazas de cultivo en Provenza."  
Graciela Rodríguez de Lucas, Carmen Hualde Pascual, Rosario Luque Rodríguez y Arantxa Ormazábal Hernaiz, España.  
"La reguera en la Sierra Pobre madrileña."
- 13.30 h. Comida en el MNPE.
- 16.00 h. Presidente: Inge Schellerup, National Museum of Denmark.  
Vicepresidente: Beatriz Rico, MNPE, España.

- Inge Schellerup, Nationalmuseum, Dinamarca.  
 "Agricultura indígena en Chachapoyas (Perú): andenes y camellones."  
 Chantal Caillavet, CNRS, Francia.  
 "El manejo del agua en la agricultura autóctona del Ecuador: camellones, zanjas y ciénagas."  
 17.00 h. Sesión de vídeos de tema agrícola presentados por Eugenio Monesma.  
 18.30 h. Traslado del MNPE al hotel.

### **Jueves 28 de mayo**

- 9.30 h. Traslado del hotel al MNPE.  
 SECCION V. CAMBIOS TECNOLOGICOS  
 10.00 h. Presidente: Luis Márquez, ETS de Ingenieros Agrónomos. España.  
 Vicepresidente: Begoña Torres, MNPE, España.  
 Luis Márquez, ETS de Ingenieros Agrónomos, Madrid, España.  
 "La tecnología actual frente a la tradicional."  
 Jan Bieleman, Agricultural University, Holanda.  
 "Cambios en las técnicas de abonado en los campos abiertos de la provincia holandesa de Drenthe 1650-1850."  
 Gaetano Forni, Rivista Storia Agricoltura, Italia.  
 "Las seis revoluciones tecnológicas que han caracterizado la evolución de la agricultura tradicional euromediterránea."  
 11.30 h. Descanso.  
 12.00 h. José Antonio Muñoz Carrasco, Huelva, España.  
 "El fin de la molienda tradicional: fábricas eléctricas de harina a inicios del siglo XX."  
 Begoña Bas.  
 "¿Es posible el análisis de una evolución tecnológica en los molinos de viento en Galicia?"  
 13.30 h. Comida en el MNPE.  
 16.00 h. Mesa redonda y clausura.  
 18.00 h. Visita turística por Madrid ofrecida por el Ayuntamiento.

### **Viernes 29 de mayo**

- EXCURSION AL CONCURSO DE ARADA EN ALBACETE Y VISITA A LA FABRICA DE HOCES DE SOLANA (CIUDAD REAL)  
 8.00 h. Se recogerá a los participantes alojados en el Hotel Los Condes.  
 8.30 h. Salida hacia Albacete.  
 15.30 h. Salida hacia La Solana.  
 17.00 h. Regreso a Madrid.

Estas Jornadas fueron acompañadas de una sesión de vídeos de tema agrario realizados en España con títulos como: El azafrán, El aceite, La elaboración tradicional del vino, La manzanilla, El laboreo de la tierra, La vid, Carreteros, Gente del olivar, El cereal, Los esparteros, Los hortelanos... y que son una muestra de trabajo de campo etnográfico y de recogida del Patrimonio Cultural que se está perdiendo.

Como colofón se realizó una Mesa Redonda entre todos los asistentes.

El equipo de organización del Museo, cuidó también el aspecto formal. Así, se creó un logotipo de las Jornadas (diseñado por una de las restauradoras del Museo: Laura Ceballos), consistente en un trillo estilizado que combinaba dos colores y que se proyectó en las carpetas, folios, tarjetas de presentación de las Jornadas, de identificación de los asistentes y del programa.

Como complemento a las Jornadas, se desarrolló otra serie de actividades,

unas más lúdicas como la recepción ofrecida por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid y una visita turística a la ciudad y otras más científicas como fueron la visita a los almacenes del MNPE, la asistencia al 39.º Campeonato Mundial de Arada y la visita también a una fábrica de hoces.

La visita a los almacenes del MNPE estuvo coordinada por doña Mercedes Martín de la Torre, conservadora de la sección de Agricultura y Transporte de nuestro Museo, y por doña Begoña Torres González, también conservadora.

Dichos almacenes se encuentran en el sótano del edificio y en su visita se distinguieron varios aspectos:

Primeramente, se explicaron a los visitantes las condiciones de conservación de las piezas del museo en nuestros almacenes y se comprobaron estas óptimas condiciones ambientales, con parámetros medios estables (50 por 100 de humedad y 18 ° C de temperatura) y una oscilación apenas apreciable a lo largo del año. El posible daño de la luz natural solucionado al contar con un sistema de luz artificial, de iluminación puntual. Los ataques de microorganismos o insectos se previenen mediante fumigaciones periódicas del almacén o con tratamientos concretos a piezas afectadas.

Por otro lado, se mostró el sistema de almacenaje distribuido en varios módulos. Las secciones Agrícolas y de Transporte ocupan parte de la planta baja de uno de los módulos, cuya superficie total es de unos 25 x 22 metros de altura, distribuida en estanterías. Este sistema es diáfano, los objetos están a la vista, y es también flexible al poder adaptar las baldas a las necesidades de las piezas. Estas se ordenan mediante signaturas topográficas indicando planta, línea de estantería, sector de la balda y lugar en cada una.

Tras estas nociones museográficas que resultaron muy interesantes para los congresistas, éstos pudieron conocer nuestras colecciones agrícolas, tanto tradicionales como industriales. Parte de ellas había sido seleccionadas para la exposición "Surcos" sobre agricultura tradicional española y tras su tratamiento de limpieza o consolidación las habíamos organizado en una sala siguiendo el esquema de la exposición:

1. Preparación de la tierra:
  - a) Abonado.
  - b) Preparación del terreno: el arado.
  - c) Sistemas de tracción: el yugo.
  - d) Preparación del terreno con aperos de brazo.
  - e) Preparación del terreno: el desterrone.
2. Siembra y plantación.
3. Mantenimiento.
4. Recogida del producto.

Los asistentes a las Jornadas, observaron detalladamente estas piezas, destacando su variedad y su representatividad, así como sus semejanzas o innovaciones respecto a los aperos agrícolas de otras regiones o países. También se les explicó la organización de la exposición y nuestro deseo de que hubiera coincidido con la celebración de estas Jornadas, aunque finalmente no fue posible ya que hubo de inaugurarse el 30 de junio.

Esta visita a los sótanos se completó con otra a los Talleres de Restauración y al Departamento de Fotografía que posee el museo y donde se aplican los tratamientos de conservación y restauración a las piezas y se realizan las

fotografías de éstas, tanto para el trabajo interno del museo como para catálogos de exposiciones, préstamos, etc.

Como resultado de la visita quedaron gratamente sorprendidos no sólo por la riqueza de las colecciones sino por nuestra moderna infraestructura tanto en almacenes como en talleres.

Muy interesante resultó también la asistencia al 39.º Campeonato Mundial de Arada el día 29 de mayo, celebrado en Albacete y que se desarrolló, desde el día 27 hasta el 30, dentro del marco de "Agro 92", organizado por el Comité Español para el Campeonato Mundial de Arada, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Ayuntamiento y Diputación de Albacete.

Agro 92 supuso un gran espectáculo agrario en el que se conjugaron la tecnología de vanguardia, los medios de producción y los campos de pruebas con equipos mecánicos y tradicionales.

Por otra parte, la celebración del Campeonato de Arada, que cuenta con una larga tradición, presentaba dos competiciones distintas:

El 21.º Campeonato de España de Arada (días 27 y 28), cuyo ganador fue el que representó a España en el Mundial celebrado a continuación. Desde 1971, en que comenzó en Zaragoza, es una cita obligada en nuestro país para nuestros agricultores con pruebas tanto sobre pradera como sobre rastrojo y con exhibiciones de laboreo con caballerías.

El 39.º Campeonato Mundial de Arada (días 29 y 30) celebrado por primera vez en España, supone desde 1953, una cita anual para los más expertos agricultores de los cinco continentes donde muestran sus técnicas y su dominio en el arte de la arada.

Los congresistas manifestaron un gran interés por las demostraciones de laboreo tradicional, por las del Campeonato Mundial, así como por un pequeño "museo" de arados tradicionales montado para tal ocasión. Mención aparte merece una interesante colección de medios de transporte tradicionales españoles (carros, carretas, galeras...) de numerosas regiones expuestas en el recinto, de la que se nos explicaron sus peculiaridades, condiciones de compra o donación, su transporte hasta allí, etc. Todos ellos eran propiedad de nuestro anfitrión don Jerónimo Ferriz, Doctor Ingeniero Agrónomo, nuestro guía por Agro 92 y que nos obsequió, no sólo con una suculenta comida campestre, sino con vinos de la tierra a todos los congresistas, que se lo agradecieron afectuosamente.

De Albacete y con gran cúmulo de experiencias, partimos hacia la Solana en Ciudad Real, pueblo de gran tradición en la fabricación de hoces para uso agrícola donde visitamos una de sus pequeñas fábricas.

La fábrica Codehoman, Sociedad Cooperativa es una muestra de la forma de trabajar en la actualidad en dicha población. Codehoman fue fundada en 1922 como sociedad cooperativa mediante la unión de varias pequeñas firmas con larga tradición desde 1900 y que ofrecen en la actualidad sus productos bajo la marca registrada "La Llave". Son hoces con distintos tipos de curvatura, filos, mango... y para diversas necesidades.

Sus trabajadores, gratamente sorprendidos por nuestro interés, nos mostraron el proceso de fabricación, ya de forma industrial a pequeña escala, aunque sus operarios siguen prefiriendo y deleitándose con el trabajo artesanal y detallista como nos demostraron.

Con esta visita, dimos por finalizadas las Jornadas.

Como conclusión podemos afirmar que los objetivos expuestos fueron

cumplidos. El número de asistentes fue interesante y procedieron fundamentalmente, además de España, de Francia, Italia, Inglaterra, Dinamarca, Holanda, Marruecos y Estados Unidos. Tomamos contacto entre todos y continuamos estas relaciones. Además, hemos dado a conocer no sólo nuestras colecciones de tecnología agraria tradicional y preindustrial, sino a nuestro museo como centro de gran actividad y moderna infraestructura. Muestra de ello será la próxima publicación de las Actas de estas Jornadas.

Por último, hay que destacar también que revistas de amplia difusión en el ámbito agrícola como *La Tierra* o *InfoRural* dedicaron varias páginas a la reseña de estas Jornadas.

MERCEDES MARTIN DE LA TORRE

