

Z-678

A

ANALES DEL
MUSEO
NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA

N O S OTROS

2 0 0 2

NÚMERO IX



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Información y Publicaciones

NIPO: 176-03-263-7

ISSN: 1135-1853

Depósito legal: M. 50.426-2003

Fotomecánica e impresión: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)

ANALES
DEL MUSEO
NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA

2002

NÚMERO IX

N O S OTROS

Edición dirigida
y coordinada por:

CONCHA GARCÍA-HOZ ROSALES
y
JOSÉ LUIS MINGOTE CALDERÓN

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES
Museo Nacional de Antropología

Consejo de Redacción:

Pedro Manuel Berges Soriano
Andrés Carretero Pérez
Concepción Mora Postigo
Pilar Romero de Tejada
Francisco de Santos Moro
Concha García-Hoz Rosales

Correspondencia:

Avda. Juan de Herrera, 2
28040 Madrid
Teléf.: 91 549 71 50
Fax: 91 544 69 70
e-mail: concha.garciahoz@mna.mcu.es

Coordinación:

Concha García-Hoz Rosales

Diseño y maquetación:

José Manuel Fernández del Riego

Foto de portada:

Detalle de un yugo portugués, de la zona de Vila da Feira y Maia
Fotografía: José Luis García Romero

Tratamiento de la foto de portada:

Amparo García Paredes



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Pilar del Castillo
Ministra de Educación, Cultura y Deporte

Luis Alberto de Cuenca
Secretario de Estado de Cultura

Joaquín Puig de la Bellacasa
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales



ÍNDICE

EDITORIAL	9
ARTÍCULOS	
ANDRÉS CARRETERO PÉREZ <i>Colecciones a raudales</i>	13
AMPARO GARCÍA PAREDES y JUAN CARLOS RICO NIETO <i>Un cambio sustancial en el departamento de fotografía</i>	39
CONCHA GARCÍA-HOZ ROSALES <i>El Museo del Pueblo Español y el Museo Nacional de Antropología. Veinte años de publicaciones</i>	49
M. ^a ANTONIA HERRADÓN FIGUEROA <i>El Museo fuera del Museo: 20 años de exposiciones</i>	63
MARÍA PREGO DE LIS <i>La Biblioteca del Museo Nacional de Antropología. Un paseo por sus colecciones</i>	91
JUAN CARLOS RICO NIETO <i>Los sótanos del Museo Nacional de Antropología</i>	107
MUSEO	
M. ^a TERESA DE LEÓN-SOTELO Y AMAT <i>Desinsectación por anoxia</i>	117
JOSÉ LUIS MINGOTE CALDERÓN <i>Iconografía y técnicas agrícolas: carretas y carros en España</i>	127
RUTH DE LA PUERTA ESCRIBANO <i>Indumentaria popular del labrador en la huerta de Valencia (siglos XVIII - XIX)</i>	171
ROSA E. RÍOS LLORET y SUSANA VILAPLANA SANCHIS <i>Juegos de amor e ingenio. Indumentaria y joyas como emblemas en el Renacimiento</i>	209
NOTICIAS	231
NORMAS DE PUBLICACIÓN DE ORIGINALES	237

El Museo ha cumplido una nueva etapa. Una larga etapa, de veinte años, que ha supuesto el despertar de aquella *eterna crisálida* de la que hablaba D. Julio Caro Baroja: el paso de las colecciones almacenadas en cajas, prácticamente ocultas en un sótano, que siguen formando parte del mito del museo, a la institución de *instalaciones modélicas* que profesionales y estudiantes de Museología vienen a visitar como parte de su formación.

Larga etapa durante la que ha sido director, e impulsor inevitable de la actividad, D. Pedro Manuel Berges Soriano, recientemente jubilado.

Como por una llamativa coincidencia histórica, si la llegada de Manuel Berges al Museo supuso un relanzamiento de la actividad, su jubilación ha venido a coincidir con el anuncio por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de un giro significativo en la dinámica de la institución y de un nuevo cambio de nombre: El Museo Nacional de Antropología (sede Juan de Herrera), heredero del Museo del Pueblo Español, fallido Museo de los Pueblos de España, va a pasar a denominarse *Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico*.

Quizás este nuevo nombre sólo sea, efectivamente, un nuevo nombre, una nueva etapa en la historia de la institución, y nos encontremos con un museo etnográfico cuyo hilo conductor, cuya línea argumental y científica, sea el estudio de la cultura a través del análisis de la historia vestimentaria. Quizás, por el contrario, nos encontremos realmente ante un nuevo museo que desarrollará planteamientos propios, desde los campos del diseño, la historia y la sociología de la moda, y que sólo aprovechará con intensidad una parte de las colecciones y fondos documentales del antiguo Museo. Es pronto para decirlo.

En todo caso, resulta evidente que la actual coyuntura supone un cambio profundo en los planteamientos y en la actividad del Museo. Resulta evidente que hemos llegado al final de una etapa; y parece útil, profláctico casi, reflexionar sobre lo realizado durante el

EDITH RIAL

período 1983-2002. Si algo bueno se desprende de esta revisión, sirva de pequeño homenaje a nuestro compañero Pedro Manuel Berges.

ARTÍCULOS

CO LECCIONES A RAUDALES

Andrés Carretero Pérez
Museo Nacional de Antropología

RESUMEN

En los últimos veinte años el Museo ha multiplicado por cinco sus colecciones, y podría continuar creciendo al mismo ritmo, situación que lleva necesariamente a una reflexión sobre la política de adquisiciones de la institución y, en términos más generales, sobre la lógica de unas colecciones de patrimonio etnográfico que tienen dificultades para superar las culturas rurales preindustriales y enfrentarse con el mundo urbano y las clases sociales pudientes, para ofrecer una visión global del conjunto de nuestra sociedad.

A fecha de uno de enero de mil novecientos ochenta y tres el Libro de Registro de Colecciones del Museo del Pueblo Español tenía 17.749 asientos, es decir, haciendo un cálculo aritmético simple, desde su creación en 1934, el Museo había ingresado una media de 362 objetos anuales. A uno de enero de 2003 el Libro de Registro de Colecciones del Museo Nacional de Antropología (sede Juan de Herrera) contaba con 88.928 asientos, es decir, en los últimos veinte años han ingresado 71.179 objetos, una media de 3.559 objetos anuales, lo que hace subir la media histórica general de 362 a 1.289 piezas por año.

Colecciones a raudales que han tenido a los técnicos y colaboradores del Museo con la lengua fuera permanentemente para mantener los inventarios actualizados, los bienes siglados, los almacenes ordenados..., pero *colecciones a raudales* que llevan también a una continua reflexión sobre la extensión y contenidos de un "museo etnográfico" y sobre los cauces investigadores y administrativos para la formación de las colecciones museísticas.

¿Diecisiete mil objetos son suficientes para explicar algo de las culturas españolas?, y ¿ochenta y nueve mil?, ¿de qué culturas?, ¿de qué períodos históricos?, ¿pueden los objetos en sí mismos explicar algo de la dinámica cultural?, ¿puede un museo explicar la dinámica cultural?

¿Qué "porcentaje" de significación cultural pierde un objeto cuando se adquiere fuera de su contexto de uso, en un anticuario por ejemplo, y cuánto más cuando se compra al coleccionista apasionado por la objetualidad seriada, y casi siempre estetizante, del cartel, el cántaro, el juguete, el almirez, el recortable...?

DEL LLAMADO PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Como ya he analizado en otras ocasiones, la primera consideración que hace difícilmente aprehensible el asunto es la propia extensión y diversidad de este lla-

mado "patrimonio etnológico", diversidad que podemos analizar revisando las colecciones de cualquier museo de artes y costumbres populares, los conservatorios básicos de dicho patrimonio y, por supuesto, las del Museo del Pueblo Español.

El Museo del Pueblo Español-Museo Nacional de Antropología no es un centro definido por un tipo de colección o una especialidad científica determinada relacionada con la cultura material, como puedan ser los museos de arte o de arqueología. Es un centro definido por un ámbito social: El objeto no interesa por su carácter estético, y de hecho la mayor parte de sus colecciones no tienen ese carácter, son objetos de la vida cotidiana, y sólo una mínima parte llegan a tener apreciación artística por los "expertos", dentro de eso que eufemísticamente se denomina "artes menores", y con criterios cambiantes a lo largo del tiempo como es lógico.

En el museo etnográfico el objeto interesa como elemento significativo de la cultura a la que pertenece, y en este sentido no debe, no debería, considerarse como más importante que una fotografía, un documento escrito, una filmación o una grabación sonora, documentos todos que conservan y transmiten del mismo modo que la mera cultura material, y a veces mejor, las normas y las prácticas culturales.

Y esta particularidad de los museos etnográficos plantea cuestiones importantes: Cualquier objeto puede resultar significativo para explicar o conservar el recuerdo de una cultura, desde un arado o una cuchara hasta un crucifijo, un traje o una obra de arte. Si otros museos tienen una cierta limitación en los tipos, técnicas, formatos o cualidades de sus fondos, el museo etnográfico, como casi todos los museos históricos, es imprevisible en sus colecciones, y también en sus pautas de crecimiento.

Ahora bien, ¿de verdad "cualquier objeto"? ¿A qué elementos materiales concedemos significación para identificar, para representar, una época histórica, para explicar las formas de vida presentes en cada momento histórico?

Planteada la pregunta de otro modo, desmenuzando su simplicidad:

- ¿qué períodos históricos y contextos sociales encajan dentro de ese concepto del patrimonio etnológico?,
- ¿sólo lo rural-tradicional, es decir, preindustrial, es etnológico?,
- ¿sólo lo popular (y no vamos a entrar en las disquisiciones sobre la imposible definición de lo popular) es etnológico?,
- ¿no podemos hacer una etnografía de las clases cultas, porque para eso están los museos de arte y de artes decorativas, y los llamados propiamente "históricos", es decir, los que narran la historia culta, la historia de los núcleos de poder?,
- ¿sólo lo lejano en el tiempo es patrimonio?, ¿nuestra vida presente, o nuestro inmediato pasado, no es patrimonio digno todavía de ser conservado? Si hasta el ICOM defiende la musealización del arte contemporáneo con el slogan "Coleccionar hoy para mañana" ¿por qué no podemos, sin ofender a los patrimonialistas clásicos, llevar al museo los juguetes que regalan las hamburgueserías, nuestros teléfonos móviles o los trajes de raperos de nuestros hijos?

Los museos etnográficos raramente cuentan con argumentos teóricos claros para defender una u otra respuesta a estas preguntas, pero muy a menudo, sin que nadie les pregunte, se ven condicionados por un mundo administrativo viciado, acostumbrado a la idea clásica del patrimonio artístico, y a la idea de la Ley de 1933 de que sólo es patrimonio artístico aquello que, al margen de otros valores, tiene un halo culto y más de cien años de antigüedad, por lo que tienden a ser "museos de artes decorativas populares" o "artes decorativas rústicas".

En los museos de arte, ciencia y técnica, historia militar o civil, el objeto suele llegar al museo arropado por una información histórica, y utilitaria, que permite contextualizarlo: A menudo existen datos escritos

sobre la persona o institución que encargó un cuadro o un retablo a un artista; RENFE conserva la información de cuándo se fabricaron, y en qué rutas y en qué fechas circularon las locomotoras del Museo del Ferrocarril; y cada bandera del Museo del Ejército está asociada a un regimiento, a una serie de batallas u otros hechos perfectamente documentados.

Los fondos de los museos etnográficos no suelen tener unos orígenes tan relevantes, y la información histórica y contextual que sobre ellos poseemos es mucho más reducida.

A similitud en este aspecto con los museos arqueológicos, el material recogido fuera de campañas científicas sistemáticas tiene un interés prácticamente nulo (limitado, para no ser tan negativo). Un cuadro de Goya, comprado en un anticuario o a un descendiente del marqués que lo encargó, sigue teniendo el mismo interés estético para el visitante y para el especialista, y se integra perfectamente en una sala de exposición con otras obras del período o del autor.

Pero ¿qué ocurre con un ánfora Dressel 20, o con un amuleto o un relicario comprados en un anticuario? Si no sabemos nada de su origen o utilización, sólo podemos considerar su carácter más o menos estético y colocarlos en una vitrina como "piezas vistosas".

Por desgracia, en muchas ocasiones, los fondos de los museos etnográficos son eso: colecciones etnográficas, fruto de recolecciones faltas de cualquier sistemática, sea en la época colonial en Filipinas o Guinea, sea en Salamanca o Asturias hace sesenta o veinte años.

La calidad real de una colección etnográfica viene determinada, más que por la vistosidad de los objetos, por la riqueza de la documentación científica que la arropo.

Lo que sobre todo nos interesa de los objetos es su utilidad documental, la posibilidad de reconstrucción, de recreación, de ambientes sociales y culturales: Si no sabemos nada sobre el contexto original de los objetos nos veremos limitados a dar una mera descripción formal, más o menos tipológica, como un arqueólogo

ante un expolio, o a hacer "falsas" reconstrucciones culturales.

Sin trabajo de campo, sin recogida de las colecciones durante el trabajo de campo, perdemos la mayor parte de la información cultural, perdemos la mayor parte del "valor museístico" y pedagógico de esos objetos, lo cual finalmente los inutiliza o multiplica su coste, aunque sea de manera indirecta: si no hay trabajo de campo a priori, deberá hacerse a posteriori; si no recogemos los objetos en su contexto, deberemos tratar de reconstruir esos contextos mediante estudios posteriores, lo cual exigirá mucho más tiempo y más precisión en la catalogación y análisis de los bienes culturales.

Suplementariamente, no siempre es fácil establecer la real significación cultural de los elementos materiales que reunimos: ¿de qué manera ayudan los trajes populares, los talleres artesanos, los relicarios, o las lavadoras y televisores, a explicar la estructura cultural?, ¿son esos elementos los adecuados?, ¿cuántos hacen falta?, ¿qué amplitud de tipologías y variantes necesitaremos? Las respuestas siempre irán del "depende" al "no sabemos".

La situación no es muy diferente de la de otros tipos de museos: ¿cuántos animales disecados o en formol necesitamos para mostrar la biodiversidad del planeta?, ¿cuántos cuadros de Velázquez hacen falta para demostrar la genialidad del autor?, ¿cuántos bifaces y ánforas reunimos para analizar la vida de nuestros antepasados remotos?

Quizás el caso del material arqueológico sea nuevamente el paralelo más adecuado. ¿Cuántas toneladas de restos deben guardar los museos arqueológicos para narrarnos nuestra prehistoria? Seguramente muchas, porque de la mayor parte, con nuestro actual nivel de conocimientos, no comprendemos su auténtica significación. Si hacemos un expurgo puede que estemos eliminando, en nuestro desconocimiento, elementos de apariencia prescindible, pero que en un futuro más o menos lejano se convertirán en claves interpretativas. Casi el único filtro es el mayor o menor rigor de cada

arqueólogo de campo en la selección de materiales durante las excavaciones y el estudio posterior. Después, los camiones de cajas dormirán en los almacenes de los museos, "para el futuro", sabiendo que sólo una parte infinitesimal resulta significativa y será objeto de exposición a corto plazo.

Esta conservación sistemática del material arqueológico está arropada por el halo de la antigüedad de las muestras; se ve defendida y justificada por un amplio colectivo profesional de arqueólogos y prehistoriadores, estudiosos del pasado remoto; e incluso está legislada en nuestro país desde el reglamento de excavaciones arqueológicas de 1911.

Por el contrario, eso que denominamos patrimonio etnológico sólo tiene el halo de la cotidianidad, de la contemporaneidad; de la vulgaridad, por qué no decirlo. Está tan cerca de nuestra realidad que todos nos sentimos con derecho a opinar, y los antropólogos no ayudan a defender una visión "profesional" de la cuestión, por la sencilla razón de que la mayor parte de ellos consideran, con Goodenough, que la "cultura material" es un subproducto de la actividad cultural de muy escaso interés. Si ya la interpretación cultural, el análisis antropológico general, resulta duro y complejo, cuanto más tratar de señalar, de identificar, un mínimo de rasgos materiales que ayuden a mostrar, que sirvan de "atrezzo", de decorado expositivo, para esa explicación cultural. Planteamiento, por otra parte, que cae fuera de los intereses generales de la antropología cultural como disciplina. Si la arqueología o la historia del arte trabajan sobre elementos materiales, la antropología trabaja sobre el análisis de conductas e ideas.

Y ante el silencio de los profesionales, no podemos esperar mucha más comprensión en las estructuras administrativas. Podríamos acumular cientos de anécdotas sobre las caras de estupefacción o los comentarios jocosos de algunos responsables políticos y administrativos ante los ingresos de colecciones en los museos etnográficos.

En síntesis, como los arqueólogos, pero con un yacimiento del tamaño de la realidad cultural, los técnicos de los museos etnográficos van acopiando, acumulando elementos materiales, intentando ampliar al máximo la diversidad del muestrario, en el supuesto de que si esos objetos son productos (o subproductos) culturales es que han servido para el desarrollo de alguna actividad cultural, y si su uso no ha sido caprichoso ni privativo de una persona individual, es presumible que puedan ayudar a representar y explicar las conductas de un grupo social y de los individuos que lo componen, tanto del pasado como del presente. A veces lo hacen sobre el terreno, realizando trabajo de campo, reuniendo los objetos en su contexto de uso; pero con mucha más frecuencia teniendo que recurrir al mercado.

VALOR DE MERCADO - VALOR CULTURAL

Y la valoración de mercado de los objetos, donde inevitablemente intervienen intermediarios, es mucho mayor (a veces con diferencias astronómicas) que la valoración por la que pueden obtenerse esos objetos comprados durante el trabajo de campo a sus usuarios o productores.

Una cuestión a remarcar es que no existen pautas establecidas ni, por así decirlo, práctica de mercado. Con el patrimonio artístico, e incluso con el bibliográfico y documental, existen ya muchos años, siglos en realidad, de experiencia comercial, pero el patrimonio etnológico no ha entrado en los circuitos comerciales hasta tiempos muy recientes, de forma parcial, y lo ha hecho inevitablemente por la vía de lo artístico, del "arte popular", de los objetos con mayor consideración estética.

Sin embargo, ello no debe inducirnos a pensar que se trata de bienes con escasa valoración. Aunque sus precios no sean comparables con los de los artistas contemporáneos, pasaron ya los tiempos en que los restos de la sociedad preindustrial, desperdigados por los

pueblos, podían comprarse por cuatro pesetas, cuando no se regalaban a los chatarreros para que los quitaran de en medio.

El patrimonio etnológico, en el sentido clásico de los restos de la sociedad preindustrial, comienza a ser cada vez más valorado, en particular por las propias *clases populares*, como un patrimonio sentimental, como una parte de la propia identidad, y necesariamente esta valoración afectiva se traduce en una valoración económica: los paisanos cada vez piden más por desprenderse de sus "reliquias" (ya no son trastos viejos) y, en más de una ocasión, viendo el interés de los museos y los anticuarios, piensan que tienen grandes joyas y piden cifras descabaladas por sus recuerdos; cifras tan descabaladas como las del mercado secundario, el de los profesionales, ya que los saltos inexplicables en los precios también se producen de vez en cuando en los chamarileros y anticuarios.

Suplementariamente, el mercado no nos ofrece toda la variedad de elementos que al museo etnográfico le interesan, sólo aquellos arropados por criterios estéticos o de rusticidad. Es mucho más fácil encontrar en el mercado piezas de cerámica popular, trajes tradicionales, relicarios o amuletos, que herramientas de carpintero, arreos de caballerías, trampas para cazar animales, talleres de forja, o manteles de hule.

Y si en el mundo artístico son pocos los coleccionistas de Goyas o Picassos, demasiado costosos, en el caso del material etnográfico, como con muchas de las "artes menores", proliferan los individuos con pasiones hacia los objetos más diversos e inverosímiles, y es frecuente que el mercado ofrezca grandes lotes o colecciones completas, que al vendedor no le interesa fragmentar, lo cual para la institución compradora genera dos problemas: al museo puede no interesarle la compra de 200 cascapiñones o 3.000 piezas de cerámica cuando con un 10% de ellas tiene suficiente para transmitir la información que le interesa; e inevitablemente los grandes conjuntos incluyen abundante *morralla* junto a piezas de interés.

Cuestión en la que no vamos a entrar ahora es que ocasionalmente en los propios museos ha habido técnicos con ese mismo afán coleccionista, con esa misma pasión por determinados objetos.

LOS MECANISMOS DE INGRESO

La siguiente cuestión a plantearse es cómo se realizan las adquisiciones y la eficacia relativa de los sistemas de ingreso.

Una fórmula clásica de ingreso en los museos etnográficos, fuera del mercado monetario, es la **donación**.

Muchos de los pequeños museos etnográficos se han constituido esencialmente a partir de donaciones de particulares, y el propio Museo Nacional de Antropología ha ingresado por esta fórmula más de un tercio de sus colecciones. Ciertamente que en tiempos antiguos eran más abundantes las donaciones, pero todavía se siguen produciendo muchas significativas.

Algunos ejemplos recientes:

- La donación de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de la Universidad Politécnica de Madrid de 215 piezas (instrumentos agrícolas de su Cátedra de Maquinaria), en 1990, que ayuda a mostrar el tránsito a la maquinaria industrial.
- La escalonada donación de la familia Chávarri González-Pintado, que a lo largo de los años 90 han donado más de 1.400 piezas de equipamiento doméstico, en su mayor parte de la primera mitad del siglo XX.
- La donación del matrimonio holandés Knetch-Drenth, en 1992, de una equilibrada y completa colección de alfarería popular española compuesta por más de 3.300 piezas, cuyo valor en el mercado casi seguro la hubiera hecho inalcanzable para el Museo.
- La donación de Nieves de Hoyos Sainz, con más de 1.000 objetos, además de los archivos perso-

nales y la biblioteca (con varios miles de volúmenes) tanto de la propia Nieves como de su padre, don Luis de Hoyos Sainz, fundador del Museo.

Y a medida que vamos ampliando la cronología de nuestras colecciones hacia el presente, nadie (personal, colaboradores o conocedores de nuestros almacenes) tira nada en su casa sin preguntar antes si le interesa al Museo.

Las donaciones plantean a menudo problemas de interpretación, una especie de conflicto *etic-emic* entre lo que los técnicos del Museo creen que interesa y lo que el donante considera significativo, conflicto que suele resolverse a favor del donante: a veces en la consideración de que los objetos forman parte de un contexto vital, y en otras ocasiones por no contrariarle, el Museo acaba aceptando la totalidad del ofrecimiento, aunque algunos elementos puedan tener sólo significación para el donante (cuestión que debería quedar claramente documentada en los procesos de catalogación).

Sin embargo, los bienes etnológicos son cada vez más apreciados, como antes señalaba, por lo que la compra comienza a ser fórmula habitual de ingreso. El sistema de compra más expeditivo y barato, y también el de más interés para los museos etnográficos por la información suplementaria que se obtiene sobre los objetos, sería dar a los investigadores quinientos o mil euros para que vayan reuniendo los elementos de interés durante sus trabajos de campo.

Por este procedimiento, y por unas cifras insignificantes, se reunió la colección de cerámica andaluza del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, cuando a comienzos de los años 80 se desarrollaron los trabajos de documentación del oficio en la región. Y por este procedimiento nutre regularmente sus colecciones el Museo de Etnología de Osaka, por ejemplo.

Sin embargo, los mecanismos administrativos actuales de subvención pública de trabajos de investigación no permiten esta posibilidad.

Una segunda fórmula sería que al menos el propio Museo dispusiera de esas cantidades para ir haciendo pequeñas compras. Así funcionaron los museos dependientes del Estado hasta la disolución del Patronato Nacional de Museos en 1984: cada Museo tenía en su presupuesto ordinario pequeñas partidas para adquisición de fondos, si bien el importe de cada compra no podía superar las 25.000 pesetas (si mal no recuerdo) en el momento de eliminación del sistema. A partir de esa cifra debían hacerse gestiones para que un órgano superior, la hoy denominada Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español (JCV en adelante), tramitara las adquisiciones.

Y éste es el mecanismo de adquisición vigente en la actualidad, al menos en los museos públicos españoles: la JCV o las Comisiones de Bienes Muebles o nombres similares, que poco a poco van creando las Comunidades Autónomas, se encargan de todas las adquisiciones que exigen transacciones monetarias.

Órganos de este tipo son seguramente necesarios, y ejercen tareas de control, asesoría y coordinación laudables, pero en lo que se refiere a las adquisiciones están pensadas para otro tipo de bienes, no para bienes etnológicos, de ciencia y técnica y campos afines. Aunque no sea ésta su meta primigenia, estos órganos están diseñados para enfrentarse, para actuar, en el "mercado profesional" del patrimonio cultural.

Los procedimientos habituales de compra de la Junta de Calificación son:

- Los expedientes de solicitud de exportación definitiva: Según la LPHE se consideran como ofertas de venta al Estado, y se aprovechan con frecuencia para la adquisición de bienes inesperados para los museos.
- La licitación en subastas públicas, en las que las Administraciones públicas pueden ejercer además los derechos de tanteo y retracto, y es evidente en este caso que estamos tratando con profesionales de la materia.

- Las propias ofertas de venta de particulares o anticuarios, sea directamente a la JCV, sea a los museos que las tramitan posteriormente ante la JCV.

Nuestro Museo no puede mostrar queja respecto a la atención de la JCV, ya que en los últimos quince años, como veremos después al comentar algunos ejemplos, han ingresado en el Museo numerosos objetos y colecciones por importes realmente millonarios, pero como remitente de muchas de esas peticiones de compra, y como miembro de la JCV durante algunos años, puedo dar fe de los esfuerzos necesarios para que sus miembros (en su mayor parte historiadores del arte en una u otra faceta) comprendan la política de compras de los museos etnográficos, que no presentan ofertas de grandes obras maestras, sino de innumerables menudencias, y no se sientan ridículos (que en buena parte es el problema: cuando uno no comprende una situación se siente ridículo) comprando carros, camas, pucheros o lavadoras, en vez de Murillos o cristal de La Granja.

En todo caso, como antes señalaba, las contrapartes de la JCV suelen ser profesionales del comercio, anticuarios, o en todo caso coleccionistas, porque los mecanismos administrativos dificultan un trato directo con particulares.

Supongamos que mañana visito un pueblo, encuentro un magnífico arado y acuerdo con su propietario que se lo venda al Museo por 10 euros. Como no tengo dinero líquido para el pago, sino que debo gestionar la adquisición ante la JCV, le pido que realice las formalidades pertinentes: que remita un escrito de oferta al Museo o al Ministerio, acompañado de dos fotografías en color, 13 x 18 cm, del objeto, mientras me llevo el arado al Museo "para estudio", y que no se preocupe que, pasados algunos meses, si todo ha ido bien, recibirá una notificación para que vaya a la capital, a la Delegación Provincial de Hacienda, a cobrar su dinero. Evidentemente, el paisano quemará el arado, o se lo venderá por 5 euros al primer chamarilero que pase, antes de meterse en ese galimatías.

Incluso el transporte, que he citado de pasada en el ejemplo anterior, es otro problema que aparece con relativa frecuencia. La JCV ha rechazado más de una petición de compra "porque sale más caro el collar que el perro": alguien puede vender en Cádiz o en La Coruña una tinaja o un molino harinero por un precio irrisorio que se vuelve astronómico (proporcionalmente) cuando hay que pagar el desmontaje y alquilar un camión para llevarlos hasta Madrid. Es mucho más costoso transportar un Goya, pero la cifra queda minimizada por el coste de la obra.

Todo lo cual "nos deja en manos" de los comerciantes profesionales de antigüedades, con los problemas que reseñaba antes, y de "su lógica" de formación de colecciones.

Queda, en fin, otra posibilidad de adquisición: la dación, el pago de impuestos o deudas tributarias por personas físicas o jurídicas con bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español. En los últimos años Hacienda (que es en último extremo quien debe autorizarlo) se va mostrando más permisiva para que se liquide de este modo el IRPF de los particulares o los Impuestos de Sociedades de las empresas.

Lo habitual es que las daciones, cuyas cantidades suelen incluir bastantes ceros, deriven hacia el patrimonio artístico: los herederos de los pintores o de los coleccionistas pagan con parte de la obra, o los banqueros o empresarios de turno compran un gran cuadro que le interesa al Prado, al Reina Sofía u otro gran museo.

Nadie que tenga que pagar 500 euros de IRPF entra en los trámites para pagar la deuda con los pucheros o el traje de fiesta de su abuela; y no es fácil llegar al presidente de un banco, y menos convencerle, para que pague su Impuesto de Sociedades comprando una magnífica colección de arados.

Sin embargo, todo se andará. De momento puedo citar dos casos de aplicación de la dación en el Museo Nacional de Antropología: Caja Duero liquidó en 1997 una parte de su impuesto de sociedades con la

adquisición de la colección de trajes y joyas de Elvira Lucena, valorada en 33 millones de pesetas, y en la que destaca un traje de vistas de La Alberca con toda su joyería. Y en este mismo 2003, INDITEX, S.A., ha liquidado una parte también de su Impuesto de Sociedades adquiriendo la colección de trajes y textiles de Mariano Fortuny, propiedad de Liselotte Höhs, por un total de 2.900.000 euros.

DE LAS COLECCIONES INGRESADAS

En mitad de esta complejidad contextual, el Museo ha ingresado en los últimos veinte años un enorme volumen de colecciones (Tabla 1), multiplicando por cuatro los fondos, cuya visión gráfica (Tabla 2) queda

Tabla 1.- Crecimiento decenal de colecciones 1934-2003

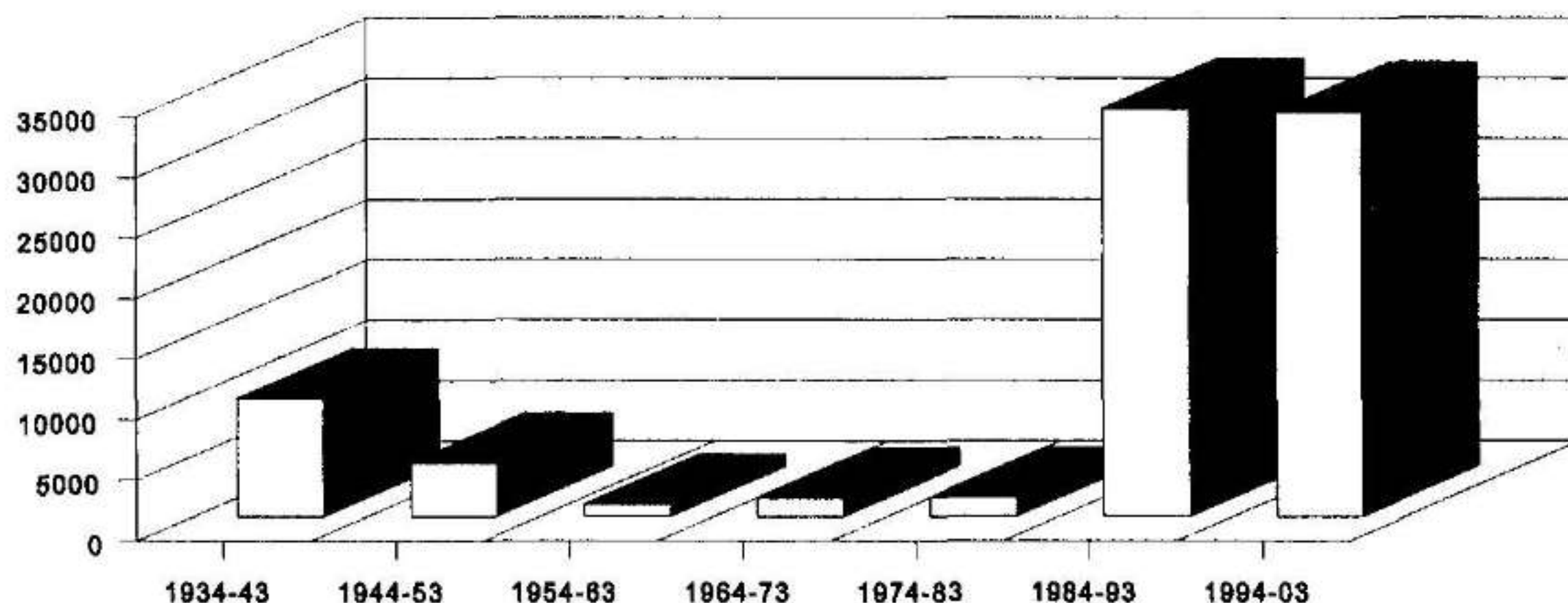
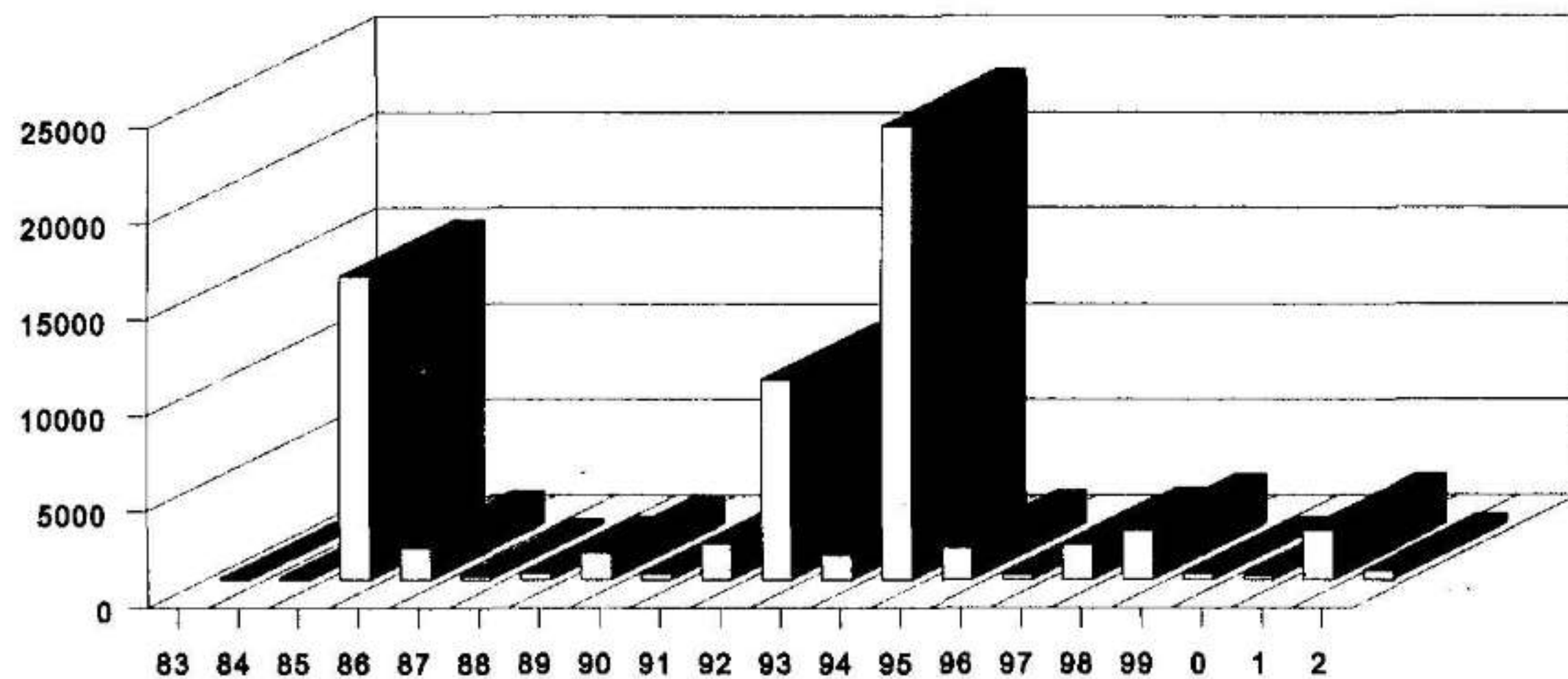


Tabla 2.- Ingreso de colecciones 1983-2002



deformada por algunos grandes conjuntos: 10.000 carteles (1985), 5.100 piezas del Servicio de Artesanía de la extinta Sección Femenina (1985), 4.600 recortables infantiles (1993), 3.300 piezas de cerámica popular donadas por el matrimonio Knetch-Drenth (1992), 22.000 objetos del denominado *Archivo Mariano* (1994), 5.000 muñecas y otros juguetes (1998 y 2001).

En la tabla 3 puede verse una aproximación al crecimiento de las colecciones agrupadas por aspectos culturales básicos. Las cifras son completamente aproximativas, ya que intentar clasificar un objeto por un solo concepto es un auténtico lecho de Procusto que cercena sus ramificaciones, sus connotaciones polifacéticas, sus posibilidades de consideración desde perspectivas distintas, característica esencial de cualquier elemento cultural. Su única finalidad es servir de base a la descripción que sigue, servir de soporte numérico para tratar de revisar la adecuación de la actual colección.

Tabla 3.- Análisis temático básico de las colecciones

	Total	1934-82	%	1983-02	%
Arquitectura	1.004	465	46,3	539	53,7
Actividades económicas					
Actividades de adquisición	1.406	753	53,6	653	46,4
Actividades de transformación	5.004	2.261	45,2	2.743	54,8
Actividades de distribución	3.719	310	8,3	3.409	91,7
Actividades de consumo					
Equipamiento doméstico	10.763	2.556	23,7	8.207	76,3
Indumentaria	13.118	7.020	53,5	6.098	46,5
Lenguaje y comunicación	786	291	37,1	495	62,9
Expresión artística					
Artes gráficas	13.891	178	1,2	13.713	98,8
Artes plásticas	729	269	36,9	460	63,1
Artes rítmicas	400	198	49,5	202	50,5
Actividades lúdicas					
Juegos	11.162	247	2,2	10.915	97,8
Otros	744	232	31,2	512	68,8
Creencias					
Catolicismo	25.651	2.597	10,1	23.054	89,9
Otras creencias	551	372	67,5	179	32,5
Totales	88.928	17.749	20,0	71.179	80,0

Como consideración general, podemos ver en la tabla 3 que el 80% de las colecciones actuales han ingresado en el período 1983-2002, y que tanto el volumen como el ritmo de crecimiento (y la representación de contextos culturales y contenidos cronológicos) de los distintos grupos es muy variable.

El primer bloque, correspondiente a **Arquitectura**, es uno de los que menor crecimiento proporcional ha tenido. Su contenido esencial son elementos arquitectónicos, es decir, elementos constructivos que por principio son fijos, se encuentran unidos de manera indisoluble a las viviendas y edificaciones. Lógicamente (?), el Museo no conserva muros de piedra ni paredes de adobe, ni siquiera tejas o chimeneas; al margen de algunos ejemplares de puertas, ventanas o rejas, la mayor parte de los elementos conservados son los más móviles y pequeños: cerraduras, llaves, llamadores y clavos de puertas... Se trata en todos los casos de elementos aislados, muchos de ellos comprados en anticuario, que no permitirían la reconstrucción de la fachada de una vivienda, por ejemplo; procedentes de zonas rurales; y más de casas ricas que populares. En ningún momento se ha planteado una recogida de tales elementos en los medios urbanos del siglo XX. Y del mismo modo, no ha sido posible acometer la realización, costosa pero pedagógica, de maquetas de arquitectura; las únicas disponibles son las procedentes de la antigua Dirección General de Regiones Devastadas del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Entrando en el voluminoso apartado de las **Actividades Económicas**, que hemos subdividido en cinco bloques numéricos, encontramos en primer lugar las **Actividades de Adquisición**, que incluyen esencialmente el "sector primario" en términos económicos (agricultura, ganadería, caza, pesca...). Si caza y pesca no están especialmente bien representadas, la ganadería y, sobre todo, la agricultura cuentan con una amplia y sistemática muestra de aperos y útiles de trabajo, recogida en buena parte en los años en que D. Julio Caro Baroja fue director. El crecimiento de la sección ha sido

proporcionalmente bajo en los últimos veinte años en cierto modo por "miedo a la modernidad": ¿Incluimos las cosechadoras junto a los trillos, y los tractores junto a carros y arados, o se las dejamos al Museo de Ciencia y Tecnología? El límite máximo temporal-tecnológico al que ha llegado el Museo han sido las producciones industriales (protoindustriales en muchos casos) de la primera mitad del siglo XX, procedentes en su mayor parte de la donación de la Escuela Superior de Ingenieros Agrónomos (Universidad Politécnica de Madrid), que incluye muestras de las primeras trilladoras motorizadas y tractores usados en España. Y ya su presencia en un *museo etnográfico* es difícilmente comprensible por algunos sectores del mundo del patrimonio cultural.

Las **Actividades de Transformación**, los "oficios e industrias", han sido siempre una laguna en las colecciones del Museo, quizás por un problema de coyuntura histórica: en los años 30, e incluso 50, no parecía urgente documentar oficios que en su mayor parte estaban vivos. En los años 60 y 70, el Museo no tenía medios para recoger o comprar los talleres de los oficios que desaparecían. En los 80 y 90 era tarde.

Cinco mil objetos en esta sección son apenas nada para ofrecer una visión coherente y sistemática. Aunque se han duplicado los fondos en el período considerado, la colección sigue siendo insuficiente; y con el mismo problema conceptual que en el caso anterior: ¿nos limitamos a recoger útiles de carpintería manual para reconstruir un taller de ebanistería o incluimos también la maquinaria industrial, en muchos casos ya histórica? En todo caso, recoger forjas, molinos rodeznos o talleres de cromolitografía a comienzos del siglo XXI exige plantear la tarea desde una perspectiva histórica.

Las adquisiciones de útiles de oficios de los años 80 son uno de los pocos casos de recogida sistemática desde el Museo, con trabajo de campo etnográfico incluido, pero las complejidades administrativas alcanzaron tal nivel que la fórmula sólo pudo mantenerse tres años.

La representación de las **Actividades de Distribución** (transporte, comercio, servicios...) se limitaba a unos cuantos carros y elementos conexos de transporte, y ha crecido de forma notable sobre todo con elementos relacionados con el mercado y el comercio, y de manera muy particular con la adquisición de la Chocolatería El Indio, establecimiento tradicional madrileño de producción y venta de chocolate y dulces, buen ejemplo del proceso de formación y decadencia de las industrias familiares a lo largo de los siglos XIX y XX. Tal como nos gustaría hacer siempre, "El Indio" se recogió íntegramente, desmontando la tienda pieza a pieza, como si se tratara de una excavación arqueológica, desde el mostrador o el molino hasta la oficina; y el acopio de "fondos" incluyó también el archivo y la documentación sobre personal, proveedores, impuestos o las facturas de la luz, multas..., además de la información histórica proporcionada por las últimas propietarias. Hoy podemos decir muchas cosas sobre El Indio, su contexto, y su significación económica y social.

Entre las **Actividades de Consumo** sólo se han desglosado numéricamente para su comentario dos bloques: uno de Indumentaria y adorno personal, y otro con el resto de las colecciones de la sección, que en lo esencial se refieren a objetos de equipamiento doméstico, sean muebles, objetos relacionados con la preparación y consumo de alimentos, textiles, electrodomésticos, elementos de limpieza e higiene, adornos...

Esta sección de **Equipamiento doméstico** ha crecido sobre todo por algunas grandes series como la colección de cerámica del matrimonio Knetch-Drenth, en su mayor parte de uso doméstico; la amplia muestra de mantelerías del Servicio de Artesanía de la Sección Femenina, decoradas con bordados tradicionales de las diversas regiones; las sucesivas donaciones de la familia Chávarri González-Pintado; o la serie de electrodomésticos (esencialmente de la primera mitad de siglo XX) que se inició con la compra de la colección Arellano, y que, como ocurre con los tractores, chirría

a los ojos de los patrimonialistas más tradicionales que ven con desdén, condescendencia o extrañeza cómo el televisor o la lavadora que tuvieron en su casa hace no muchos años se alinea en las estanterías junto a estufas modernistas (éstas sí, más apreciables).

La sección de *Indumentaria*, central en la historia del Museo, también ha crecido, aunque en menor proporción, y con problemas conceptuales derivados de la profusión de las modas actuales. Los trajes populares e históricos (entiéndase anteriores al siglo XX) son conceptualmente claros, y constituyen el grueso de los ingresos, destacando algunos como las colecciones Cueto o Emperador (de prendas de Zamora y León, respectivamente) o la mencionada dación de Caja Duero de un traje de vistas de La Alberca. Pero no ha ocurrido lo mismo con la ropa de calle de los tiempos actuales, o del pasado inmediato, y esas prendas raramente han sido accesibles a las fórmulas de compra del Museo, por lo que apenas hay trajes posteriores a 1930, salvo donaciones aisladas. Y del mismo modo, aunque conserváramos una gran cantidad de ropa culta de los siglos pasados, un museo etnográfico no parecía el lugar adecuado para trajes de Pertegaz, Balenciaga o Fortuny, y de hecho sólo en fechas muy recientes ha comenzado a ingresar en las colecciones "ropa de firma", con un crecimiento geométrico tras el anuncio de la creación del Museo del Traje.

En directa relación con las colecciones de indumentaria, el Museo guarda una rica colección de joyería tradicional y de bisutería de finales del siglo XIX y siglo XX, además de complementos y accesorios de todo tipo.

Es de destacar que esta amplia y bien nutrida colección de indumentaria, joyería y accesorios, se ha formado desde un museo que busca proporcionar explicaciones culturales y mostrar pautas de conducta generales a grandes agregados sociales, no desde el punto de vista de una narración de la historia del traje en España, ni del diseño como creación estético-artística, ni de la obra maestra o el autor de excepción, que hubieran

exigido otra perspectiva, otras pautas de formación de la colección, como los actuales trabajos demuestran.

Aunque conceptualmente alejado del bloque anterior, podemos comentar aquí el apartado relativo a **Lenguaje y comunicación** que, en términos objetuales, queda casi reducido a objetos de escritorio a menudo imbricados con otros elementos de equipamiento doméstico.

También la visión de la **Expresión artística** resulta muy particular desde un museo etnográfico.

Haciendo un apartado amplio de **Artes plásticas** encontramos una pequeña bolsa que en su mayor parte incluye las piezas de madera o asta tallada del denominado "arte pastoril", casi siempre decimonónicas, y que apenas ha crecido en los últimos años; la mayor parte de los "nuevos ingresos" que muestra la tabla son fruto del inventario de los fondos pictóricos del Museo, casi todos copias de escasa calidad de retratos de personajes históricos destinadas a documentar y ambientar las colecciones de trajes del siglo XVIII, que por motivos desconocidos se encontraban sin registrar.

Salvando unos cuantos pliegos de cordel y algún grabado religioso, las **Artes gráficas** apenas estaban representadas en las colecciones. Además de las colecciones de gozos o de recordatorios de Primera Comunión (incluidas en Catolicismo) o de recortables infantiles (incluidas en Juegos), desde 1983 han entrado más de diez mil carteles de temáticas muy diversas, desde publicidad comercial a fiestas o deportes, destacando los carteles taurinos, que superan los 2.500, piezas que abarcan un siglo largo, datándose los más antiguos hacia 1850.

En cuanto a las **Artes rítmicas**, el Museo cuenta con una pequeña pero sólida colección de instrumentos musicales, que se ha duplicado en estos años, si bien los fondos de mayor interés son anteriores. Junto a las series de instrumentos populares (gaitas, flautas y tambores, rabeles, castañuelas...) se conservan algunos instrumentos cultos destacables como el bajón de

Bartolomé Selma o el violonchelo de Gabriel de Murzia (1709), el más antiguo de construcción española que se conoce.

Continuando esta somera revisión, otro bloque temático que ha conocido un gran crecimiento es el de las **Actividades lúdicas**.

La sección de **Juegos y Juguetes** apenas tenía representación, y hoy supera las diez mil piezas, destacando las series de recortables sobre papel, las muñecas (en particular la serie de Mariquita Pérez "y sus amigos" con casi tres mil piezas), y los juguetes de hojalata que Rico, Payá y otras fábricas produjeron a lo largo del siglo XX, que se van completando con sus sucesores de plástico a partir de los años 60 ("Yo tenía uno de esos" es el comentario repetido de muchos de nuestros visitantes, a veces realmente asombrados de "verse" en el museo). Series que han resultado costosas económicamente, pero que no han necesitado mucha presión por parte del Museo para lograr su adquisición: en los años 80, y sobre todo a lo largo de los 90, el coleccionismo de juguetes adquirió un gran desarrollo, aumentó su mercado y creció el "aprecio patrimonial" hacia este tipo de elementos culturales.

Más reducida es la representación de otras actividades lúdicas y deportivas, con poco más de 700 piezas, entre las que podemos destacar los juegos de bolos y los objetos y documentos relativos al circo que han comenzado a acopiarse en fechas recientes.

Por último, el mundo de las **Creencias** tiene un gran peso numérico, llegando a las 25.000 piezas, en particular en lo relativo al **Catolicismo**: las antiguas series de imágenes, cruces, relicarios, exvotos, rosarios, medallas..., se han visto notablemente incrementadas con la adquisición de la colección mariana de Jordi Fort Gaudí, que reúne objetos (además de miles de documentos y publicaciones no contabilizados aquí) sobre los cientos de advocaciones de la Virgen en todo el país, colección tan voluminosa, y formada con un carácter tan sistemático y homogéneo, que será fuente de numerosas investigaciones en los próximos años.

De otras creencias, esencialmente de lo que se llamaba "supersticiones", el número de objetos es más reducido, y de difícil crecimiento ante el progresivo abandono de su uso. En todo caso, la colección de amuletos, por su variedad y selección, es una de las mejores de España. De hecho, el Museo le dedicó su primer catálogo de colecciones, en 1945, con la firma de D.^a Carmen Baroja de Caro.

¿POR DÓNDE SEGUIR?

Podemos repetir ahora los interrogantes que hacía al comienzo del texto y preguntarnos si estas colecciones sirven para ofrecer alguna visión de las culturas españolas y qué visión.

La respuesta es afirmativa, aunque inevitablemente con "peros". El museo contiene fondos para muchos discursos diferentes; cada objeto es un elemento mudo que reacciona a nuestras ideas, y el museo todo es una especie de gran almacén de atrezzo al que hay que saber preguntar. La riqueza de los fondos y su utilidad puede comprobarse en los numerosísimos préstamos para exposiciones temporales realizados en los últimos años, cuando la información sobre las colecciones ha podido hacerse accesible a los especialistas, y hubiera podido comprobarse en el montaje del Museo de los Pueblos de España, en el que trabajó el equipo del Museo con ahínco a lo largo del 2002.

El "pero" es el que ya he señalado en otras ocasiones: la limitación del concepto de patrimonio etnológico concebido como la conservación del recuerdo de la cultura tradicional popular, tradicional en el sentido de las formas culturales preindustriales, desaparecidas ya a todos los efectos, y popular en cuanto que no se entra en la visión del conjunto de la sociedad, sino sólo en las capas más pobres, generalmente rurales.

El Museo ya ha completado en lo esencial esa meta. Acabamos de ver que faltan algunos elementos significativos, pero cien mil objetos más no ayuda-

rían demasiado a explicar mejor las formas de vida tradicionales.

Otra cuestión, de filosofía de la institución, es si el museo ha de detenerse en la frontera temporal de la industrialización y el éxodo rural, sin entrar en la modernidad; si el museo ha de ser histórico en sentido estricto o puede continuar documentando la vida actual, o al menos (yendo con una generación de margen) la de nuestros padres, no quedarnos en la de nuestros abuelos; y si el museo sólo debe hablar de la vida del pastor idílico, vestido de pieles y abarcas, que talla pacientemente una cuchara de asta para el dueño de los rebaños. ¿No hablaremos del dueño de los rebaños? Si lo intentamos, descubrimos que los elementos para narrar su historia no están en los museos etnográficos, sino en los museos artísticos o en los museos de artes decorativas (y que las estructuras museístico-patrimoniales consideran que es allí donde deben estar). Él pertenece a otro mundo, al mundo culto, al mundo de las élites, al mundo de la estética dominante, y de hecho los museos artísticos no intentan explicar gran cosa de su vida, sino mostrar sus gustos y la riqueza objetual, histórico-artística, de su época.

Según esta filosofía las creaciones de Balenciaga o Christian Dior deberían estar en los museos de artes decorativas, o en los centros de arte contemporáneo como Victorio & Lucchino, y la ropa *de mercadillo* o de los grandes almacenes en los etnográficos.

Sin embargo, cuantas más piezas "vulgares" reunimos, y cuanto más cerca de nosotros se encuentran cronológicamente las colecciones, más se alejan los museos etnográficos de los intereses de los políticos, administradores y altos gestores del patrimonio cultural y, por extensión inevitable, del conocimiento y el aprecio de la sociedad en general.

Por ello, quizás, aunque sólo sea como revulsivo, debemos empezar a reclamar "productos de marca", a transmitir que el patrimonio etnológico es el patrimonio de la cultura toda, que la meta del museo etnográfico es dar una explicación del conjunto del grupo

cultural de que se ocupa, no de una parte; que el patrimonio etnológico no es sólo "el patrimonio de los pobres". Y, en otro sentido, vistos los acercamientos que desde campos de estudio muy diferentes se realizan hacia este patrimonio, quizás debamos empezar a plantear, o a aceptar, que el patrimonio etnológico tampoco es el patrimonio de los antropólogos y folkloristas, sino que debe enriquecerse con muchas más perspectivas. Quizás por esta vía lleguemos a hacer comprender que no hay patrimonios menores y que el adjetivo etnológico, como los de arqueológico, artístico..., resultan limitantes y obsoletos si lo que buscamos es la interpretación cultural.

UN CAMBIO SUSTANCIAL EN EL DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFÍA

Amparo García Paredes
Juan Carlos Rico Nieto
Museo Nacional de Antropología

RESUMEN

Posiblemente una de las áreas que ha sufrido unos cambios más radicales en la última década dentro del mundo de los museos sea la fotografía, por dos cuestiones fundamentales: los cambios técnicos y la digitalización informática.

El artículo describe paso a paso estas transformaciones en el caso del Museo Nacional de Antropología, desde el punto de vista tanto de la colección propiamente dicha, como de la documentación gráfica de las otras piezas.

Una de las áreas de los museos en la que se perciben con mayor claridad los cambios que conlleva la aplicación de las nuevas tecnologías es la de la imagen, bien sea ésta entendida como documento gráfico de las piezas de la colección, bien como objeto en sí mismo.

La transformación ha venido, en nuestra opinión, de la mano de tres campos principales:

- *La nueva tecnología de la imagen y en concreto la digital.*
- *La aplicación de los procesos y programas informáticos.*
- *La comunicación a través de la red.*

El desarrollo, como veremos a lo largo de estas reflexiones, es verdaderamente sustancial y, lo que es mucho más importante, no ha hecho más que empezar.

1.ª PARTE: LA COLECCIÓN

El procedimiento tradicional de la colección

Habitualmente hasta hace apenas un lustro la documentación gráfica en los museos se basaba en un trabajo artesanal, en el que intervenían directamente los conservadores y los fotógrafos bajo la organización del departamento de fotografía: recordemos brevemente el proceso para al final poderlo comparar con el que se lleva actualmente:

1. Una colección ya documentada y fichada se programaba para fotografiarla.

2. Se trasladaba al plateau donde se hacían los siguientes soportes y formatos de imagen.

Diapositivas de 35 mm en color (2 ó 3 unidades).

En casos específicos diapositivas de 6 x 6, e incluso formatos más grandes.

Negativos en blanco y negro.

Copia sobre papel de este último en diferentes formatos.

3. Se archivaba la documentación por duplicado (a veces por triplicado):

En sobres para el almacén de documentación gráfica.

En las fichas de cada pieza.

En los archivos de cada conservador.

Podemos afirmar que este procedimiento tenía tres problemas fundamentales: era lento, ocupaba mucho espacio de almacenamiento y daba, al menos a nivel de consulta, poca calidad de imagen, en numerosos casos de estudio e investigación había que hacer copias a formatos más amplios e incluso a color.

El primer paso, la utilización informática

Un avance inmediato fue la adquisición del escáner para digitalizar diapositivas de 35 mm (hay otros que permiten más formatos) y positivar negativos, ya que esto nos abría dos campos inmediatos:

- Introducir la imagen en el ordenador y por tanto poder manipularla con todos los programas posibles de tratamiento de imágenes.
- Eliminar la copia en papel, ya que nosotros podíamos directamente hacer positiva esa imagen e imprimirla si fuera necesaria para algún estudio o para el personal del museo.

Quizás no nos demos cuenta inmediatamente del cambio sustancial que supuso esta pequeña innovación, pero baste comentar algunos puntos a continuación para que veamos el profundo significado en la simplificación del proceso.

En primer lugar suprimimos las copias, tanto en color como en negativos, dejando sólo una unidad de cada una para el archivo fotográfico, lo que supuso un ahorro de espacio en los almacenes espectacular.

En segundo lugar teníamos la posibilidad de manipular y por tanto "corregir" defectos de la imagen con los programas informáticos, o cambios y grupos de imágenes para publicaciones o demás propuestas de los especialistas

Por último, se iba configurando un archivo digitalizado en carpetas independientes para posteriormente pasarlo al programa informático de la colección del museo, de lo que hablaremos más adelante.

El papel, un tratamiento específico

Para la digitalización de la colección de fotografías del museo empleamos el mismo proceso, pero con escáner de papel y en un principio (salvo excepciones puntuales de obras de mucha calidad o formato grande) suprimiendo la foto directa que en estos casos tiene menos calidad.

El problema vuelve a ser, como el lector habrá sido consciente, que dependemos de un soporte exclusivamente digital con los consabidos problemas ya descritos de dudosa seguridad en su conservación.

Faltan no obstante numerosas piezas para escanear al carecer de un formato de DIN A3, requerido constantemente para completar el equipo mínimo necesario.

Algo sobre la seguridad de la conservación digital

Conviene, antes de seguir adelante, aclarar un tema que no depende de nosotros y que nos tiene limitados en estos momentos, ya que evidentemente es de suma importancia para la conservación de la documentación gráfica de la colección.

El almacenamiento digital es plenamente satisfactorio en el sentido de capacidad y de ahorro de espacio, pensemos que un CD puede memorizar unas 3.500 imágenes de una buena resolución y un DVD multiplica por 12 esa misma capacidad, pero hay un riesgo fundamental que es su fragilidad como soporte: cualquier cambio brusco que pueda producirse en la temperatura o en los campos eléctricos y electromagnéticos puede borrar y por tanto hacer perder todos esos datos.

En consecuencia no se puede confiar únicamente en dicho soporte para la documentación gráfica, ya que podemos quedarnos sin ella, si desgraciadamente se cumplen algunas de las alteraciones antes dichas. Tenemos, pues, que seguir compatibilizándolo con el soporte en diapositiva de color y en blanco y negro.

No obstante es cuestión de tiempo y parece, por los últimos resultados, que de poco, ya que todas las empresas afectadas investigan en ese sentido.

El siguiente paso: DOMUS.

El programa DOMUS nos permitió, una vez organizado por los programadores, que pudiera introducirse cada imagen o imágenes en la correspondiente ficha de la pieza en tres resoluciones diferentes automáticamente en función principalmente de la capacidad del soporte (todavía en este caso la diapositiva en color de 35 mm) y del número elegido por nosotros (a 600 ppp. como calidad media alta).

Una resolución mínima que permite ver la imagen mínima en su encuadre dentro de la ficha (sello).

Una resolución media para ampliar a toda la pantalla con un zoom de precisión limitado (pantalla).

Una resolución máxima (ésta es la básica de la que dependen proporcionalmente las otras dos) para obtener una calidad mayor en caso de publicaciones, conferencias, etc. (real). De ello hablaremos con más detalle más adelante.

En el servidor del museo, cada una de estas resoluciones se graba en una carpeta diferente y la real que es la que nos interesa como referencia en una denominada CD, antecedita por el nombre de la colección y cuya capacidad máxima está programada en 660.000 MB, de acuerdo con la memoria de los CD normales; evidentemente, cuando se pase a almacenar en DVD, cambiará ese límite.

La idea básica es ir grabando en soportes móviles esas carpetas CD, una vez estén llenas y poder liberar memoria y por tanto carga al servidor general de almacenamiento.

Este cambio nos supuso dos mejoras de calidad a tener en cuenta dentro de todo el proceso:

- Por un lado al escanear la imagen se introducía directamente en la ficha, con lo que no teníamos que primero digitalizar en una carpeta y luego acoplar, se conseguía en un solo paso.
- Todos los puntos informáticos del museo recibían en su pantalla la ficha de cualquier objeto con la imagen incorporada, lo que, como podrá entender el lector, ha dejado mucho más tiempo al departamento de fotografía para dedicarse a su trabajo interno.

La incorporación de cámaras digitales

Actualmente llevamos unos dos meses desde la incorporación a todo el proceso de una de las demandas más requeridas a la Subdirección de Museos Estatales: digitalizar la imagen desde su propia generación en el plateau. ¿Qué avances supone este nuevo cambio en el desarrollo?

Empecemos por la supresión de un nuevo soporte, el negativo en blanco y negro, por lo que los fotógrafos ahora hacen de cada pieza la correspondiente diapositiva en 35mm y la imagen digital.

Dotados los dos plateau de los correspondientes ordenadores conectados a la red, la tarjeta gráfica es volcada en carpetas que abrimos directamente en el departamento de fotografía e introducimos en la ficha de la pieza. Hemos suprimido por tanto la lenta tarea de escanear.

Con la reciente incorporación de dos buenas cámaras Nikon, hemos incluso mejorado sensiblemente la resolución base para los tres formatos (sello, pantalla y real) de la ficha.

La manipulación informática de la imagen

Cada vez más y por diversas razones que van desde suplir defectos de la imagen tomada, restaurar

partes dañadas visualmente, cambiar colores o fondos para una determinada publicación, agrupar piezas en una sola imagen; en fin, podríamos hablar de muchos más casos, el departamento de fotografía se ve en la necesidad de trabajar con los distintos programas informáticos de tratamiento de la imagen para adecuarlas a las diferentes necesidades que surgen.

Esto conlleva dos importantes puntualizaciones: por un lado el conocimiento profesional del manejo de dichos programas y por otro lado el tiempo, ya que los procesos de manipulación lo requieren. Las dificultades y carencias que hemos encontrado en dicho sentido deben hacer reflexionar a los responsables de los urgentes cambios que necesitan en su estructuración los departamentos de fotografía en los museos en los próximos años.

2.^a PARTE: LA PETICIÓN DE DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Existe un paralelismo con el cambio que hemos tenido que desarrollar en este otro cometido de este departamento de fotografía y, a nuestro modo de entender, mucho más espectacular, porque al fin y al cabo es lo que la gente de la calle ve y por tanto aprecia si funciona eficazmente. Repasemos de igual manera los cambios sucesivos.

Del proceso artesanal...

Hace tan sólo tres años, cuando teníamos la solicitud de una imagen para cualquier tipo de trabajo, investigación o publicaciones, el proceso era (independientemente de los trámites administrativos de permisos y autorizaciones) tomar la diapositiva del archivo, mandarla al laboratorio para hacer una copia y posteriormente enviarla por correo postal.

...al informático

En estos momentos desarrollamos un proceso bien diferente; tras el momento de solicitud, simplemente buscamos la imagen en la correspondiente ficha (si está introducida, ya que soportamos un atraso de más de 70.000 piezas), en caso contrario, la buscamos en la carpeta o escaneamos la diapositiva y por internet la enviamos al destinatario.

Evidentemente, hemos descrito la situación óptima, ya que muchos solicitantes siguen prefiriendo la diapositiva, otros exigen una mayor resolución (que nosotros trabajamos específicamente con cada imagen dentro de los programas de manipulación) y se la tenemos que enviar en un soporte CD, ya que carecemos de línea ADSL y por tanto bloquearíamos la red excesivo tiempo.

En todo caso y a pesar de los problemas, nos atrevemos a calificar de espectacular el cambio en cuanto a:

Rapidez, que si no fuera por las lentas tramitaciones administrativas (burocracia no dependiente de nosotros), podía quedar resuelto el proceso en una sola mañana desde la llegada de la petición hasta la entrega, pasando por todos los permisos si éstos fueran autorizados a través de la red.

Tiempo, ya que evita tener que desplazarse al laboratorio y esperar a que las copias del soporte estén realizadas para dárselas al peticionario.

Economía, todo el proceso es claramente más barato, tanto para la Administración como para el usuario.

Calidad. Aunque en un principio los especialistas en imagen siguen anteponiendo el trabajo tradicional frente al digital, lo cierto es que nosotros, incluso para publicaciones de reconocido alto nivel gráfico, hemos conseguido satisfacer plenamente sus demandas, siguiendo sus requerimientos de color, formato y resolución.

Eficacia. Baste aclarar con un ejemplo, como el de la simple consulta cuando existen determinadas dudas sobre la pieza o las distintas tomas. Más de una vez

hemos enviado vía internet una serie de imágenes en una muy baja resolución (lo que imposibilita cualquier intento de publicación, manipulación o utilización en conferencias, charlas, etc.) y sin embargo sirve para que el usuario decida sin necesidad de desplazarse al museo.

Una necesaria aclaración

Nos parece primordial acentuar un tema del que sólo hemos hecho hasta ahora una referencia de pasada: los cambios de carácter técnico y de funcionamiento profesional descritos en las líneas anteriores, deben ir paralelamente con el proceso burocrático. De nada sirve la eficacia y la coherencia funcional si la tramitación administrativa formal no ha evolucionado en el mismo sentido.

La realidad cotidiana así lo atestigua, todos estos desarrollos se ven irremediabilmente frenados con un proceso administrativo que no ha variado ni un ápice en estos últimos cinco años.

3.^a PARTE: ¿QUÉ PERSPECTIVA NOS OFRECE EL FUTURO A LOS DEPARTAMENTOS DE FOTOGRAFÍA DE LOS MUSEOS?

Sólo hemos empezado decíamos al principio, y es absolutamente verdad. Prevemos que en los próximos años todo esto estará ya obsoleto. Aunque es muy difícil de definir con precisión, sí nos hemos tomado el

IMÁGENES DIGITALIZADAS	
Insertadas en las fichas del programa DOMUS	
Fondos documentales	17.895
Fondos Museográficos	15.911
Colección de Arquitectura Rural	2.692
Imágenes digitales	17.300
TOTALES	53.798

atrevimiento de sugerir varias posibles directrices para que el lector reflexione:

- La mejora de los equipos digitales, junto a la de los programas informáticos de tratamiento, que posibilitarán una imagen cada vez mejor y con más posibilidades expresivas ocupando una memoria cada vez menor.
- Intercomunicación entre los diversos programas informáticos que simplificarán hasta grados insospechados el proceso; pensamos que no está ya muy lejos el momento en el que de la cámara pase directamente a la ficha de documentación gráfica, una vez comprobada su adecuada calidad. Esto anulará todas las fases intermedias y el correspondiente trabajo.
- Incorporación de la tercera dimensión a las piezas de un museo; de hecho, el programa DOMUS permite en proyecto incorporar animaciones y vídeos. Pensemos lo importante que es esto para determinados objetos que no dan una visión completa y real, si no es a través del movimiento y el recorrido completo de su volumen y superficie, incluyendo zoom con detalles específicos, áreas de restauración ampliadas y un largo etcétera.
- La utilización sistemática y completa de la red de internet como vía de transmisión de las imágenes; prácticamente nadie empleará otro formato.
- Acceso del usuario a través de la red a todas las imágenes existentes sobre o de una colección, pudiendo solicitar su utilización incluyendo permisos y compromisos de una manera mecánica e informatizada.

En fin, sirvan estos breves ejemplos como posible muestra de lo que se nos avecina. Nunca hemos tenido en los museos tantas posibilidades funcionales y técnicas a nuestro servicio para conseguir su adecuado funcionamiento...

¿Sabremos estar a la altura de las circunstancias?.

EL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL Y EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA. VEINTE AÑOS DE PUBLICACIONES

Concha García-Hoz Rosales
Museo Nacional de Antropología

RESUMEN

El traslado del Museo del Pueblo Español al edificio del antiguo M.E.A.C., en la Ciudad Universitaria, supuso un gran cambio en todos los aspectos. Uno de los más destacados es el ámbito de las publicaciones: frente a la escasez de las mismas en los primeros cincuenta años de existencia del Museo, estos últimos quince años han sido muy fecundos: revistas, catálogos, exposiciones, etcétera.

ANTECEDENTES

Tras años de esfuerzos del que sería su primer director, D. Luis de Hoyos Sáinz, el Museo del Pueblo Español fue creado en 1934 en un ambiente intelectual muy diferente del actual, con la meta de conservar y musealizar las formas de vida tradicionales, la "cultura popular", que eruditos y antropólogos de la época veían desaparecer a marchas forzadas. En el Decreto de 28 de julio de 1934, firmado por el Presidente de la República Española D. Niceto Alcalá-Zamora, se recoge:

"Cumple el Gobierno con la deuda cultural y política contraída por la República con el pueblo español que no tiene, por excepción única en Europa, museo adecuado que recoja las obras, actividades y datos del saber, del sentir y del actuar de la masa anónima popular, perdurable y sostenedora, a través del tiempo, de la estirpe y tradición nacionales, en sus variadas manifestaciones regionales y locales en que la raza y el pueblo, como elemento espiritual y físico, han ido formando nuestra personalidad étnica cultural. (...) Un Museo y Archivo, en el que se salve lo que hoy subsiste de los productos del hacer con el saber y el sentir del pueblo en sus manifestaciones de la Etnología, el Folklore y las Artes populares; un Museo laboratorio y seminario, en el que se estudie, por el fecundo método etnográfico contemporáneo, lo que aislada y estérilmente se analizaba por la observación artística meramente descriptiva; por la curiosidad histórica catalogadora; por el sentido geográfico en su puro reparto espacial; por el criterio utilitario de la técnica o por el sociológico del uso y empleo, pero sin fundir en uno todos estos sistemas de estudio, para constituir el método explicativo y trascendente de lo creado por el alma popular: He aquí, pues, la justificación de lo que ahora se crea",

dice el preámbulo del Decreto, plenamente moderno y vigente en algunos aspectos, arcaico en otros.

Del mismo modo, el artículo 3.º define de forma enumerativa los que debían ser sus contenidos:

“Recogerá el museo y ordenará las correspondientes series tipológicas, geográficas y de conjunto con los objetos de la cultura popular que formarán las diversas secciones de: casa, muebles y ajuar; medios de transporte, carrocería, arneses, aperos de cultivo y aprovechamientos forestales, pastoreo, ganadería e industrias derivadas; oficios e industrias de la madera, de los metales y del barro; artes de caza y pesca; artes textiles y del traje y sus elementos y accesorios; bordados, encajes y mallas; orfebrería, joyas u objetos de ornamentación; materiales empleados en las fiestas y juegos populares, instrumentos de música y accesorios de la danza; objetos de superstición y culto; amuletos, exvotos y materias de uso curativo y cuantos objetos análogos figuren incluidos en los museos etnográficos, folklóricos y artes populares de tipo y organización análoga al presente.

Conservará y continuará la sección especial del Traje Histórico, ampliándola con el de oficios y jerarquías.”

En el tema que nos ocupa destaca el artículo 5.º del Título I del Reglamento, de 20 de diciembre de 1934 (“Diario de Madrid” de 21 de diciembre de 1934) donde se señala:

“El Museo publicará, además de las circulares, cuestionarios y catálogos, un anuario que recogerá los trabajos en él realizados y los originales de los especialistas en la materia de sus estudios, estando encargada de la publicación una Comisión compuesta por el Director, Subdirector, primer Auxiliar técnico y dos Vocales nombrados por el Comité. Esta publicación será repartida a los Patronatos colaboradores y servida por suscripción y venta al público.”

Sin embargo, la Comisión de Publicaciones nombrada por el Comité Ejecutivo del Museo en la reunión del 25 de febrero de 1935, y confirmada en sesión del

Patronato del Museo del Pueblo Español, celebrada el 1 de marzo de este mismo año, estuvo compuesta por varios vocales del Patronato: Ramón Cabanillas, de la Real Academia Española; Eduardo Hernández Pacheco, catedrático de Universidad; Eduardo Martínez Torner, del Centro de Estudios Históricos; Gabriel M. Vergara, especialista en folklore, y Julio Cavestany, de la Sociedad Española de Amigos del Arte.

En la sesión del Comité Ejecutivo del Museo del Pueblo Español, celebrada el 20 de mayo de 1935, se autorizó la publicación de los dos primeros cuadernos de los Anales "con trabajos originales y utilizando los que procedentes de los que se enviaron al Congreso de Praga (*Premier Congrès International des Arts Populaires, 1928*) fueron publicados en resúmenes demasiado sucintos con daño evidente de los mismos".

En el año 1935 se publicó el tomo I de los Anales del Museo del Pueblo Español, que incluía los cuadernos 1 y 2. Varios de los artículos que recoge son, efectivamente, trabajos que se elaboraron a fin de participar en el congreso de 1928. Sus autores fueron P. M. de Artiñano, Luis Pérez Bueno, José Ferrandis Torres, Carmen Gutiérrez Martín, Francisca Vela Espilla y Nieves de Hoyos Sancho. Otros textos, como el de Constantino Cabal, debieron esperar durante más de cincuenta años para ser publicados en el segundo volumen de los Anales en 1988.

El estallido de la Guerra Civil (1936) supuso la paralización de todo tipo de actividad en torno al museo, que no pudo abrirse al público a pesar de que instalaciones y montajes de los distintos servicios estaban muy adelantados. Es más, las salas debieron desmontarse y algunos objetos se trasladaron al Museo de Artes Decorativas que no se encontraba en primera línea de combate.

En 1944, Julio Caro Baroja se hizo cargo de la dirección del Museo a pesar de que *las circunstancias eran malas. A la escasez de dinero se unieron varias razones (acaso más bien decir "sinrazones"), que hicieron que el Museo viviera años de lánguida existencia, dominado por*

intereses harto caciquiles de pobres empleados no técnicos, sino administrativos (CARO BAROJA, 1971: 16). Sin embargo puso en marcha la serie de publicaciones llamada **Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español**, de la que se llegaron a publicar catorce catálogos de diferentes colecciones del Museo entre finales de los años cuarenta y a lo largo de la década siguiente. En esa misma época se editaron varios trabajos sueltos, destacando el *Proyecto para una instalación al aire libre del Museo del Pueblo Español*, del propio Caro Baroja.

Tras unos años pendientes de la "próxima" inauguración del museo, éste abrió al público el día 27 de octubre de 1971, y así permaneció hasta los últimos días del mes de julio de 1973, cuando se recibió la orden de recogida del museo, a fin de instalar en el edificio al Consejo Nacional del Movimiento que, con fecha 1 de agosto, se hizo cargo del palacio de Godoy.

Los fondos se trasladaron a los sótanos del Teatro Real en unas condiciones muy lamentables, debido al excesivo grado de humedad y al deterioro del suelo. En febrero de 1974 se trasladaron todas las piezas al antiguo Hospital de San Carlos (Atocha, 106), hoy Museo de Arte Reina Sofía.

En noviembre de 1973 se barajó la posibilidad de instalar el museo en el edificio construido "para homenaje a los caídos del Movimiento", sito en la plaza de la Moncloa (hoy es la Junta de Distrito de Moncloa-Aravaca), pero se consideró que era pequeño e inadecuado. En julio de 1975 se pensó instalar el museo en el pabellón de los Exágonos de la Feria del Campo. La idea no se abandonó hasta los años ochenta, si bien en febrero de 1976 se sugirió el Cuartel del Conde-Duque como sede y en noviembre de 1979 se consideró la posibilidad de adecuar el Palacio de Linares. Finalmente, en 1987, se trasladó al edificio del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, sito en la Ciudad Universitaria.

En 1993 se toma la decisión de reunir en un único museo al Museo Nacional de Etnología, importante

centro de investigación y difusión sobre las culturas indígenas de todo el mundo, y el Museo Nacional del Pueblo Español. La creación del Museo Nacional de Antropología, uniendo los ya existentes de Etnología y del Pueblo Español se justifica en el preámbulo del Real Decreto 684/1993:

“Desde una perspectiva actual no resulta coherente la separación de ámbitos geográficos que pueden estudiarse bajo la 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.”

Son varios los apartados de este R.D. que hacen alusión de manera explícita a la tarea editora del nuevo centro. Así, en el punto 2 del artículo 1.º se indica que: “Son funciones del Museo Nacional de Antropología: ... d) La elaboración y publicación de catálogos y monografías de sus fondos y temas con ellos relacionados.”

En el artículo 5.º, que trata sobre el Consejo de Dirección, se señala que: “2. El Consejo de Dirección ejercerá sus funciones asesoras sobre: ... i) La composición del Consejo de Redacción de las publicaciones del Centro.”

Y, finalmente, en el artículo 8.º, sobre el área de Difusión se recoge: “Corresponde al departamento técnico de Difusión: ... 6. Gestionar la realización del plan de publicaciones del Museo.”

PUBLICACIONES MONOGRÁFICAS

Exposiciones. Catálogos

En 1984 tuvo lugar la exposición **Joyas populares: Museo del Pueblo Español**, para conmemorar los

cincuenta años de existencia del museo, que hubo de celebrarse en el Museo Arqueológico Nacional, ya que el Pueblo Español no tenía salas para exhibiciones. El catálogo de esta exposición, *Joyas populares: Museo del Pueblo Español*, fue la primera publicación realizada por el museo en más de veinte años y según palabras del director: *Se ha cuidado el catálogo, con una buena introducción temática, la presentación científica de las piezas y las ilustraciones indispensables, que además de servir como documento y recuerdo de la colección exhibida, ha de servir de base al definitivo catálogo monográfico del museo.*

En 1991 se celebró **Moda en Sombras**, la primera exposición organizada en la nueva sede de la Ciudad Universitaria. En la redacción del catálogo participaron especialistas en distintos temas relacionados con la indumentaria, con la idea de elaborar una suerte de "manual de consulta" para los técnicos de esta materia. Así, Concha Casado Lobato (C.S.I.C.) escribió sobre "Indumentaria tradicional", Amelia Leira analizó "El traje en el reinado de Carlos III", Rosa M.^a Martín Ros (Museu Tèxtil i d'Indumentaria de Barcelona) abordó el tema "Moda e industria: 1880-1939", Antonio Beltrán estudió el "Aspecto económico y uso diario en el traje", M.^a Ángeles González Mena disertó sobre "Ornamentación iconológica en el arte textil", cerrando Juan Francisco Blanco con el artículo "Magia y simbolismo en la indumentaria tradicional". Todo ello acompañado de la catalogación e inventario de las piezas expuestas, elaborados por los técnicos y conservadores del Museo del Pueblo Español.

En 1992 se abrió **Surcos**, en un intento de aproximar al gran público una parte importante de nuestro pasado más próximo, no sólo en el tiempo sino también en el espacio, un espacio que la mayoría de los visitantes han vivido, ellos o sus padres, muy de cerca. En la elaboración del catálogo colaboraron especialistas en la materia como José Luis Mingote (Museo Arqueológico Provincial de Palencia) que escribió sobre "Agricultura tradicional. Técnicas y útiles", Luis Márquez (Escuela Técnica Superior de Ingenieros

Agrónomos de Madrid) que analizó "Los cambios tecnológicos en la Agricultura), Luis Ángel Sánchez Gómez (Universidad Complutense de Madrid) que abordó el tema "Etnografía y fotografía de la España rural. El archivo fotográfico del Servicio de Extensión Agraria", Antonio Ariño Villarroya (Universidad de Valencia) que disertó sobre "Ritos Agrarios" y, finalmente, Mercedes Martín (Museo del Pueblo Español) que estudió "Las colecciones agrícolas del Museo Nacional del Pueblo Español".

Entre los meses de enero y marzo del año 1997, el museo organizó la exposición **¡Yo tenía uno de esos! Un siglo del juguete industrial en España**, que tuvo lugar en el Centro Municipal de Las Dehesillas de Leganés, en un primer paso para dar a conocer su magnífica colección de juguetes. Una vez más, la elaboración de los textos incluidos en el catálogo corrieron a cargo de especialistas en la materia. Juan Valadés (Museo Nacional de Antropología) disertó sobre el papel del juguete en la cultura, José Pascual Sellés (Fundació Museu Valencià del Joguet de Ibi) estudió la utilización de la hojalata y la técnica de impresión litográfica en la fabricación de juguetes, y Concha García-Hoz (Museo Nacional de Antropología) analizó los distintos tipos de juguetes elaborados en el siglo XX.

En 1998, entre los meses de mayo y diciembre, se presentó la exposición **¡A comer! Alimentación y Cultura**, retomando el tema tratado en el Congreso Internacional celebrado meses antes. Los temas tratados en los textos elaborados por distintos especialistas toman como punto de referencia el desarrollo de la exposición, tratado en primer lugar por las comisarias de la muestra Concha García-Hoz y M.^a Antonia Herradón. Así, Isabel Gómez Turmo (Universidad de Sevilla) analiza "De cómo abordar el estudio de las cocinas", Ángel Lora (Jardín Botánico de Córdoba) habla sobre "La contribución americana a la dieta europea", M.^a del Carmen Simón (Instituto de Filología. C.S.I.C.) diserta sobre "La mesa como centro social", Consolación González Casarrubios (Museo de Artes y

Tradiciones Populares. U.A.M.) escribe acerca de "El pan ritual en España" y Mercedes Pasalodos desarrolla el tema "Cómo alcanzar la belleza y ser elegante".

En el verano de 2002, dentro de la muestra PhotoEspaña 2002, el Museo sacó a la luz parte de sus fondos documentales con la exposición **José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología**, que contó con un catálogo muy cuidado, donde pueden apreciarse con gran calidad las fotografías de este artista, que aparecen acompañadas por dos textos, uno de Andrés Carretero, comisario de la muestra, sobre "José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología" y otro de Jesusa Vega en el que analiza "El traje del pueblo. Ortiz Echagüe y el simulacro de España".

Catálogos de colecciones

En 1987, ya instalado el Museo en la Ciudad Universitaria, en la sede del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo (M.E.A.C.), se retoma la actividad editorial que había permanecido parada desde 1960, a excepción del catálogo de la exposición de joyas. Para ello se contacta con expertos en las distintas áreas de la cultura popular. Fruto de esa colaboración fue la publicación, ese mismo año, del *Catálogo de amuletos*, realizado por Concepción Alarcón Román, y tres años más tarde, en 1990, del *Catálogo de aperos agrícolas*, realizado por José Luis Mingote Calderón, editado en colaboración con el Servicio de Extensión Agraria del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

Actas de Congresos y Jornadas

Los congresos celebrados en los años noventa se organizaron al hilo de algunas de las exposiciones que celebró primero el Museo del Pueblo Español, y más tarde el Museo Nacional de Antropología.

Así, en 1991 tuvo lugar la **Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria**, organizada por el ICOM, a la vez que se abrió al público *Moda en Sombras*, la primera exposición que celebró el Museo en su nueva ubicación en la Ciudad Universitaria. La publicación de las actas estuvo motivada, de acuerdo con las palabras de presentación del libro, por *el querer hacer la mayor difusión de estas conferencias..., en este libro y que, deseamos supongan una obra de consulta útil y necesaria a los profesionales del textil*, un campo muy poco estudiado en España. Esta reunión internacional se organizó en varias ponencias; la primera, centrada en la restauración, contaba dos áreas, técnicas de restauración y biodeterioro; la segunda ponencia, sobre museología, se dividía en tres aspectos: exposición, técnicas y equipamiento de museos, y museos y colecciones; por último, la historia, articulada en fuentes documentales por un lado, y el aspecto histórico y social del traje por otro. El libro se publicó en el mes de febrero de 1993, apenas un año y medio después de la realización del congreso.

Más tarde, en 1992, se desarrollaron las *Primeras Jornadas Internacionales sobre Tecnología Agraria Tradicional*, que surgió a raíz de la exposición *Surcos*, celebrada también ese año. El volumen que se editó recogía las comunicaciones presentadas en las cinco sesiones en que se organizaron las Jornadas: metodología, aspectos simbólicos, estudios monográficos sobre aperos agrícolas, estudios monográficos sobre técnicas de cultivo, y los cambios tecnológicos.

En 1998, convertido ya en Museo Nacional de Antropología, se celebró el **Congreso Internacional sobre Alimentación y Cultura**, cuyo colofón fue la exposición *¡A Comer! Alimentación y Cultura*, abierta al público ese mismo año. En dos volúmenes se incluyen las últimas aportaciones de investigadores de distintas partes del mundo, organizadas en cinco ponencias que recogían la alimentación mediterránea, patrimonio cultural y alimentación, dimensión social de la alimentación, aspectos ecológicos y económicos de la alimentación, y la historia de las prácticas alimentarias.

Premios "Marqués de Lozoya"

En 1981 se creó el premio "Marqués de Lozoya". En su primera etapa se denominó Premio Nacional de Artesanía, a fin de galardonar investigaciones sobre la producción artesana de los distintos pueblos de España. En 1984 se transformó en el Premio Nacional de Investigación sobre Artes y Costumbres Populares, al ampliarse su campo de acción al estudio del conjunto de las artes y tradiciones populares. Finalmente, en 1994, es cuando adquiere su nombre actual, esto es, Premio de Investigación Cultural.

En los años ochenta se publicaron algunos de los trabajos ganadores. Así en 1985 se publicaron *La carpintería de lo blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, de E. Nuere, premiado en 1981, y *Cerámica tradicional asturiana*, de J. M. Feito, que obtuvo el primer premio en 1983; en 1989 vio la luz el trabajo *La casa en la Catalunya Nova*, de M.^a I. Jociles Rubio, ganador en 1987.

En los primeros años de la década de 1990 se publicaron algunos de los premios en colaboración con distintas editoriales del sector privado. Así, por ejemplo, Alianza Editorial publicó en 1990 el premio del año 1988, *Casa, herencia y familia en la Cataluña rural*, de A. Barrera González; en 1997 fue Ediciones Júcar la que editó el trabajo ganador del año 1986, *La muerte y otros mundos*, de María Cátedra Tomás.

En 1997 se reinicia la publicación de los primeros premios otorgados en las sucesivas ediciones, con el trabajo de investigación ganador del año 1995: *La transformación de la cultura alimentaria: cambios y permanencias en un contexto urbano (Barcelona, 1960-1990)*, realizado por Mabel Gracia Arnaiz. A día de hoy, el último publicado es el trabajo premiado en 2001: *Los otros y nosotros. Imágenes del inmigrante en Ciutat Vella de Barcelona*, de M. J. Aramburu Otazu.

De forma paralela en 1983 la Dirección General de Juventud y Promoción Sociocultural creó un premio de fotografía sobre cultura popular que denominó Certa-

men Nacional sobre Artesanía, Tradiciones y Costumbres de los Pueblos de España, que en 1984 pasó a denominarse Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, con la participación de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, del Ministerio de Cultura, y se convocó hasta 1990.

En el año 2001, el Museo Nacional de Antropología retomó la iniciativa y convocó el Primer Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular. Se otorgaron tres premios y nueve menciones, seleccionándose además treinta y seis reportajes para la realización de una Exposición itinerante, cuyo catálogo ha sido publicado por el Museo. El segundo Certamen, correspondiente al año 2002, ya se ha fallado y está pendiente su publicación.

Otras publicaciones

En 1990 se publica el primer tomo de la edición crítica, a cargo de Antonio Limón Delgado y Eulalia Castellote Herrero, de la Encuesta del Ateneo (1901-1902), realizada sobre los datos aportados al nacimiento, en dos volúmenes, bajo el título *El Ciclo Vital en España (Encuesta del Ateneo de Madrid, 1901-1902). Nacimiento*. Los dos tomos siguientes, sobre los datos recogidos en torno al matrimonio y a la muerte, no han podido realizarse, acabando con la esperanza manifestada por Manuel Berges de que estos volúmenes fueran *el inicio de una larga serie de monografías que ayuden a conocer la historia y los datos de la investigación antropológica en nuestro país*.

PUBLICACIONES SERIADAS

En 1988 se reanuda la publicación de la revista **Anales del Museo del Pueblo Español** con el número 2, ya que, como hemos visto, antes de la Guerra Civil se había publicado el primer número. Al mismo

tiempo, ese primer volumen se vuelve a publicar en una edición facsímil *por su gran interés y escasa divulgación dadas las circunstancias de su aparición*, según palabras que aparecen en la presentación de la nueva etapa de los Anales firmada por el director, Pedro Manuel Berges Soriano, en la que también figura la justificación de la reaparición de la revista: *ha sido preocupación constante del actual equipo del Museo relanzar este órgano de expresión, que reaparece con un número de transición: Junto a trabajos de investigación actuales, e informes sobre la actividad del Centro en los últimos años, algunos de los artículos preparados para... 1964, ven ahora la luz como homenaje a sus autores, y a todos los que, desde dentro o desde fuera, han trabajado, siempre con tanta generosidad, para el Museo.*

El director hace una declaración de intenciones al indicar que *el Museo se adaptará, en su montaje expositivo, a las necesidades de los años noventa, y a la realidad cultural, política y científica actual, mostrando al público los engranajes lógicos que unen la tradición y el progreso de la sociedad española; rompiendo la identificación clásica entre etnografía y tradiciones populares... Pero mientras el Museo renace de sus cenizas para el gran público, queremos estar ya de nuevo presentes en el mundo de la investigación y la cultura, tratando que nuestra revista, tras este número de "presentación", manifieste las nuevas tendencias por las que ha de encaminarse nuestro trabajo.*

Se constituye un Consejo de Redacción muy diferente al que figura en el Decreto Fundacional del Museo, ya que las circunstancias del Centro son muy distintas y los puestos de trabajo han cambiado a lo largo de estos años. Así pues, en el Consejo figuran el Director, Pedro Manuel Berges Soriano; el subdirector, Andrés Carretero Pérez; las conservadoras Pilar Barraca de Ramos, Mercedes Martín de la Torre y Begoña Torres González, así como Concha Herranz Rodríguez, técnico de museos.

En lo que se refiere a su contenido, la revista se estructura en tres apartados: Artículos, Documentación y Museo, en el que se recogen las noticias relacionadas con el diario quehacer del museo.

Estos Anales se mantienen hasta 1993, publicándose con irregularidad temporal, ya que el número III aparece en 1990, el IV en 1992 y los tomos V y VI en 1993, hasta un total de cinco números. En el último volumen se recoge el decreto fundacional del Museo Nacional de Antropología (R.D. 684/1993, de 7 de mayo).

En 1994 se inicia la publicación de los **Anales del Museo Nacional de Antropología**, con una periodicidad anual. El Consejo de Redacción estuvo compuesto, desde el primer momento, por los directores de los museos extintos (Nacional de Etnología y Pueblo Español), y conservadores de ambos centros. Para facilitar las tareas de coordinación de la revista se designaron dos conservadores, uno de cada institución. En los primeros años el trabajo recayó en Francisco de Santos Moros y Begoña Torres González. Y a partir del año 1997, las encargadas de la coordinación fueron Concha García-Hoz Rosales y Concepción Mora Postigo.

En esta nueva etapa de los Anales se establecieron dos apartados. El primero, denominado "artículos", se centra en un tema monográfico afín a la temática del Museo. El segundo apartado, "Museo", recoge textos escritos sobre el museo y sus colecciones. Hasta el momento los temas monográficos tratados han sido: Museos etnológicos europeos (Tomo I, 1994), Museos etnológicos de España (Tomo II, 1995), Rituales agrarios (Tomo III, 1996), La visión de "los otros" (Tomo IV, 1997), Filipinas (Tomo V, 1998), La antropología de género (Tomo VI, 1999), Las minorías étnicas y culturales (Tomo VII, 2000), y Conservación e instalación de textiles en el museo (Tomo VIII, 2001).

EL MUSEO

FUERA DEL MUSEO:
20 AÑOS DE
EXPOSICIONES

M.^a Antonia Herradón Figueroa
Museo Nacional de Antropología

RESUMEN

Una de las funciones ligadas históricamente a la institución museística es la exhibición pública de sus fondos. Aunque el Museo Nacional de Antropología nunca ha llegado a conseguir este objetivo soñado, sí ha logrado presentar ante la sociedad un buen número de piezas de sus colecciones. Esta oportunidad ha sido posible gracias al relativamente reciente fenómeno de las exposiciones temporales.

INTRODUCCIÓN

Las a veces difíciles circunstancias por las que ha atravesado la historia del antiguo Museo del Pueblo Español —a partir de 1993 Museo Nacional de Antropología— no han supuesto, en contra de lo que podría parecer, un obstáculo insalvable para el desempeño entusiasta de una de las funciones más íntimamente ligadas a toda institución museística: la exposición pública de sus fondos. Claro que si el Museo ha carecido de una exposición permanente al uso, una ojeada a la actividad desarrollada en este sentido es suficientemente ilustrativa de la constante, y cada vez más significativa, presencia de sus piezas en las exposiciones que, con carácter temporal, se han organizado en las dos últimas décadas, tanto en nuestro país como fuera de nuestras fronteras.

El objetivo de este artículo es, pues, presentar una breve memoria de lo que sin duda ha constituido una de las principales líneas de trabajo del Museo a partir de 1983: la presentación ante la sociedad del mayor número posible de piezas de un sector apenas conocido de nuestro Patrimonio Histórico.

Pero el préstamo de piezas para exposiciones en ningún caso debe interpretarse como una labor aislada dentro del conjunto de trabajos que se realizan en el Museo. El adecuado desarrollo de esta función se encuentra en estrecha relación con otros aspectos acaso más desconocidos, aunque no por ello menos importantes, de su actividad interna. Participar en exposiciones sólo es posible si previamente existe un conocimiento profundo de las colecciones, esto es, después de exhaustivas y complejas investigaciones. Además, toda salida de piezas del Museo lleva implícita una puesta al día de lo que podría denominarse su estado físico: es decir, se interviene en el objeto a fin de garantizar su conservación antes, durante y después de su exhibición pública.

Por lo tanto, el aumento cuantitativo de la presencia de piezas del Museo en exposiciones de toda índole es la

consecuencia natural del incremento cualitativo experimentado en los campos de la documentación, de la investigación y de la restauración de fondos. Ambos aspectos constituyen las dos caras de una misma moneda.

Y si de incremento hablamos, también hay que recordar que en el período objeto de análisis ha tenido lugar un crecimiento de fondos que puede calificarse como espectacular. No me refiero sólo al número de piezas: los 20.000 objetos contabilizados en 1983 son ahora cerca de 90.000, a los que hay que añadir 20.000 documentos diversos. Con ser este dato trascendental, me parece aún más ilustrativo mencionar la constante extensión de los campos de interés demostrada por el Museo, que ha pasado de recoger casi en exclusiva testimonios de la vida rural-tradicional de nuestro país a reunir todo tipo de materiales relacionados con la cultura española en el más amplio sentido del término.

Esta trayectoria ha supuesto una inmejorable carta de presentación para el Museo Nacional de Antropología. Ha sido el motor impulsor de la exhibición pública de sus fondos en eventos de muy diverso carácter, poniendo al mismo tiempo de manifiesto la íntima conexión de la institución con las demandas culturales de la sociedad.

LAS EXPOSICIONES

En los últimos veinte años las colecciones del Museo Nacional de Antropología han participado en más de un centenar de exposiciones. Son de todos conocidas las restricciones que han condicionado la vida de la institución, de manera que, como se advierte por la brevedad de la nómina, el número de muestras de producción propia es relativamente escaso: *Joyas populares*, 1984; *Moda en sombras*, 1991. *Surcos*, 1992. *Yo tenía uno de esos*, 1997. *¡A comer! Alimentación y cultura*, 1998. *Museo Nacional de Antropología: una selección de fondos*, 1999. *Mariquita Pérez y sus amigos*, 1999. *Fotografías de José Ortiz Echagüe*, 2002.

Sin embargo, los varios miles de piezas que el Museo ha prestado, y que por tanto han podido ser conocidas por el público, constituyen un claro exponente del grado de compromiso y colaboración establecido con exhibiciones organizadas por otros museos e instituciones. En este contexto sería, pues, poco relevante señalar diferencias entre las exposiciones temporales producidas dentro y fuera del centro.

Una cantidad tan elevada de muestras como la señalada implica necesariamente una pluralidad de contenidos científicos y también una cierta heterogeneidad en la presentación de los discursos, cuestiones en las que aquí no entraré salvo en casos puntuales. Consecuencia de lo anterior es la desproporción que se advierte, por ejemplo, en el número de piezas prestadas por el Museo en cada ocasión, cifra que puede oscilar entre una única pieza y varios cientos de ellas. Circunstancias tan dispares, que se advierten del mismo modo en otros campos como la duración temporal de la muestra, las características de la sala de exposición e incluso la dotación presupuestaria disponible, no facilitan la obtención de parámetros de análisis solventes.

Así pues, este artículo no quiere presentarse como un mero ejercicio de comparación entre las diferentes exposiciones, ni siquiera en lo que se refiere a los discursos científicos implícitos en cada una de ellas. El objetivo es realizar un análisis de la contribución efectuada por el Museo Nacional de Antropología a uno de los fenómenos culturales más característicos de los últimos años del siglo XX: las exposiciones temporales.

La fórmula elegida también se aleja conscientemente de la elemental relación de eventos, planteada como serie cronológica y acompañada del correspondiente número de inventario de las piezas expuestas. Se trata más bien de evaluar el interés que las colecciones del Museo han suscitado en sectores de la sociedad tan diversos como universidades, museos, asociaciones culturales, administraciones locales y autonómicas, etc. Y también de reflexionar acerca de las características de las piezas solicitadas por los mencionados segmentos.

El conjunto de estas observaciones permitirá obtener una panorámica bastante aproximada de la proyección exterior del Museo.

Si partimos de la base de la diversidad de colecciones que configuran los fondos del Museo Nacional de Antropología, son verdaderamente escasos los aspectos de la cultura española de los dos últimos siglos que no puedan ser representados y explicados a través de sus fondos documentales y museográficos. Pero como en todos los conjuntos de objetos, puede hablarse de grandes clásicos, es decir, colecciones emblemáticas, y de clásicos modernos, es decir, de otros conjuntos menos conocidos, pero igualmente destacados y únicos en su género.

Ha sido la propia trayectoria del centro la que en muchas ocasiones ha dirigido la demanda de piezas hacia esos grandes clásicos, que se han convertido de esta forma en los mejor conocidos para el conjunto de los investigadores y del público en general. El más directo responsable de la lenta ruptura de esta tendencia hay que buscarlo en el trabajo de investigación desarrollado por el equipo técnico del Museo. Así, novedosos y desconocidos conjuntos de piezas han podido salir fuera de los almacenes, adquiriendo, en contacto con el público, la categoría de referentes culturales altamente significativos.

Por todo lo señalado, las exposiciones a las que han concurrido piezas del Museo se agrupan aquí en función de grandes áreas temáticas. En cada una de éstas se seguirá un cierto orden cronológico, dato que puede ser indicativo bien de la persistencia de una determinada demanda, bien de la aparición de nuevos temas de interés.

EXPONER TEXTILES E INDUMENTARIA

La colección de textiles es sin duda la más emblemática del Museo Nacional de Antropología. Iniciada

a raíz de la Exposición del Traje Regional de 1925, en ella hay que buscar no sólo el germen del extinto Museo del Pueblo Español, sino también la base sobre la que se ha ido construyendo un magnífico conjunto de piezas, único en España. Entre ellas hay que mencionar, en primer lugar, los trajes denominados populares o tradicionales, propios de las distintas zonas del país, pero también los de una indumentaria sometida a las corrientes de moda europeas. Otros grupos destacables son los textiles destinados al hogar, los ropajes de carácter litúrgico, los encajes, los uniformes militares, los trajes de torero, etc. Tampoco hay que olvidar los accesorios como zapatos, sombreros, sombrillas, guantes, bolsos, medias, mantillas o mantones de Manila. En definitiva, los objetos que conforman esta colección proceden de todas las áreas geográficas del país, cubren un espectro cronológico que abarca desde el siglo XVIII al XX, y representan una multitud de aspectos técnicos. No es extraño, pues, que históricamente hayan sido las piezas más demandadas para todo tipo de exposiciones.

En cuanto patrimonio específico del centro, los *trajes regionales* han sido prestados en repetidas ocasiones, bien formando grupos más o menos numerosos, bien de forma individual. En esta última categoría sin duda ocupa el lugar más destacado el *traje de vistas* procedente de La Alberca (Salamanca), una de las piezas que más veces se ha podido contemplar fuera de las paredes del Museo. Su calidad como documento histórico y etnográfico determinó su selección como representante de España en la muestra *Trajes nacionales* (1984) que tuvo lugar en la sede central de la UNESCO en París.

Conmemorando el 50 aniversario de la emblemática *Artes y técnicas en la vida moderna*, celebrada en París en 1937, la muestra, titulada *El pabellón español en la Exposición Internacional de París*, presentó en el Centro de Arte Reina Sofía las mismas piezas que salieron de España en pleno conflicto civil: medio centenar de conjuntos de indumentaria femenina y masculina procedentes de más de veinte provincias españolas. Idéntico

propósito —aunque a una escala más reducida— se advierte en *Pintores murcianos en la Exposición Internacional de París, 1937*, para la cual se prestaron en 1993 los trajes de huertano y huertana de Murcia.

También como conjunto se presentaron indumentos populares en la muestra *Trajes regionales de España. Acuarelas de Lucile Armstrong* (1988). En este mismo año, el *I Congreso Internacional sobre historia de la mujer* contó con el concurso de una minuciosa selección de trajes femeninos procedentes, entre otros lugares, de Lanzarote, Huelva, Huesca, Santander y Salamanca. Y en la misma línea la conocida *Moda en sombras* (1991), organizada por el Museo del Pueblo Español, ofreció un interesante recorrido por la indumentaria de diversas zonas del país: traje femenino de Ansó (Huesca), masculino de Hecho (Huesca), femenino del valle del Pas (Santander), de mocito de Burgos, de charra y charro salmantinos, de novia lagarterana, de vistas de La Alberca (Salamanca), femenino de Alosno (Huelva), de La Vega almeriense, de huertana y huertano valencianos, de payés mallorquín, femenino de Ibiza, el denominado de maga de la isla de La Palma, etc.

Ejemplos de atavíos más específicos, en este caso para el baile, los encontramos en *Tradición y danza en España* (1992), en la que figuraron los correspondientes al *dantzari* de Varcarlos (Navarra), al *demoni* de Artá (Palma de Mallorca), así como los palos y tapaderas del danzante de San Leonardo de Yagüe (Soria).

Y en *Industrias textiles: la indumentaria popular soriaña* (1995) se expuso una extraordinaria pieza, destacable por el color blanco de la lana: una capa del páramo de Villaciervos (Soria), prenda de abrigo usada por pastores, leñadores y campesinos.

Para finalizar, mencionar las gandayas catalanas que pudieron admirarse en *Mil anys de disseny en punt* (1997-1998), gracias a la iniciativa del Museu Textil de Tarrasa.

La vestimenta sometida a los caprichos de la moda también ha sido prestada en numerosas ocasiones, aunque hay que señalar que el inicio de su andadura expo-

sitiva ha sido algo más tardío que en el caso de los atavíos populares. Una particularidad a destacar es que, si en el caso de éstos la procedencia geográfica es el dato que se utiliza para acotar el préstamo, en cuestiones de moda es la cronología la que indefectiblemente marca los límites. Por otra parte, en la última década ha tenido lugar una progresiva revalorización de este tipo de trajes, tanto que en un espacio de tiempo relativamente corto han adquirido la misma categoría documental que la pintura, la escultura, la porcelana o el mobiliario, por citar alguno de los más tradicionales exponentes culturales.

En el caso del Museo del Pueblo Español, este propósito se advierte por primera vez en la ya citada *Moda en sombras* (1991), una de cuyas secciones se dedicó en exclusiva a presentar paradigmáticos conjuntos de la historia de la moda. Aquí se expusieron sobre todo trajes femeninos, en cuanto son los que más variaciones formales han experimentado a lo largo de los siglos. La chupa de 1765, el traje a *la polaca* de 1774, el vestido *a la inglesa* de 1780, el traje masculino del siglo XVIII, los trajes de estilo imperio, el vestido romántico de 1864, o el magnífico conjunto formado por vestido y abrigo fechado en 1925 son piezas que desde entonces constituyen una de las señas de identidad más destacables y mejor consideradas del Museo.

Las prendas de moda han estado presentes, además, en otras exposiciones con límites temporales más precisos. *Madrid, el 2 de mayo de 1808: viaje a un día de la historia de España* (1992) mostró en el Museo del Ejército de Madrid dos trajes masculinos completos, uno de corte y otro de carácter popular o goyesco, ambos ejemplos de la manera de vestir en el momento de la sublevación contra el invasor francés.

México: su tiempo de nacer, 1750-1819 (1997) ofreció la posibilidad de presentar, en el Palacio Iturbide de México D.F., una selección de atavíos y complementos, masculinos y femeninos, pertenecientes a unos decenios convulsos y complejos, en los que se forjó el espíritu de la actual nación centroamericana.

Ilustración y proyecto liberal. La lucha contra la pobreza (2001) fue una muestra dirigida hacia el análisis del marco histórico en el que aparecieron los Montes de Piedad y las Sociedades Económicas de Amigos del País y, por tanto, la influencia de la ilustración en el Antiguo Régimen. Una sección del proyecto desarrollado por Carmen Iglesias estuvo dedicada al papel fundamental desempeñado por las mujeres a lo largo del siglo XIX. Es ahí donde tuvieron cabida, entre otros objetos, diversas prendas de la colección del Museo: desde un mantón de Manila hasta una capa, pasando por una casaca, una blusa y varios vestidos femeninos del ochocientos; y piezas como una máquina de coser, un explícito símbolo de la contribución de la mujer a la economía doméstica.

Por último, una representación de trajes femeninos y masculinos, así como de zapatos, medias y guantes, en esta ocasión del setecientos, viajaron hasta el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro, sede de la exposición *Siglo XVIII. España: el sueño de la razón* (2002). En este ambicioso proyecto, destinado a presentar la imagen de la España dieciochesca, se advierte una clara apuesta por complementar forma y contenido. Con este propósito se optó por exponer piezas de elevado significado, aún siendo éstas poco o escasamente conocidas por el público brasileño.

En otro orden de cosas, una magnífica selección de piezas de encaje pudo verse en *Les Puntaires del'Hospitalet i Burano, 1820-1960* (1991). Se trata de trabajos realizados entre 1875 y las primeras décadas del siglo XX por una emblemática dinastía de encajeras originaria precisamente de la ciudad de L'Hospitalet de Llobregat. En ella destacan las figuras de Rosa Crexells Valls y Josefa Huguet Crexells, esta última Encajera de Cámara de Isabel II. Para esta ocasión se eligió una pequeña muestra del extraordinario conjunto donado al Museo por una de sus descendientes: treinta piezas, entre pañuelos, echarpes, tapetes, países de abanico, frontis de chimenea, corbatas o fichús, etc.; algunas de las cuales fueron distinguidas con importantes premios

en diversos certámenes celebrados en los inicios del siglo pasado.

Para terminar este capítulo, relativo a las piezas correspondientes a la sección de textiles e indumentaria que han salido de los almacenes del Museo, citar a modo de anécdota la gorra de paja de centeno de Montehermoso (Cáceres), que la UNESCO mostró en *Vannerie du monde: tradition et modernité* (1991). Y el zapato chino del período dinástico Qing que pudo verse en *China: minorías étnicas* (1995), en el Museo Nacional de Etnología.

EXPONER JOYAS

Aunque no se ha mencionado hasta ahora, es habitual que el préstamo de un traje de carácter tradicional vaya acompañado de sus correspondientes elementos de joyería. Este binomio debe considerarse una constante en todas las exposiciones ya citadas. No está de más recordar que la colección de joyas constituye otro de esos inigualables conjuntos que custodia el Museo, y como tal ha sido mimada con esmero desde la fundación del centro.

Pero además de las numerosísimas joyas que se han expuesto acompañando a los diferentes trajes en los últimos veinte años, las particularidades del conjunto han determinado su exhibición de manera individualizada. De esta manera, el público ha podido conocer al menos una parte considerable de los aderezos lucidos por hombres, mujeres y niños de otros tiempos.

En 1984 la exposición *Joyas populares* fue elegida para conmemorar el medio siglo de vida del Museo del Pueblo Español. Las casi trescientas piezas de joyería seleccionadas se presentaron aquí agrupadas en función de la materia prima empleada en su fabricación: oro, plata, metales diversos, coral, azabache, hueso, perlas, ámbar, ebonita, etc. Al mismo tiempo, el catálogo ofrecía un análisis de las técnicas de producción más habituales en España, así como un breve esbozo de

las características de la joyería popular en las diversas zonas geográficas del país.

Cien años de joyería y bisutería españolas: 1890-1990 (1992) supuso una nueva oportunidad de mostrar joyas pertenecientes a la más pura tradición española. El centenar de joyas seleccionadas estuvo entonces acompañado por un exhaustivo recorrido por las áreas de producción joyera más significativas del territorio nacional. En su conjunto, esta exposición cumplió con creces el objetivo que perseguían sus organizadores: poner de manifiesto el atractivo de unos objetos, con independencia de su valor económico intrínseco y de las coordenadas temporales que los delimiten.

Un paso más adelante en la exhibición pública de las joyas de la colección del Museo Nacional de Antropología tuvo lugar con motivo de la muestra *La joyería española en los museos estatales: de Felipe II a Alfonso XIII* (1998). En esta ocasión tan sólo se prestó una treintena de piezas, limitación que lejos de constituir un inconveniente redundó en su excelente imbricación en las distintas áreas fijada por la comisaria Leticia Arbeteta. Así en la sección "Arcaísmos", figuraron un collar leonés, unos pendientes astorganos, una brazaletera y una patena; en "Joyas populares de origen culto", un collar salmantino; en "Magia y religión", un conjunto protector infantil, una almarraja de azabache, dos higas, dos relicarios y un estuche-joya con el Niño Jesús en su interior; en "La joya como signo", una medalla de pizarra, una venera de la Orden de Santiago y una medalla con el águila bicéfala y Santiago Matamoros. Por otra parte, la filosofía implícita en el evento hizo posible, además, presentar las coordenadas históricas bajo las cuales se ha constituido la colección.

Otras exposiciones de bien distinta índole también han contado con el concurso de las piezas de joyería del Museo. Conmemorando el centenario del descubrimiento de la Dama de Elche, *Cien años de una dama* (1998) presentó en el Museo Arqueológico Nacional una selección de collares, peinetas, horquillas y agujas

de pelo cuyos más remotos antecesores se encuentran en las figuras femeninas representadas en la escultura ibérica. Y *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V* (2000) optó por sacar a la luz una patena y una cruceta, ambas del siglo XVI, y unos pendientes maragatos directamente inspirados en modelos de aquella época.

Un exvoto pictórico del siglo XVIII fue la aportación del Museo a *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana* (2001). Por encima de sus cualidades pictóricas hay que decir que se trata de un excelente documento; una perfecta fotografía del pasado, que nos presenta las joyas que lleva un niño de corta edad con finalidad protectora. Esta nueva lectura de los elementos de joyería es la que también se puso de manifiesto en *La ilusión de la belleza: una geografía de la estética* (2001-2002). Higas, colmillos, azabaches, castañas de Indias y otros amuletos actuaron aquí como contrapunto en tres dimensiones de unas imágenes plasmadas sobre lienzo en el siglo XVII, en las que los infantes reales aparecen portando idénticos objetos.

EXPONER INSTRUMENTOS MUSICALES

A continuación me voy a referir a una colección que no destaca por el elevado número de piezas que la componen, sino por la calidad y singularidad de algunas de ellas. Así, con independencia de algunos préstamos efectuados a exposiciones de carácter más o menos local, en las que se presentaron instrumentos musicales propios de la zona, es curioso comprobar la cantidad de ocasiones en que han sido expuestos algunos de estos objetos.

Alfonso X el Sabio (1984) presentó una selección de instrumentos de carácter popular, en los que sin embargo resulta evidente su raigambre medieval: varios tipos de rabeles y gaitas, la zanfoña y una alboka.

Instruments de musique espagnols du XVI au XIX siècle (1985) llevó hasta Bruselas un bajón y un bajoncillo, este último una obra de Bartolomé y Antonio Selma,

fechado en la primera mitad del siglo XVII. Las mismas piezas que el Real Conservatorio de Madrid seleccionó para la exposición *Música del Renacimiento* (1986).

En *Instrumentos musicales populares de la provincia de Guadalajara* (1989) se presentaron varias flautas y un violín con arco, todos de fabricación artesanal y de uso popular.

Un violoncello, fabricado en 1709 por Gabriel de Munzia, pudo verse en *Els nostres luthiers. Escultors del so* (1996).

La Fundación Carlos de Amberes expuso nuevamente el citado bajoncillo en *El Real Alcázar de Madrid* (1994). El mismo que se prestó para las siguientes muestras: *Esplendor de España, 1598-1646. De Cervantes a Velázquez* (1998), celebrada en Amberes; *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV* (1999), celebrada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid; *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro* (2001), que viajó hasta México D.F.; y, finalmente, *Huellas* (2002), celebrada en la catedral de Murcia.

Finalmente, los más destacados instrumentos que conserva el Museo pudieron reunirse en la exposición *Instrumentos musicales en las colecciones españolas* (2001), en la que figuraron el tantas veces citado bajoncillo, dos bajones, una guitarra-lira de 1811, el violoncello de 1706 y un salterio doble fechado en 1750.

EXPONER JUGUETES

Desde el origen del Museo del Pueblo Español, los juguetes siempre han ocupado un lugar destacado en sus series de objetos. Pero en una actividad tan universal como el juego infantil se advierte una constante evolución en aspectos formales y técnicos, que inciden de manera directa en la configuración final del juguete. A lo largo de las dos últimas décadas, el Museo no ha permanecido ajeno a estos cambios, mostrando particular interés en completar el conjunto. De ahí que

esta colección se haya incrementado de una forma que sólo puede calificarse de espectacular.

Ya he señalado más arriba la conexión directa que existe entre la cantidad y calidad de las piezas de una colección y el carácter de las exhibiciones en las que éstas se muestran al público. Esta relación se pone de manifiesto de manera especial en este caso.

Indumentaria y mobiliario infantiles, sonajeros y amuletos, algunas muñecas del siglo XVIII y juguetes propiamente dichos, unos de hojalata procedentes de Guadalupe (Cáceres) y otros realizados en Córdoba, recordando los aperos agrícolas del mundo adulto eran las piezas que básicamente constituían la primitiva colección de juguetes del Museo, y por lo tanto fueron la contribución del Pueblo Español a la exposición nacional denominada *El niño, el juego y el juguete* (1983).

Tras la adquisición y estudio a lo largo de la década de los 90 de importantes conjuntos reunidos por coleccionistas privados, el contenido de la colección se enriquece con juguetes de hojalata litografiados; con trenes de todo tipo y sus complementos; con un sinfín de muñecas, acompañadas de innumerables vestidos y otros objetos; con juegos muy diversos; etc.

El cambio experimentado es radical, y se refleja de manera inmediata en el tipo de piezas que se prestan a partir de entonces. Por otra parte, la cantidad de piezas reunidas y su calidad coloca al Museo en disposición de producir sus propias exposiciones. En *El juguete español y el ferrocarril. Cien años de historia* (1996) se presentaron en el Museo del Ferrocarril de Madrid un buen número de trenes, estaciones, etc. Con similar objetivo salieron fuera del almacén del Museo nuevos vagones, máquinas y tenders; en esta ocasión su destino era *Expreso al futuro* (1999), celebrada en la Estación de Francia de Barcelona.

En 1997 ve la luz, de la mano de Concha García-Hoz, la ya clásica *¡Yo tenía uno de esos! Un siglo del juguete industrial en España*, muestra que en los años siguientes recorrería diversos lugares de España. En ella se reunieron tanto juguetes preindustriales de madera, barro,

etc., como juguetes de hojalata y de plástico. Las piezas se presentaron en varios núcleos, remitiendo a la organización del mundo adulto: el hogar, las diversiones (juguetes ópticos, música, espectáculos), el mundo animal, los oficios, los transportes (urbano y por carretera, aéreo, marítimo y ferroviario) y la guerra.

Una nutrida representación de la emblemática muñeca española Mariquita Pérez fue el hilo conductor de otra muestra comisariada por la citada conservadora: en *Mariquita Pérez y sus amigos* (1999), la creación de Leonor Coello y Pilar Luca de Tena fue la protagonista absoluta, si bien estuvo acompañada de su hermano Juanín y de otras muñecas de la época (Gisela, Cayetana, Anita Diminuta, Mariló, Palomita de Madrid, etc.). Se mostró así no sólo su evolución formal, sino también su increíble guardarropa y sus complementos de todo tipo.

El juguete español del siglo XX: 100 años de entretenimiento y aprendizaje (2001) fue organizada por el Museo del Ferrocarril de Madrid con un objetivo fundamental: mostrar, enseñar y difundir la historia del juguete en España, su fabricación y su evolución en la pasada centuria. A este ambicioso proyecto el Museo contribuyó con todo tipo de juegos y juguetes, pero especialmente con todo un repertorio de muñecas de fabricación nacional.

EXPONER TRABAJOS Y OFICIOS

Las colecciones vinculadas con los sectores económicos primario (agricultura, ganadería, caza, pesca y transporte) y secundario (transformación de diversas materias primas) se caracterizan por reunir objetos cuya funcionalidad ha ido desapareciendo a lo largo del pasado siglo, piezas olvidadas por las generaciones pasadas y desconocidas en la sociedad contemporánea.

No resulta extraño que hayan sido continuo objeto de investigación y, por tanto, también han sido expuestas en diferentes ocasiones como testimonio de

modos de vida pretéritos, de concepciones estéticas muy particulares y, en definitiva, de valores hoy en decadencia.

Acercar estos temas al mundo urbano, reivindicando la importancia de la agricultura en el pasado de nuestro país, fue el objetivo del Museo del Pueblo Español al presentar el montaje de *Surcos* (1992). El complejo proceso seguido en el cultivo del cereal se presentó de la mano de aperos de labranza tradicionales (arados, azadas, legones, gradas, hoces, guadañas, cestos de transporte, yugos, carros, mayales, trillos, etc.) y de una interesante selección de maquinaria agrícola de las décadas 1940-1950.

Diferentes aspectos relacionados con la transformación de los metales se pusieron de manifiesto en tres exposiciones celebradas en 1994 y 1995: *De lo útil a lo bello. La forja tradicional en Teruel* mostró dos extraordinarios yunques de cerrajero, uno fechado en el siglo XVII y otro de mediados del XIX. *Una mirada a la historia de la cuchillería en Albacete* ofreció piezas emblemáticas de esta producción: navajas, cuchillos y tijeras. En la misma línea, una nutrida selección de armas blancas (cuchillos, puñales y navajas), ahora procedentes de Toledo, Salamanca, Madrid o Albacete, representó a nuestro país en la 21.^a *Mostra Mercato Ferri Taglienti*, clásica manifestación del sector que tiene lugar en Scarperia, Italia.

Por otra parte, el Museo Nacional de Ciencias Naturales inició en 1995 una serie de contactos con el Museo Nacional de Antropología que se tradujeron en el préstamo de piezas para varias muestras protagonizadas por diferentes aspectos de la cultura relacionados con el mundo animal. *¡Al cuerno!* presentó numerosos objetos realizados por pastores y campesinos a partir de las defensas del ganado bovino. Cuernas, vasos, coloradas, cucharas, tinteros, polvorines, etc., se mostraron como magníficos ejemplos de adaptación a una materia prima siempre disponible en el medio rural, que se manifiesta, además, como vehículo de la particular expresión artística de los autores.

Artes e instrumentos de pesca se exhibieron en dos propuestas de temática similar inauguradas en 1996: *Como pez en el agua* y *De pez a pescado*. Entre los objetos prestados en esta ocasión destacan un francado para pescar truchas, varias nasas, una cesta o costera, un cesto para cebos, y un conjunto de anzuelos de espino albar específico para la pesca del cangrejo.

EXPONER PAUTAS CULTURALES

Cultura y drogas (1987-1988) llevó primero al Museo Nacional de Etnología de Madrid y luego a varios museos catalanes piezas relacionadas con el consumo de tabaco: tabaqueras, petacas, fosforeras, pipas, cajas de rapé, cajas de cerillas, encendedores y chofetas del siglo XIX y primera mitad del XX. Estas mismas piezas, ahora presentadas desde la óptica de la producción industrial, se presentaron en *Las plantas y la industria* (1990), exposición organizada por el Real Jardín Botánico de Madrid. Junto a ellas se mostraron, además, sellos de pan, chocolateras y útiles relacionados con la producción del lino y del cáñamo.

Hasta el Lejano Oriente viajaron dos trajes de torero y varios carteles de toros de la mano de *España en Japón* (1990). Mediante una selección de estos últimos correspondientes a la década de 1920, *Ernest Hemingway y España* (1998) recreó, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la gran pasión taurina del escritor americano. Pero donde verdaderamente se puso de manifiesto la riqueza de contenidos y significados que ofrecen estos documentos de la fiesta nacional fue en *El cartel taurino. Quitas entre sol y sombra* (1998). La exposición presentó una novedosa lectura del cartel en cuanto documento antropológico, así como un análisis de su iconografía y de su estética, utilizando para ello piezas exclusivamente del Museo Nacional de Antropología.

En 1998, haciéndose eco del interés que en la pasada década suscitó la alimentación entre sociólogos, antropólogos y científicos de diversas disciplinas, el

Museo organizó la muestra *¡A comer! Alimentación y cultura*, presentada de forma paralela al I Congreso Internacional de Alimentación y Cultura. El objetivo era realizar un recorrido por las complejas connotaciones implícitas en el hecho alimentario, utilizando para ello el mayor número posible de elementos de cultura material pertenecientes a las riquísimas colecciones de la institución. La selección de piezas se cuidó con especial interés, puesto que en el tema planteado confluyen tres sectores: el productivo, ligado a la ecología y a la tecnología; el social y el ideológico, y son muy pocas las áreas científicas del Museo que no ofrecían afinidad con alguna de ellas. Así, pudieron verse útiles de agricultura, ganadería y pesca; otros relacionados con la vinicultura, con la matanza, etc.; todo tipo de envases propios del comercio al por menor; la madrileña chocolatería El Indio; carteles publicitarios y cocinas; instrumental de cocina y juguetes; panes rituales y un largo etcétera.

El cristianismo, en cuanto sistema de creencias de mayor peso específico en nuestro país, tampoco permaneció ajeno al fenómeno de las exposiciones temporales. Así, entre los eventos organizados con motivo del Año Santo Compostelano ocupa un lugar de honor la exposición *Santiago. La esperanza* (1999), en la que se materializó por primera vez un ambicioso compendio de la huella dejada en nuestra cultura por la tradición jacobea. La contribución del Museo quedó plasmada en el texto "Orfebrería popular en honor a Santiago", mediante el cual se pusieron de relieve las piezas expuestas, básicamente medallas, collares, brazaleras y rosarios con la imagen de Santiago Matamoros.

Por otra parte, *El mundo de las creencias* (1999-2000) ofreció la oportunidad de profundizar en el conocimiento de creencias y prácticas religiosas mayoritarias, todo ello a través del extenso repertorio material que, en todas las culturas, hace posible el contacto con la divinidad. El Museo presentó aquí piezas relacionadas con diversos aspectos del cristianismo: a) figuras de la jerarquía divina (litografía sobre seda del Cristo de

Burgos, imagen de la Virgen de Chilla, rosario y aleluya de santos); b) sacramentos (conjunto protector llevado durante el bautizo, devocionario y recordatorio de primera comunión, collarada maragata, etc.); c) convivencia de elementos de significado cristiano y pagano: brazaleras, collares, higas y amuletos.

EXPONER NUESTRA HISTORIA

También las piezas del Museo han contribuido a la presentación de la biografía, influencia y significado de personajes de muy distinta naturaleza y de diferentes momentos históricos. Así lo indica su participación en exposiciones como *San Isidro* (1994), donde el santo fue interpretado como paradigma de la cultura popular madrileña. Como *Castillo interior. Teresa de Jesús y el siglo XVI* (1995-1996), que ofreció un exhaustivo recorrido por la vida y la época de la santa abulense con motivo del 25 aniversario de su proclamación como Doctora Universal de la Iglesia. Y como *Campeador* (1999), un sugestivo paseo por la vida y el tiempo de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid.

Pero en este capítulo merecen especial mención dos efemérides. La primera se centra en el 250 aniversario del nacimiento de Francisco de Goya, que puso en marcha numerosos eventos culturales en torno a la figura del pintor aragonés. En este contexto, para la exposición *Vida cotidiana en tiempos de Goya* (1996), se prestaron más de doscientos objetos de la época, entre los que destacan elementos de indumentaria y complementos, mobiliario y aperos agrícolas, útiles de equipamiento doméstico, relicarios, exvotos, etc.

La segunda se refiere al centenario del período histórico que culminaría en 1898. Con este motivo fueron numerosas las exposiciones organizadas desde diferentes ámbitos. En varias de ellas el Museo tuvo una destacada participación. Son las siguientes: *España fin de siglo, 1898*, proyecto dirigido por Carmen Iglesias. *Madrid, 1898*, instalada por el Ayuntamiento de la

capital. *Cuba y Puerto Rico en 1898. Las perlas de las Antillas*, iniciativa del Museo de América. Y *El sueño de ultramar*, presentada por la Biblioteca Nacional. En conjunto se prestaron más de 150 objetos, básicamente piezas de indumentaria.

Un sentido del recuerdo más íntimo y personal se puso de relieve en *Los Baroja en Madrid* (1999), muestra que, entre otras cuestiones, destacó la intensa y fecunda relación que Carmen Baroja de Nessi y su hijo Julio Caro Baroja mantuvieron con el Museo del Pueblo Español desde su fundación. La selección de piezas fue el reflejo de la actividad científica de los citados, siempre comprometidos con la trayectoria de la institución y autores de varios catálogos de la histórica serie "Trabajos y materiales". Se prestaron entonces amuletos, pendientes, cuernas, sonajeros, maquetas, etc., así como el mobiliario completo del despacho que Julio Caro ocupó en su etapa de director del centro entre 1944 y 1953.

Para finalizar con las exposiciones de contenido evocador de una época hay que citar el gran trabajo realizado por la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio. Con Javier Tusell al frente, *Claves de la España del siglo XX* (2001) ofreció una magnífica panorámica de los cambios experimentados por la sociedad española a lo largo de la pasada centuria, utilizando para ello todo tipo de objetos de la vida cotidiana. Está de más señalar que este espíritu se adaptaba de manera perfecta a las colecciones del Museo, de forma que fue posible presentar en esta ocasión todo un repertorio de varios cientos de piezas: indumentaria tradicional, cocinas, electrodomésticos de primera generación, muñecas, carteles de toros, aperos agrícolas, radios, etcétera.

EXPONER UN POCO DE TODO Y PARA TODOS

El análisis de la contribución del Museo Nacional de Antropología a la historia expositiva de las dos últi-

mas décadas está llegando a su término. Todas y cada una de las exposiciones nos han aportado valiosos conocimientos y experiencias singulares. Merecen por tanto nuestro homenaje y nuestro recuerdo, aunque sólo sea enumerando sus explícitos títulos: *Sellar, un uso de ayer y hoy* (1987) presentó en el Archivo Histórico Nacional un conjunto de hierros para marcar el ganado y de sellos de pan. *Imágenes para la lírica. El teatro musical español a través de la estampa (1850-1936)* (1995) llevó al Teatro Campoamor de Oviedo carteles de zarzuelas y de otros géneros musicales. *La producción de gas en Madrid. 150 años de historia (1846-1996)* (1996) sacó a la luz en el Museo de la Ciudad uno de los primeros aparatos de control destinados al uso doméstico. *Operis terre turolli. La cerámica bajomedieval en Teruel* (2002) recuperó para el público una alcuza de los alfares turolenses.

En último lugar quiero referirme a tres exposiciones, distintas entre sí, pero destacables por varias razones.

Iniciativa del San Antonio Museum of Art (San Antonio, Texas), *The soul of Spain* (traducida para el ámbito hispano como *El alma del pueblo. Arte popular español y sus transformaciones en las Américas*) puede calificarse de experiencia absolutamente singular. La exposición se planteó como un ejercicio de memoria que exploraba la influencia de la cultura tradicional española en el área central del continente americano. Supuso asimismo una oportunidad única de presentar juntas piezas de aquí, es decir, los modelos genuinos, y piezas americanas, es decir, los modelos ya interpretados y modificados por la sociedad indígena.

El Museo prestó para tan excepcional ocasión un variado y completo conjunto de objetos: tres gorras toledanas de bautizo; un lazo de novia de Navalcán (Toledo); varios exvotos, de plata y en forma de azulejo; pendientes y collares de varias zonas españolas; relicarios, producciones cerámicas de Alba de Tormes, Calanda, Ceclavín, Triana, etc.; una delantera de cama salmantina; cucharas y polvorines de asta; bastones, morillos, aleluya de San Isidro Labrador, etc.

También puede considerarse inusual la permanencia de estas piezas fuera del Museo —desde el verano de 1997 a mediados de 1999—, debido a la itinerancia de la muestra por varias ciudades estadounidenses: The Art Museum at Florida International University, Miami; The Tucson Museum of Art; Americas Society and the Spanish Institute, Nueva York; Chicago Cultural Center; Croker Art Museum, Sacramento, California; y San Diego Museum of Art, San Diego.

Mujeres: tipos y estereotipos (Fotografías de José Ortiz Echagüe en el Museo Nacional de Antropología) (2002) mostró por primera vez, bajo la dirección de Andrés Carretero Pérez, los trabajos, alguno de ellos inédito, del admirado maestro guadalajareño, que fueron adquiridos por el Museo del Pueblo Español en 1933. A medio camino entre la obra de arte y el documento etnográfico, las más de doscientas fotografías expuestas mostraron la personal interpretación que realizó el fotógrafo de algunos aspectos de la cultura tradicional española.

Y como definitivo colofón, un breve apunte acerca de la exposición *Xocoalt, alimento de los dioses* (2002), que hasta el verano de 2003 prosiguió su recorrido por diversas localidades de la comunidad catalana. En ella se presentó uno de los conjuntos más espectaculares de la colección del Museo Nacional de Antropología, tanto por su excelente estado de conservación como por los valores culturales que encierra: la tienda de la chocolatería El Indio, comercio tradicional madrileño, dedicado casi en exclusiva al comercio, fabricación y venta del chocolate, que permaneció abierto al público desde mediados del siglo XIX hasta 1990.

Sirvan estas páginas de sincero agradecimiento a cuantos comisarios de exposiciones e investigadores de todos los sectores han llamado a las puertas de nuestro Museo a lo largo de estos años, buceando en sus fondos y trabajando con empeño para sacar a la calle unas piezas que, en definitiva, son patrimonio de todos. Y de renovada invitación a todos los organizadores de futuras muestras, para que no olviden incorporar a sus pro-

yectos objetos reunidos y conservados con la única finalidad de enseñar una parte de nuestra historia cultural a las generaciones venideras.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Se relacionan a continuación los títulos de los catálogos de exposiciones en los que figuran piezas de nuestra institución, que primero fue Museo Nacional del Pueblo Español y en la última década Museo Nacional de Antropología. Circunstancias muy diversas —casi siempre de índole económica— han motivado que los préstamos de piezas no siempre queden reflejados adecuadamente en un volumen de cara a posteriores consultas. De ahí que la siguiente relación no pueda corresponderse con exactitud con las muestras mencionadas a lo largo de las páginas anteriores.

La ordenación de los catálogos es alfabética. Siempre que ha sido posible localizarlo, el nombre que aparece en el encabezamiento es el del comisario o el del coordinador de la muestra; en su defecto, se destaca bien el nombre del editor del texto, bien el del museo organizador. En las ocasiones en las que no ha sido posible determinar estos extremos se relaciona directamente el título de la exposición.

ALHAMA RAMOS, Enrique (coord.): *Catálogo de la Exposición El juguete español y el ferrocarril: 100 años de historia*. Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 1997.

ALIX TRUEBA, Josefina (et al.): *Pabellón Español: Exposición Internacional de París, 1937*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

ALONSO RAMOS, José Antonio: *Exposición de instrumentos musicales populares de la provincia de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación Provincial, 1989.

ÁLVAREZ CARIBAÑO, Antonio (ed.): *Imágenes para*

- la lírica: el teatro musical español a través de la estampa, 1850-1936.* Madrid: Centro de Documentación Musical, ICCMU, 1995.
- ANDRÉS-GALLEGO, José (et al.): *Madrid, el 2 de mayo de 1808: viaje a un día de la historia de España.* Madrid: Capital Europea de la Cultura, 1992.
- ARBETETA MIRA, Leticia (et al.): *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales.* Madrid: Nerea, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1998.
- ARMSTRONG, Lucile: *Trajes regionales de España: acuarelas de Lucile Armstrong.* Madrid: Paradores de Turismo, 1988.
- BANGO TORVISO, Isidro (et al.): *El mundo de Carlos V: de la España medieval al Siglo de Oro.* Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal (et al.): *Huellas.* Murcia: Caja de Ahorros de Murcia, 2002.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: *Instrumentos musicales históricos en las colecciones españolas.* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, 2001.
- CALATAYUD LORCA, Francisco (et al.): *Un siglo de joyería y bisutería españolas, 1890-1990.* Madrid: Caja de Madrid, 1991.
- CARRETERO PÉREZ, Andrés (et al.): *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología.* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.
- CARRETERO PÉREZ, Andrés y HERRANZ RODRÍGUEZ, Concepción: *Joyas populares. Museo del Pueblo Español.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984.
- DÍEZ BORQUE, José María (et al.): *Madrid 1898.* Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1998.
- EZQUERRA LEDRÓN, Beatriz y VICENTE REDÓN, Jaime D. (et al.): *De lo útil a lo bello: forja tradicional en Teruel.* Teruel: Museo Provincial, 1993.

- GARCÍA-HOZ ROSALES, Concha: *¡Yo tenía uno de esos!: un siglo del juguete industrial en España*. Leganés: Ayuntamiento; Madrid: Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 1997.
- GARCÍA-HOZ ROSALES, Concha, HERRADÓN FIGUEROA, M.^a Antonia (et al.): *¡A comer! Alimentación y cultura*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1998.
- GARCÍA LOZANO, Inmaculada (et al.): *El juguete español del siglo XX: 100 años de entretenimiento y aprendizaje*. Madrid: Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 2001.
- GARCÍA SAÍZ, Concepción (et al.): *Siglo XVIII: España, el sueño de la razón*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2002.
- IGLESIAS, M.^a del Carmen (et al.): *España fin de siglo, 1898*. Barcelona: Fundación La Caixa, 1997.
- IGLESIAS, M.^a del Carmen (et al.): *Ilustración y proyecto liberal: la lucha contra la pobreza*. Zaragoza: Ibercaja, 2001.
- Instruments de musique espagnols du XVI au XIX siècle*. Bruxelles: Europalia 85, 1985.
- JIMÉNEZ CODINACH, Guadalupe (et al.): *México, su tiempo de nacer, 1750-1820*. México D.F.: Fomento Cultural Banamex, 1997.
- JIMÉNEZ VILLALBA, Félix: *Cuba y Puerto Rico en 1898: las perlas de las Antillas*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1998.
- MARTÍN GARCÍA, Fernando A. y SÁEZ DE MIERA, Jesús (et al.): *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- MARTÍNEZ SHAW, Carlos y ALFONSO MOLA, Marina (et al.): *Esplendor de España: 1598-1648, de Cervantes a Velázquez*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.
- MARTÍNEZ SHAW, Carlos y ALFONSO MOLA, Marina (et al.): *Arte y saber: la cultura en tiempos de*

- Felipe III y Felipe IV*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1999.
- Una mirada a la historia de la cuchillería de Albacete*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1994.
- MORRAL I ROMEU, Eulalia (et al.): *Mil anys de disseny en punt*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 1997.
- Murcia en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937*. Murcia: Museo Ramón Gaya, 1993.
- MUSEU DE LA MÚSICA. *Els nostres luthiers: escultors del so*. Barcelona: Ayuntamiento, 1996.
- MUSEO NACIONAL DEL PUEBLO ESPAÑOL: *Moda en sombras*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1991.
- El niño, el juego y el juguete*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.
- OETTINGER, Marion (et al.): *El alma del pueblo: el arte popular de España y las Américas*. San Antonio: San Antonio Museum of Art, 1997.
- PANDO DESPIERTO, Juan (et al.): *El sueño de ultramar*. Madrid: Electa, Biblioteca Nacional, 1998.
- PIERA DELGADO, Lorenzo (et al.): *Castillo interior: Teresa de Jesús y el siglo XVI*. Ávila: Fundación Cultural Diario de Ávila, 1995.
- PUIG DE LA BELLACASA, Joaquín (et al.): *Los Baroja en Madrid*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, Círculo de Lectores, 1997.
- Les puntaires del'Hospitalet i Burano-Italia*. Hospitalet de Llobregat: Ayuntamiento, 1991.
- RÍOS LLORET, Rosa, VILAPLANA SANCHIS, Susana (et al.): *La cultura ceñida: las joyas en la pintura valenciana, siglos XV a XVIII*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.
- RODERO RIAZA, Alicia (et al.): *Cien años de una dama: 1897-1997*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica, 1997.
- SALVATICI, Luciano: *Coltelli d'Europa in mostra a*

- Scarperia*. Scarperia: Centro di Ricerca e Documentazione sull'Artigianato dei Ferri Taglienti, 1995.
- SÁNCHEZ GARRIDO, Araceli, JIMÉNEZ VILLALBA, Félix (et al.): *La ilusión de la belleza: una geografía de la estética*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2001.
- SANTOS MORO, Francisco de (et al.): *Cultura y drogas*. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 1987.
- SANTOS MORO, Francisco de, SIERRA DELAGE, Marta (et al.): *El mundo de las creencias*. Teruel: Museo Provincial, 1999.
- SESEÑA, Natacha (et al.): *La vida cotidiana en tiempos de Goya*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1996.
- SINGUL, Francisco, SUÁREZ OTERO, José (et al.): *Santiago. La esperanza*. Santiago de Compostela: Xacobeo '99, Xunta de Galicia, 1999.
- TORRES GONZÁLEZ, Begoña (coord.): *Surcos*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1992.
- TORRES GONZÁLEZ, Begoña: *El cartel taurino: quites entre sol y sombra*. Madrid: Electa, Museo Nacional de Antropología, 1998.
- Tradición y danza en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, Comunidad de Madrid, 1992.
- TUSELL, Javier (et al.): *Claves de la España del siglo XX*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- Vannerie du monde: tradition et modernité*. París: UNESCO, 1991.
- VICENTE REDÓN, Jaime D. (et al.): *Operis terre turolii: la cerámica bajomedieval en Teruel*. Teruel: Museo Provincial, 2002.

LA BIBLIOTECA

DEL MUSEO NACIONAL
DE ANTROPOLOGÍA

Un paseo por sus colecciones

María Prego de Lis
Museo Nacional de Antropología

RESUMEN

Un recorrido a través de la historia de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología, desde 1934 hasta hoy. El nacimiento y desarrollo de sus colecciones, a partir de los fondos de indumentaria del Museo del Traje Regional e Histórico, y su futuro como nuevo Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Su actual organización, descubriendo sus diferentes colecciones, es la oportunidad de presentar una Biblioteca viva en un Museo cerrado. Un paseo por su historia, colecciones y por cómo queremos afrontar el futuro, adaptándonos a las nuevas tecnologías.

Con este artículo, la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología quiere sumarse al Homenaje, que desde este número de nuestra revista, se dedica a su Director, D. Manuel Pedro Berges Soriano. Lo hago en mi nombre y en el de mis compañeras: M.^a Feli Franco, Manuela Díez Carabantes y Juliana Ballonga, sin las cuales, la labor realizada a lo largo de estos años no hubiera sido posible.

A D. Manuel quiero agradecerle su confianza, hace ahora siete años, cuando llegué al Museo y me hice cargo de la Biblioteca. Apoyó desde el principio mi trabajo, que a lo largo de estos años se ha centrado principalmente en reorganizar las colecciones bibliográficas y facilitar el acceso a éstas por parte de sus usuarios, personal del Museo, investigadores y cualquier persona interesada en la cultura española.

A su vez, este artículo es la oportunidad de presentar una Biblioteca que, aun en la sombra de un Museo cerrado, no ha dejado de crecer, tanto en el volumen de sus colecciones, como en su afán por que sus fondos sean conocidos y aprovechados más allá del propio del Museo.

Es un paseo por su historia, por sus colecciones, su actual organización y por cómo queremos afrontar el futuro, adaptándonos a las nuevas tecnologías y su futura difusión a través de Internet.

HACIENDO HISTORIA

La Biblioteca del hoy Museo Nacional de Antropología nace simultáneamente con el Museo del Pueblo Español, y como tal consta en el Decreto fundacional de 1934¹. Sus primeros fondos proceden de las colecciones bibliográficas que constituían la Biblioteca del Museo del Traje Regional e Histórico, y las procedentes del Seminario de Etnografía y Artes Populares, de la Escuela Superior de Magisterio.

La naturaleza de las colecciones que formarán la Biblioteca del nuevo Museo, queda reflejada en la

¹ Decreto fundacional del Museo del Pueblo Español, 26 de julio de 1934. "Gaceta de Madrid", nº 209, de 28 de julio 1934. Art. 2.º Constituirán los fondos del Museo: Primero. Los objetos de toda clase que figuran en el Museo del Traje Regional e Histórico, ingresados por compra, donación o depósito, incluido el mobiliario, biblioteca y archivo.

Circular y Cuestionario publicados en el primer número de los Anales (1935).

En él, en el capítulo XVI. — Bibliografía, podemos leer: *"En la necesidad de formar una biblioteca geográfica e histórica, regional, provincial y local, se adquirirán por el Museo cuantos libros correspondan a este fin, especialmente los de costumbres, usos tradicionales y cuanto atañe a la vida popular. Las revistas, ilustraciones, archivos, boletines y anales deben figurar en primer lugar, los libros y folletos que no han sido puestos en venta serán los más apreciados"*.

En el Reglamento² que desarrolla la organización y funcionamiento del nuevo Museo, la Biblioteca aparece como una de sus secciones, y la formación de sus colecciones viene determinada por lo establecido en el art. 3.º del Decreto de 26 de julio: *"Se organizará el Museo en las tres divisiones de Artes Populares, Etnografía española y Folklore, según el desarrollo y aplicación del art. 3.º del Decreto fundacional y correspondiendo a su esencial concepto de Geografía humana de España, constituirá el Fichero, Biblioteca y Archivos fotográficos, regionales y nacionales"*.

En el mismo reglamento se establece que el Archivo y Biblioteca estarán a cargo del Primer Auxiliar técnico. Este encargado de la Biblioteca tendrá, a su vez, a su cargo una Sección o estar al servicio *"a las inmediatas órdenes del Director"*³.

A la hora de valorar el desarrollo y crecimiento de sus fondos, el **Libro de registro** de la Biblioteca constituye uno de los testigos del proceso de creación y de la formación de sus colecciones. Es fundamentalmente valioso para documentar los primeros años de vida de la Biblioteca, en los que pocos documentos, en el Archivo del Museo, dan noticias sobre criterios de compra, organización de los fondos o atención a usuarios, tanto investigadores como al propio personal del Museo.

Desde el primer momento los ingresos de publicaciones, indistintamente monografías o publicaciones periódicas, tanto por donación o compra, fueron puntualmente transcritos en este documento.

² Reglamento para la aplicación del Decreto de 26 de julio de 1934 creando el Museo del Pueblo Español, 20 de diciembre de 1934. "Gaceta de Madrid", n.º 21, y "B. O. de Instrucción Pública", n.º 155, de 27 de diciembre de 1934.

³ Reglamento. Título III. Art. 9.º

A partir de su estudio comprobamos que, a lo largo de 1935, se habían registrado en la Biblioteca un total de 550 títulos.

Éstos constituyen el fondo fundacional de la Biblioteca del Museo del Pueblo Español. La mayor parte proceden de los fondos del Museo del Traje, Seminario de Etnografía y de las donaciones institucionales o particulares, de las cuales podemos destacar las del Patronato Nacional de Turismo, la Junta de Museos, o las del propio director D. Luis de Hoyos Sáinz, cuyo papel en el desarrollo de la Biblioteca abarca distintos aspectos que valoraremos más adelante.

Cabe destacar las donaciones de instituciones con las que a lo largo de los años se establecerán acuerdos de intercambio de publicaciones, como el Centro de Estudios Vascos, el Centro de Estudios Montañeses, el Seminario de Estudios Gallegos o el Centro de Estudios Extremeños.

La guerra lo paraliza todo. No es hasta 1943, en el que aparece la primera fecha de ingreso en el libro, cuando la Biblioteca realmente empieza a contar con recursos económicos para ampliar sus colecciones.

Este primer Libro de registro recoge los asientos de las publicaciones ingresadas en la Biblioteca hasta diciembre de 1965, por entonces el fondo de la Biblioteca lo constituían unos 3.200 títulos, entre monografías y números de revistas (se registraban cada uno de los números).

En la actualidad estamos cerca de los 30.000 títulos registrados, sin incluir todavía parte de las colecciones ingresadas, por donación y compra de la Biblioteca de la familia Hoyos y la Biblioteca Mariana, cuya estimación en libros sería de unos 4.000 volúmenes y una cantidad aún indeterminada de folletos y publicaciones de pequeño formato.

LAS COLECCIONES

Desde sus inicios, la Biblioteca estuvo ordenada sistemáticamente y, por su reducido tamaño, no resulta-

ba necesario estructurarla en secciones. Es significativo observar cómo en un principio, en el mismo libro de registro, en cada uno de los asientos, se hacía constar el número de clasificación que correspondía a cada publicación. Éste se correspondía con las notaciones que aún se conservan en los libros.

Este afán por establecer un sistema de clasificación adaptado a las necesidades del centro, puede constatare en la documentación que se conserva de los Archivos personales de D. Luis de Hoyos y cuya labor continuó, sin descanso, su hija Nieves de Hoyos Sancho.

Con el paso de los años y con los sucesivos cambios de sedes, la Biblioteca fue adaptándose a los espacios que disponía. Sus viejos muebles de madera, armarios, estanterías, mesas, sillas e incluso el catálogo, siguen acompañándonos.

Desde el Palacio de Godoy hasta la sede actual, en el edificio del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, la Biblioteca se traslada, a la par que el Museo, a los sótanos del Teatro Real, y desde allí al antiguo Hospital San Carlos, hasta 1986, en el que ocupa las instalaciones de la Biblioteca del Museo Español de Arte Contemporáneo⁴.

De los tiempos de Atocha aún quedan los recuerdos del personal y algunas fotos, en las que la Biblioteca se sitúa en uno de los extremos de una gran sala, enmarcada por los armarios de madera, rodeando una gran mesa, en la que compartían espacio el personal y los investigadores.

No es hasta su posterior instalación en la Biblioteca del MEAC, cuando realmente se pueden estructurar las distintas colecciones, que hasta entonces habían compartido espacio. En el depósito se han establecido cinco secciones: fondo general de libros modernos, publicaciones de pequeño formato (folletos), hemeroteca (publicaciones periódicas), fondo antiguo y la Sala de Lectura que queda reservada a la sección de referencia.

El acceso a la información se realiza a través de catálogos automatizados [programa ABSYS], en los

⁴ BERGES SORIANO, P. Manuel: "Museo del Pueblo Español", *Anales del Museo Nacional de Antropología*. N° 3 (1996): 65-88.

que, a lo largo de estos últimos años, hemos dedicado gran parte de nuestro trabajo, mejorando sustancialmente el acceso a los fondos, y que en un futuro, esperamos que no muy lejano, permitirá su consulta a través de Internet.

- **El fondo general**

Desde su traslado en 1986, hasta 1998, la Biblioteca mantiene su fondo ordenado en depósito, según un criterio mixto, en el que combina una clasificación temática por armarios y una ordenación numérica, de cada libro, por balda / nº de orden en la balda.

Este sistema fue práctico mientras el volumen de la Biblioteca fue reducido, ya que permitía la consulta de los fondos directamente en los estantes, sin necesidad de pasar por un catálogo. Pero al tratarse de un depósito de acceso restringido y en continuo crecimiento, esta ordenación dejó de ser útil. El desigual crecimiento, según qué materias, producía una constante recolocación de los fondos, y con el tiempo, incluso el espacio en las estanterías, para algunas materias, llegó a ser insuficiente.

Se ha optado por una numeración *currens*, que en principio ha favorecido el aprovechamiento del espacio, y que además facilita la consulta por parte de los usuarios, simplifica las posibles modificaciones de signatura a lo largo de la vida del libro, es más sencillo para su tratamiento informático y facilita el trabajo diario del personal de la Biblioteca.

- **Publicaciones de pequeño formato (folletos)**

El gran volumen de este tipo de publicaciones (5.300 unidades aproximadamente catalogadas hasta la fecha) ha condicionado la creación de una sección propia, con numeración correlativa de cajas (más de 200).

Recoge una importantísima colección de folletos y publicaciones de pequeño formato, de gran valor docu-

mental y en muchos casos de difícil acceso en el mercado editorial convencional.

En los próximos años esta sección verá incrementados sus fondos con la incorporación de las publicaciones, del mismo formato, procedentes de la donación de la Biblioteca personal de D. Luis de Hoyos y su hija D.^a Nieves, así como las de la Biblioteca del Arxiu Marià, colecciones de las que hablaré más adelante.

• Las publicaciones periódicas

Desde el primer momento, la formación de esta colección fue prioritaria, tal y como se expresaba en los cuestionarios publicados en 1935, mencionados anteriormente.

En un principio, los títulos de revistas eran registrados en el libro general de registro según se iban recibiendo en la Biblioteca. Las primeras colecciones, hasta 1944, contabilizan 25 títulos, que procedían del Seminario de Etnografía, donaciones institucionales (Sociedad de Estudios Vascos, Patronato Nacional de Turismo o la Junta de Museos) o personales (D. Luis de Hoyos), y por último por compra.

¿Los títulos?, *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria; Mouseion; Archivo Español de Arte y Arqueología; Arte Español; Eusko Folklore o el Anuario del Club Alpino Español*, entre otros. Colecciones que han llegado al día de hoy completas y perfectamente encuadernadas.

Es a partir de 1944 cuando se tiene constancia, tanto en las actas de las sesiones celebradas por el Comité Ejecutivo del Museo, como en los asientos del mencionado libro de registro, de la preocupación por mantener las colecciones existentes e ir adquiriendo nuevos títulos. Y así en 1945 ingresan por compra *Semanario de Agricultura y Arte, Revista de las Artes y Oficios, Arxiu de Tradicions Populars, Estampa*, o la emblemática *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. También en esta época empiezan a incre-

mentarse los ingresos por donación, con instituciones, con las que posteriormente se han establecido acuerdos de intercambio de publicaciones, garantizando así su continuidad, *Boletín Histórico Artístico de Lugo*, *Archivo de Beja*, o *Folk-lore* (posteriormente Demófilo).

En la actualidad, este fondo está formado por unos 650 títulos, recogiendo la mayor parte de las revistas que, sobre etnografía, antropología o museología, se publican en nuestro país.

Es una colección en permanente crecimiento, gran parte del fondo se ingresa gracias a los acuerdos de Intercambio de Publicaciones, que se mantiene con más de 300 instituciones españolas y extranjeras, y que supone un total de 167 títulos.

Gracias a la donación de la familia Hoyos, se están pudiendo completar algunas de las colecciones más antiguas, y se están incorporando nuevos títulos, fundamentalmente de revistas de antropología y etnografía procedentes de Hispanoamérica.

De gran importancia será, igualmente, la incorporación de los títulos procedentes de la Biblioteca Mariana, hasta ahora se han contabilizado 130 revistas, que serán catalogadas en breve.

• El fondo antiguo

Constituye una sección propia, y está formada por las publicaciones anteriores a 1900. Las publicaciones más antiguas datan de finales del siglo XVI y en estos momentos cuenta con más de 2.300 títulos, siendo su procedencia muy variada.

Por un lado, el fondo histórico de la Biblioteca del Pueblo Español, a los que se suman las publicaciones procedentes de la Donación de la Biblioteca personal de D. Luis de Hoyos y su hija D.^a Nieves.

La última incorporación se la debemos a la compra de la Biblioteca denominada Mariana, colección de la que hablaremos más adelante, y que ha supuesto un

incremento sustancial tanto cuantitativa, como cualitativamente.

Hoy en día es una de las colecciones que más proyección, fuera del Museo, tiene, al formar parte del **Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico** desde 2001, y al que se puede acceder a través de Internet: <http://www.mcu.es/ccpb/index.html>

- **Sala de Lectura: obras de referencia**

En función de la superficie disponible, tanto en la sala como en los depósitos, se ha optado por ceder las estanterías instaladas en la Sala de Lectura, de libre acceso, a las obras de referencia, enciclopedias, diccionarios, repertorios bibliográficos e historias generales.

Son obras de consulta rápida, de gran tamaño y su accesibilidad, por parte de los usuarios, condicionaba su instalación cerca de la zona de consulta.

La formación de esta sección ha supuesto un considerable movimiento de volúmenes, ya que, a excepción de los que dejó la Biblioteca del antiguo MEAC, este fondo se encontraba en el depósito general, por lo que se realizó una intensa labor de localización y reubicación de las colecciones más importantes y, por supuesto, más recientes.

DOS NUEVAS COLECCIONES

A lo largo de esta última década, han entrado a formar parte de los fondos de la Biblioteca, dos importantes colecciones no sólo por su valor histórico, sino por el volumen de la documentación ingresada.

- Donación del Archivo y Biblioteca Personales de D. Luis de Hoyos Sáinz y D.^a Nieves de Hoyos Sancho.

Por expreso deseo de D. Luis de Hoyos Sáinz, su hija D.^a Nieves de Hoyos Sancho y fundamentalmente de su familia, en las personas de D. Carlos Valentí de

Hoyos y D.^a Andrea Vanoly Mouraret, sobrinos de D.^a Nieves, en 1993 se inician los trámites para la Donación, al Museo Nacional de Antropología, de la Biblioteca y Archivo personal del que fue el principal promotor de la creación del Pueblo Español, su primer director y su hija, Auxiliar Técnico, en los primeros años de vida del Museo, y posteriormente también directora del mismo.

Por O.M. de 1 de junio de 1993, el Estado español acepta esta donación, y tanto la biblioteca como el archivo quedan asignados al entonces todavía Museo del Pueblo Español.

La Biblioteca, que consta de unos 2.000 volúmenes, según la estimación del informe realizado en 1993, está formada por publicaciones periódicas, libros y folletos, tanto españoles como extranjeros, de las que destacan, por volumen, las de ámbito hispanoamericano.

La colección ofrece una gran diversidad temática, respondiendo al "carácter polifacético" de su propietario, destacando las referidas a: etnografía, usos y costumbres populares, antropología física, agricultura, medicina, geografía o literatura popular.

El proceso de integración en la colección de la Biblioteca del Museo es lento y no ha cesado desde su ingreso, hasta la fecha están disponibles más de 1.400 títulos (entre libros y folletos), mientras que la práctica totalidad de las revistas están ya integradas en la colección de publicaciones periódicas de la Biblioteca.

Esta integración ha supuesto no sólo un incremento desde el punto de vista cuantitativo del fondo, sino que ha posibilitado que se completen colecciones, tanto de revistas como de monografías, en varios volúmenes.

En cuanto al archivo personal, éste constituye una importante colección de documentos generados a partir de la actividad profesional y personal de ambos. La organización del mismo y su acceso por parte de los investigadores, determinará el valor cultural y científico del mismo, siendo de gran importancia a la hora de documentar el nacimiento y desarrollo del Museo del Pueblo Español.

Para conocer la trayectoria profesional y vital de D. Luis de Hoyos es imprescindible referirse a los trabajos de la Doctora D.^a Carmen Ortiz García, gran conocedora del archivo y autora de: *Luis de Hoyos Sainz y la antropología española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987 (Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares 21), destacando su participación en la organización y estudio de este archivo.

En este caso, las labores de tratamiento documental son ya avanzadas, y han estado determinadas por la propia naturaleza de los documentos.

Para su organización, ordenación y descripción se han seguido las recomendaciones establecidas por Olga Gallego Domínguez⁵. Según la autora, los archivos familiares y/o personales "no obedecen a un organigrama, a una legislación o normativa en cuanto a su formación, al procedimiento o al trámite, sino que surgen según lo exigen las actividades de sus creadores". Por lo tanto, el tratamiento de este archivo ha sido acometido de forma individual.

Un primer intento de organizar el archivo correspondiente a D. Luis, fue llevado a cabo a lo largo del año 1988; de este trabajo queda constancia en el artículo de Javier Fernández Aparicio⁶. En él se propone un cuadro de clasificación obtenido a partir de la ordenación de la documentación.

El gran volumen y complejidad de la documentación conservada, producida por la incesante actividad pública e intelectual de D. Luis a lo largo de su extensa vida, ha impedido el inicio de los trabajos de catalogación en la base documental del Museo, DOMUS. Será necesaria una nueva revisión del fondo y redefinir algunas series, que se corresponden fundamentalmente con los documentos de su función pública y profesional.

En cuanto al archivo de su hija, D.^a Nieves, los trabajos de ordenación, clasificación y catalogación en DOMUS, se llevaron a cabo a lo largo de 2001-2002.

⁵ GALLEGO DOMÍNGUEZ, Olga: *Manual de archivos familiares*. Madrid: ANABAD, 1993.

⁶ FERNÁNDEZ APARICIO, Javier: "En torno a la clasificación del Archivo de D. Luis de Hoyos Sainz (1868-1951)", *Anales del Museo Nacional de Antropología*. Nº 5 (1998): 287-318.

De este archivo destacan, sobre el resto de la documentación, la gran cantidad de trabajos sobre distintos aspectos de la etnografía y antropología española: vida social, danzas y bailes, vida rural, fiestas tradicionales, arte popular, notas geográficas, históricas y sociales de diferentes regiones de España, etnología y folklore mundial.

Sobre todos ellos el trabajo más significativo de D.^a Nieves fue el que dedicó al estudio del traje popular y sus complementos, en todas las regiones de España y que queda reflejado en sus innumerables publicaciones.

- El Archivo y Biblioteca de Mosén Jordi Fort i Gaudí.

En noviembre de 1993, D. Jordi Font se dirigía al entonces director del Museo, D. Pedro Manuel Berges, para ofrecer, en venta, gran parte de su Archivo y Biblioteca, que, a lo largo de los años, había ido reuniendo sobre la figura de la Virgen y sus diferentes advocaciones en toda la geografía española.

Esta colección constituye, según palabras del entonces conservador del Museo de Antropología, D. Juan Valadés Sierra: "el mayor archivo de tema mariológico que se conoce en España".

A partir del informe de la conservadora Mercedes Martín de la Torre, la colección se estima en torno a los 7.000 volúmenes, incluyendo ejemplares de gran antigüedad, de finales del siglo XVI y un gran número de revistas (aún no estimado), y unos 200 archivadores que contenían fotografías, grabados, folletos, recortes de prensa y cuestionarios para la recogida de información en las distintas parroquias.

En 1994 se aprueba dicha compra y dicha documentación pasó a formar parte de las colecciones bibliográficas del Museo.

El proceso de integración en la Biblioteca está en marcha, por un lado, y aprovechando el paso de los equipos de catalogación del Catálogo Colectivo de

Patrimonio Bibliográfico, se localizaron todas las obras anteriores a 1900, y su consulta ya es posible en la dirección: <http://www.mcu.es/ccpb/index.html>.

En cuanto al fondo moderno (posterior a 1900), en 2002 se iniciaron los trabajos de organización de las distintas colecciones, procediendo a la separación de las monografías, los folletos y las publicaciones periódicas.

Se ha comenzado el proceso de catalogación de las monografías en el Catálogo de la Biblioteca, y a fecha de hoy, son más de 1.000 títulos los que están disponibles. A partir de una primera estimación general, quedarían en torno a los 2.600 volúmenes. En cuanto a los folletos, no se ha podido estimar el número (por su gran volumen), y su trabajo de inclusión en el catálogo quedaría supeditado a la finalización de la catalogación de las monografías.

Sobre la colección de publicaciones periódicas, ha sido iniciado el trabajo de identificación, hasta la fecha han sido registrados 130 títulos, en ficha "cardex" y están pendientes de incluir en el catálogo general de la Biblioteca.

Destaca, por su gran valor documental, el denominado "Arxiu Marià", que recoge una gran colección de documentos de todo tipo, como cuestionarios con información de gran parte de las parroquias españolas, fotografías, recortes de prensa, estampas..., organizados en 355 archivadores, ordenados por diócesis, y a su vez, en cada una de ellas, alfabéticamente por advocaciones.

En 2001, se iniciaron los trabajos de organización del fondo, y después de un primer estudio, se establecieron los criterios para afrontar la catalogación de esta colección en el catálogo del Museo [DOMUS]. De esta forma, se ha respetado la ordenación establecida por D. Jordi Fort, alfabética por diócesis, y se ha considerado como unidad documental, a efectos de catalogación, cada una de las advocaciones.

En total se han catalogado 120 archivadores (2.896 registros), englobando las diócesis desde Albacete (nº 1) a la de Guadix (nº 21). Hay que destacar, por su

extensión, las correspondientes a las comarcas del Barcelonés, Vallés Oriental y Maresme, siendo las advocaciones con mayor volumen documental las de la Virgen de Montserrat y la Merced.

EL ARCHIVO DOCUMENTAL DEL PREMIO MARQUÉS DE LOZOYA

Esta colección recoge las memorias de investigación presentadas al Premio de Investigación Cultural Marqués de Lozoya, desde 1982 hasta hoy.

Son, hasta la fecha, 130 trabajos, entre los premiados y los que no fueron reclamados por sus autores, en los plazos establecidos. En su mayoría son obras inéditas, y reflejan, a lo largo de las últimas dos décadas, la evolución de los temas de investigación sobre la cultura española.

De acceso restringido, por parte de los usuarios, su consulta está condicionada por la autorización por parte de sus autores.

De los trabajos premiados y publicados hay ejemplares disponibles para la consulta pública en la Biblioteca del Museo.

UNA COLECCIÓN EN EL RECUERDO

Quizás es una de las más pequeñas en cuanto a volumen, pero su valor documental e histórico la hace única. Son las **Memorias de Licenciatura del Seminario de Etnografía y Artes Populares, de la Escuela Superior de Magisterio.**

Consta de 144 trabajos, realizados por los alumnos de D. Luis de Hoyos, cuando éste dirigía dicho Seminario. Abarca, cronológicamente, desde 1909 hasta 1936, y recoge estudios sobre etnografía, folklore, antropometría, geografía humana y pedagogía. En ellos se refleja la metodología de trabajo de D. Luis, a la hora de recoger y documentar los usos y costumbres,

cultura material, artes populares..., de gran parte de la geografía española.

Constituyen un material de referencia de primera mano, de los primeros trabajos de investigación en el campo de la etnografía española, y destacan, por su volumen y calidad, los dedicados al traje popular español. En este sentido se puede destacar la presencia que dichos trabajos tuvieron en la Exposición del Traje Regional de 1925, tal y como lo recoge P. M. Berges⁷.

En una gran mayoría, vienen acompañados por una amplia documentación gráfica, compuesta por fotografías, estampas, postales y, en algunos casos, dibujos de los autores y muestras de tejidos.

• Mirando al futuro

En este momento nos encontramos en un proceso de "profunda reforma", las obras de remodelación del edificio, iniciadas a finales de 2002, y la perspectiva de un futuro Museo abierto son esperanzadoras.

La Biblioteca contará con un local completamente renovado, en el que se buscará una mejor relación entre el personal y los usuarios. Las nuevas tecnologías ya están implantadas en la Biblioteca, pero esperamos avanzar sobre todo en el uso que los usuarios puedan hacer de ellas, la necesidad de contar con conexiones a la red en cada puesto, un número suficiente de terminales y el acceso remoto, a través de Internet, a los catálogos de la Biblioteca, son logros con los que queremos comenzar en esta nueva etapa.

Mientras tanto, en la Biblioteca seguimos trabajando, para el Museo que venga, con ilusión y esfuerzo.

Gracias Berges.

⁷ BERGES SORIANO, P. Manuel: "Museo del Pueblo Español", *Anales del Museo Nacional de Antropología*. Nº 3 (1996): 65-88.

LOS SÓTANOS DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

Juan Carlos Rico Nieto
Museo Nacional de Antropología

RESUMEN

En el presente artículo se trata de describir la organización de esta parte del edificio, en continuos cambios, debido a los diferentes usos que ha ido teniendo a lo largo del tiempo; su privilegiado espacio y la actualización de su equipamiento técnico hasta el presente momento. La enorme flexibilidad que ha demostrado en estas tres décadas es un estupendo ejemplo de sus posibilidades.

Es uno de los espacios más privilegiados de los museos de Madrid, fundamentalmente por dos razones: su amplitud en planta y su generosa dimensión en altura.

El hecho de tratarse de una edificación dentro de una parcela de aproximadamente 25.000 metros cuadrados, significa ya unas enormes posibilidades para la construcción, ya que precisamente parte de esa amplitud se debe a la utilización del subsuelo fuera del perímetro del edificio, concretamente en el garaje.

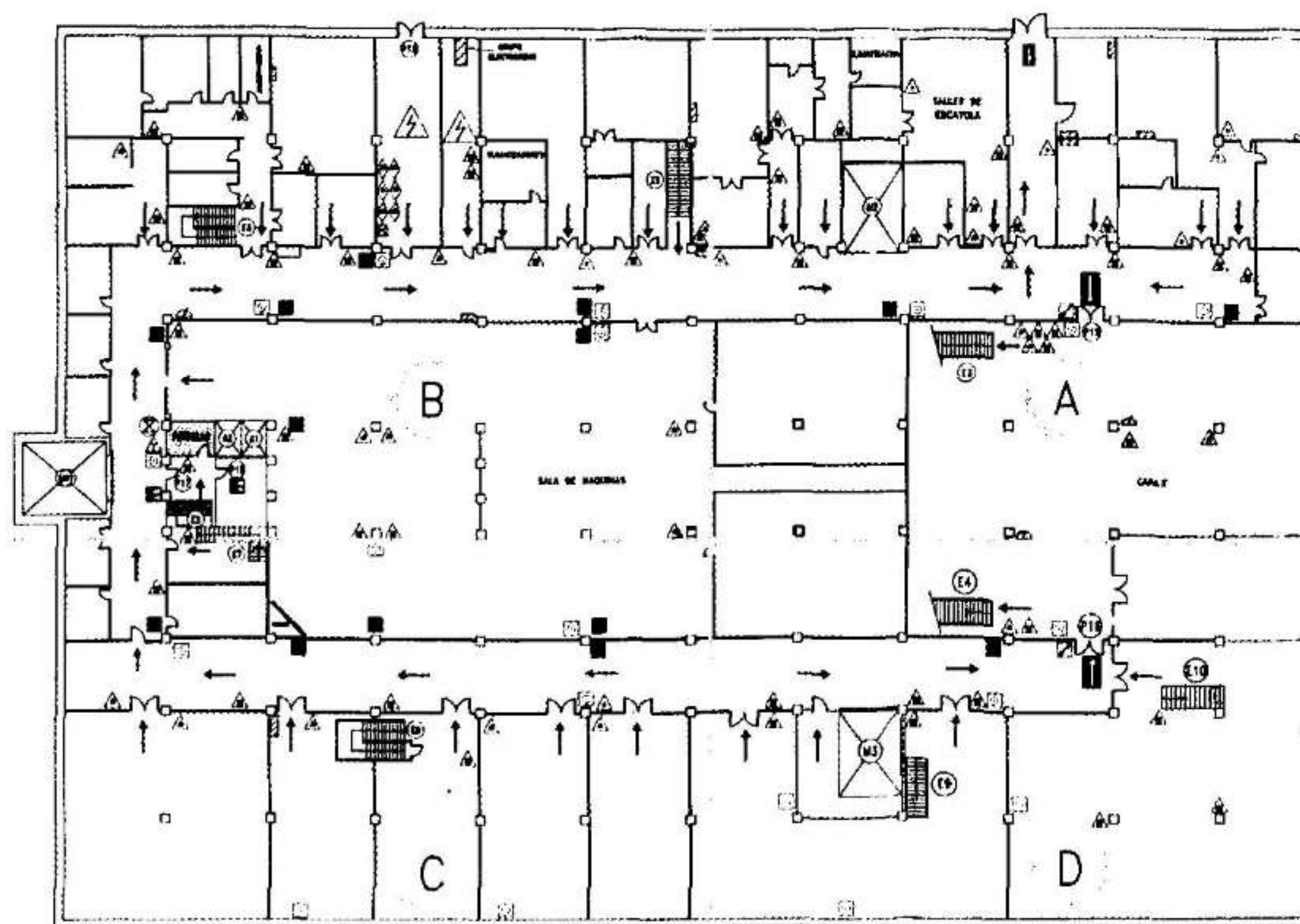
ESTRUCTURA EN PLANTA

El cuerpo central lo constituye la proyección del perímetro de toda la sala de exposición, incluida la torre de oficinas administrativas. La prolongación lineal de este último en su sentido longitudinal es lo que da como resultado el garaje, en su mayoría, como hemos dicho, ya fuera del perímetro construido.

La parte central, pues, del sótano, que corresponde con la torre, está destinada a todas las instalaciones del edificio, climatización, agua y electricidad, con una sorprendente generosidad de dimensiones que hoy ya, con la evolución de las capacidades técnicas de estos mismos servicios técnicos, podrían reducirse más o menos a una tercera parte.

El garaje a continuación distribuye la altura de este contenedor técnico en tres plantas, con el fin de obtener un mayor aprovechamiento. Se puede acceder a él bien por la planta de cota, desde el patio interior, bien en su nivel más bajo desde los sótanos.

Estructuralmente sigue la modulación de pilares que, en su sentido longitudinal, mantiene una separación constante de 8,40 metros a ejes de pilar, y en el



1. Planta general del sótano.

transversal se combina con dos crujiás de la mitad de dimensión, que son utilizadas precisamente para los pasillos de acceso a todas las dependencias de este subsuelo.

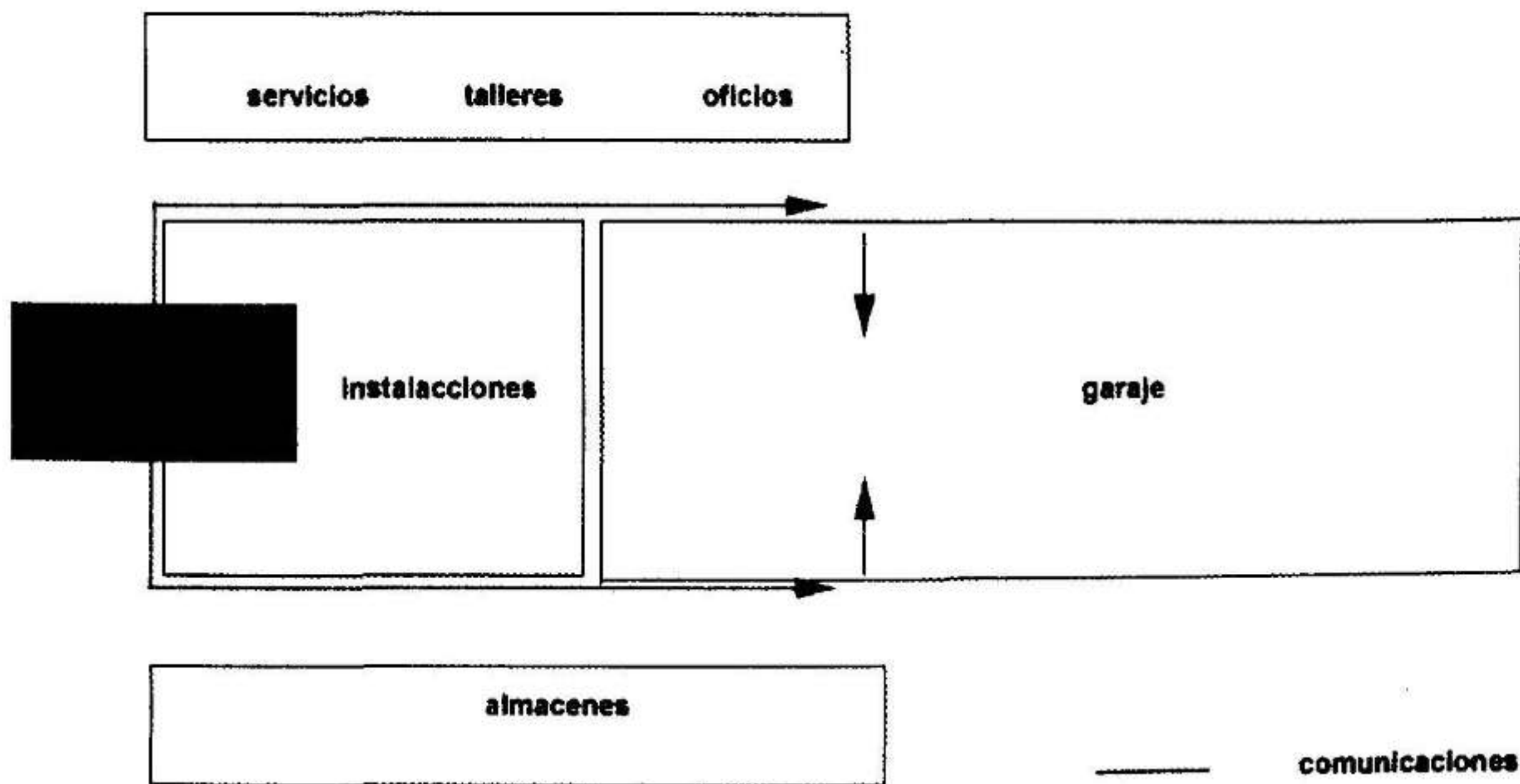
El sótano está conectado verticalmente con la superficie (carga y descarga) por medio de un montacargas y con las salas de exposición por otros dos situados en los dos laterales equidistantes en el punto medio longitudinal.

Esquema transversal
2 crujiás dobles - 1 crujiá sencilla - 3 crujiás dobles
1 crujiá sencilla - 2 crujiás dobles

Usos

Las distintas actividades, a lo largo de la azarosa vida del edificio: Museo de Arte Contemporáneo, Museo del Pueblo Español, Museo Nacional de Antropología y el futuro Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, se han ido adaptando y superponiendo, aunque en mi opinión manteniendo el esquema más o menos lógico de su principio:

2. Esquema de áreas y circulaciones.



Almacenes

Todo el lateral derecho está ocupado por los almacenes de las distintas especialidades. Especialmente son una serie de dependencias continuas, independientes, pero no estancas, ya que, tanto los paramentos de separación como los de acceso, no llegan a cerrar el espacio y a los que, a lo largo de estos casi treinta años, se les ha ido modificando en su estructura interior.

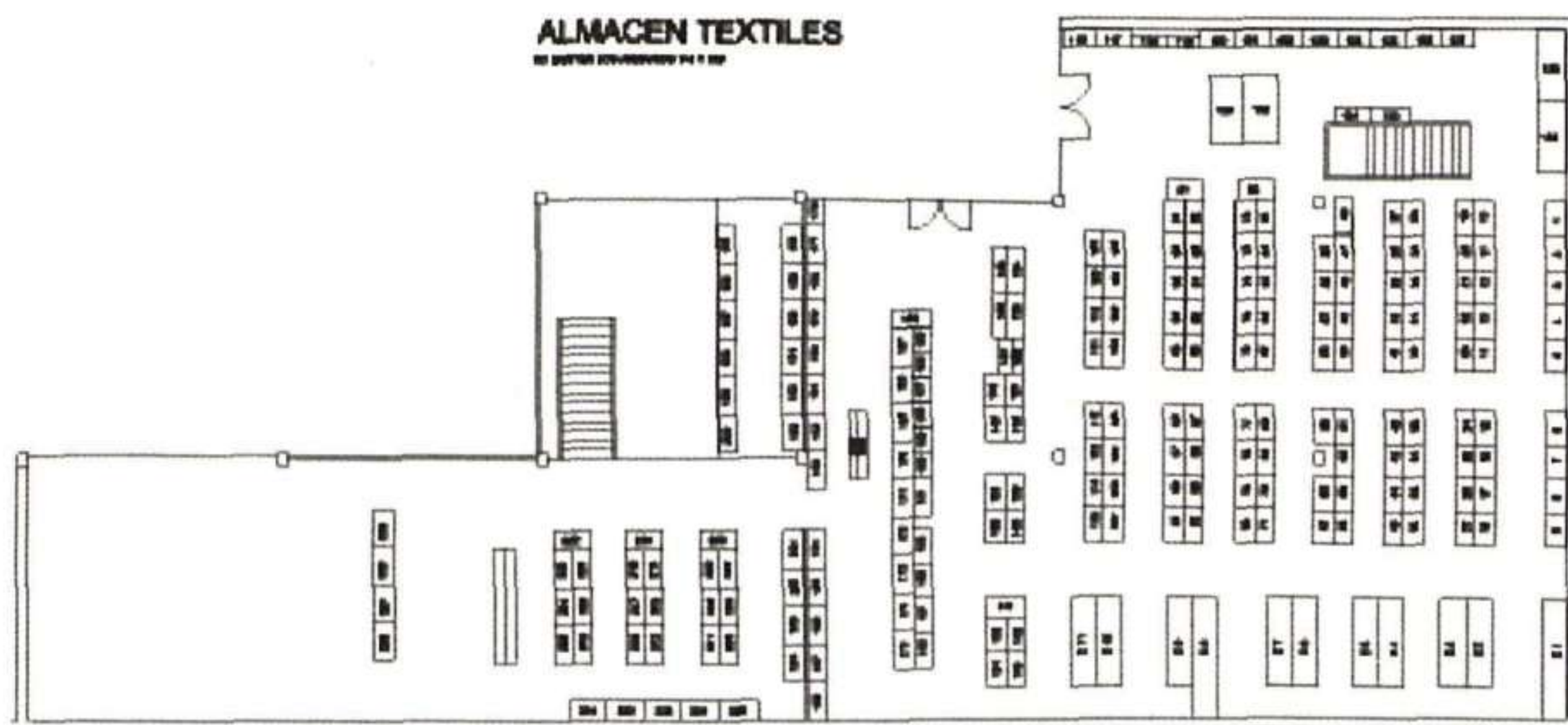
Existe una unidad que mantiene algunos de los antiguos peines del Museo de Arte Contemporáneo, quedando el resto de ellas subdivididas verticalmente en tres alturas (la mayoría) por estructuras de tubo con una resistencia de un máximo de 500 kg/m². Es especialmente interesante en este aprovechamiento el almacén que podríamos llamar general.

3. Almacenes, estructuras tubulares.



En la parte final del almacén y en su cota superior, el destino es la indumentaria, colección fundamental para el nuevo museo.

4. Planta almacén de textiles.



Por último, otra unidad ha sido equipada con compactos también ocupando toda la altura.

5. Compactos, vista 1.



6. Compactos, vista 2.

En el lateral contrario, que tiene en una proporción media doble altura, están algunos departamentos destinados a necesidades específicas, como almacenes de paso o de exposiciones temporales, oficios y talleres de restauración.

Talleres de restauración

Son, sin lugar a dudas, uno de los espacios más privilegiados del museo, tanto por su amplitud como por su magnífica situación sobre el jardín, que les dota, a través de una cristallera corrida, de una magnífica iluminación natural, prácticamente, durante todas las horas de trabajo.

En estos momentos se procede a una ampliación de toda esta área, con vista a capacitarla correctamente en la especialidad textil del nuevo Museo del Traje. Los antiguos talleres de grabado, laboratorio de fotografía, cuartos y dependencias de limpieza se han destinado a dicho fin, con lo que toda esa segunda planta queda unida en su totalidad.



7. Talleres, vista 1.



8. Talleres, vista 2.



9. Talleres, vista 3.

Oficios, Servicios e Instalaciones

El resto de las dependencias de este lado izquierdo del sótano, lo componen los talleres de los distintos oficios: Carpintería, Tapicería, Cerrajería, Electricidad, Pintura y un pequeño almacén de materiales.

El estudio y laboratorio de fotografía y la imprenta completan este apartado técnico en la cota baja, debajo de las áreas de restauración antes descritas.

Las instalaciones que, como ya se ha dicho, ocupan una planta excesiva, serán sustituidas en el nuevo proyecto, por nuevos equipos más eficaces y compactos que liberarán una gran superficie para otros usos.

Garaje

Por último esa parte central que se prolonga bajo el jardín, destinada a garaje desde su inicio en el antiguo Museo de Arte Contemporáneo y que por razones estructurales no se empleó como tal, alberga en su enorme superficie distintos departamentos de almacenes supletorios, a la espera de una total reconversión en el futuro museo.

M U S E O

DES INSECTACIÓN POR ANOXIA

M.^a Teresa de León-Sotelo y Amat
Colección Pedagógico Textil
de la U.C.M.

RESUMEN

Un caso práctico de conservación preventiva. Descripción del tratamiento de anoxia realizado a la Colección Pedagógico Textil de la U.C.M. Estudio previo, análisis de individuos, proceso del tratamiento, resultados. Conveniencia de una política de continuidad en el seguimiento y control de actividad biológica en colecciones de textiles antiguos e indumentaria.

TRATAMIENTO DE ANOXIA

La Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid fue creada en el siglo XIX, y reúne una gran variedad de piezas de índole textil. Desde su creación viene cumpliendo su objetivo de salvaguardar las labores textiles de bordado, encaje y otras que se hacían, y se siguen haciendo, en España, y utilizar estas piezas para la difusión de estas labores.

Dadas las características de esta colección, nos es permitido realizar una actividad integral, dentro de la tendencia a aplicar criterios de conservación preventiva que desde hace algunos años se vienen aplicando en el mantenimiento de colecciones y museos.

La nuestra es una colección relativamente pequeña, ubicada en una sala de sesenta metros cuadrados que es a la vez almacén y taller e incluso, en algunas ocasiones, sala de exposiciones y centro de investigación.

La actividad en este espacio se inició en noviembre de 1997, cuando se trasladaron los fondos de la Colección Pedagógico Textil desde los sótanos de la Facultad de Ciencias de la Educación.

Para este almacenamiento y traslado, las piezas de la colección se encontraban en cajas de cartón corriente.

En el nuevo almacén-taller disponíamos de mobiliario suficiente para colocar las piezas en condiciones bastante idóneas. El primer paso, por tanto, fue retirarlas de las cajas de cartón y disponerlas en los nuevos muebles, donde su conservación era bastante más adecuada.

Durante este proceso encontramos restos de actividad biológica entre las piezas textiles, especialmente entre las de lana y seda; aparecieron individuos adultos de varias especies, aunque siempre muertos, camisas de larvas, nidos de arácnidos, mordiscos de otros insectos, detritus.

Desconocíamos si la colección habría estado sometida a algún tipo de tratamiento que hubiera producido la muerte de estos organismos. Fuimos retirando



Foto nº 1. Pieza aislada con papel de seda y film plástico transparente para evitar el contagio de otras piezas.

todos estos restos en cajas de plástico y aislando del resto de la colección las piezas atacadas (foto nº 1), por miedo a que la actividad biológica no estuviese totalmente eliminada y llegase a infectar al resto de las piezas.

Estas muestras recogidas se enviaron al departamento de Biología del IPHE (Instituto del Patrimonio Histórico Español), donde fueron analizadas y llegaron a la conclusión de que había:

- 40% de *Anthrenus*.
- 20% de *Attagenus*.
- 25% de adultos de *Tineola*.
- 10% relacionado con *Anobium*.
- Restos de *Lepisma* y *Dermestes*.

¹ D.^a Nieves Valentín es responsable en el Laboratorio de Biología del IPHE.

Tras el examen visual de las piezas aisladas por D.^a Nieves Valentín¹, nos informó de que las piezas dañadas, de fibras proteínicas, seda y lana, lo habían sido por insectos de las familias *Dermestidae* y *Tineidae* y los celulósicos, algodón, principalmente y lino, habían sido atacadas por individuos del género *Anobiidae*.

Entre los tejidos complejos se encontraron detritus y restos de lepidos.

En el informe que nos presentó D.^a Nieves Valentín recomendaba un tratamiento con 5 gr de paradiclorobenceno 100% en bolsas de plástico, en las que se introducirían los textiles durante seis semanas; dada la situación de la reserva que, como se ha explicado más arriba, es además el lugar de trabajo habitual, no parecía apropiado este tipo de tratamiento con productos no muy recomendados para los humanos.

La Sra. Valentín nos aconsejaba también un tratamiento por Anoxia para nuevas adquisiciones, mediante la creación de bolsas herméticas de plástico barrera, en las que se introducirían bolsas de absorbente de oxígeno (200 gr).

Tanto para estos futuros tratamientos, como para una aplicación integral de este sistema de desinsectación nos pusimos en contacto con la sede en Madrid de la empresa Mètode².

Mètode nos presentó un primer presupuesto para hacer el tratamiento nosotros mismos, para lo que era preciso adquirir una serie de materiales tanto fungibles como inventariables; entre los primeros: plástico barrera, bolsas absorbentes de oxígeno "Ageless", válvulas desechables, etc., y materiales inventariables: termo selladora, oxímetro, termómetro, higrómetro, humidificador, válvulas, etc., contratar el servicio de suministro de las botellas de argón u otro gas inerte, sería preciso contratar personal o demorar el tratamiento en el tiempo, lo que lo haría menos efectivo, por que manteníamos la duda de que pudiese existir actividad biológica.

Finalmente, Mètode nos presentó un nuevo presupuesto para dar un tratamiento completo a la colección, que fue aceptado por la Universidad, y durante el

² Hoy es el mismo responsable, Jorge Hernández Sanz. HT. Exposiciones y Museos. Comandante Zorita, 13-28020 MADRID. Telf. 91 456 20 08 - fax 91 456 24 50. e-mail htexpomuseos@mi.madridtel.es

verano de 1999, en los meses de agosto y de septiembre, se aplicó a la colección.

Para realizar el tratamiento se fabricó una bolsa de gran tamaño, como una tienda de campaña, con plástico de barrera al oxígeno, en la que se introdujeron todas las piezas textiles de la colección (foto n° 2), las piezas contaminadas, las tratadas con sus soportes, ya que éstos están realizados con materiales textiles y orgánicos susceptibles de ser atacados por la actividad biológica, y las piezas pendientes de ser tratadas.



Foto n° 2. Bolsa de plástico barrera al oxígeno conteniendo la Colección Pedagógico Textil.

Una vez introducida la colección en la bolsa, se procedió al sellado de las aberturas, dejando en el interior una sonda para controlar los niveles de argón-oxígeno (foto n° 3). En la bolsa se habían colocado unas válvulas, que habían sido selladas con masilla plástica especial para evitar escapes de aire, tanto desde el interior, como que penetrase el oxígeno atmosférico desde el exterior, desplazando el argón que se había introducido, para este intercambio de fluidos hizo falta utilizar un compresor (foto n° 4).

Para que el tratamiento sea efectivo es preciso alcanzar un nivel de oxígeno de 0,1% a una temperatura que no debe ser inferior a 20° C, y mantener estos parámetros al menos durante 14 días para las especies más resistentes (foto n° 5).

Foto n° 3. Cierre de las aberturas con termoselladora.

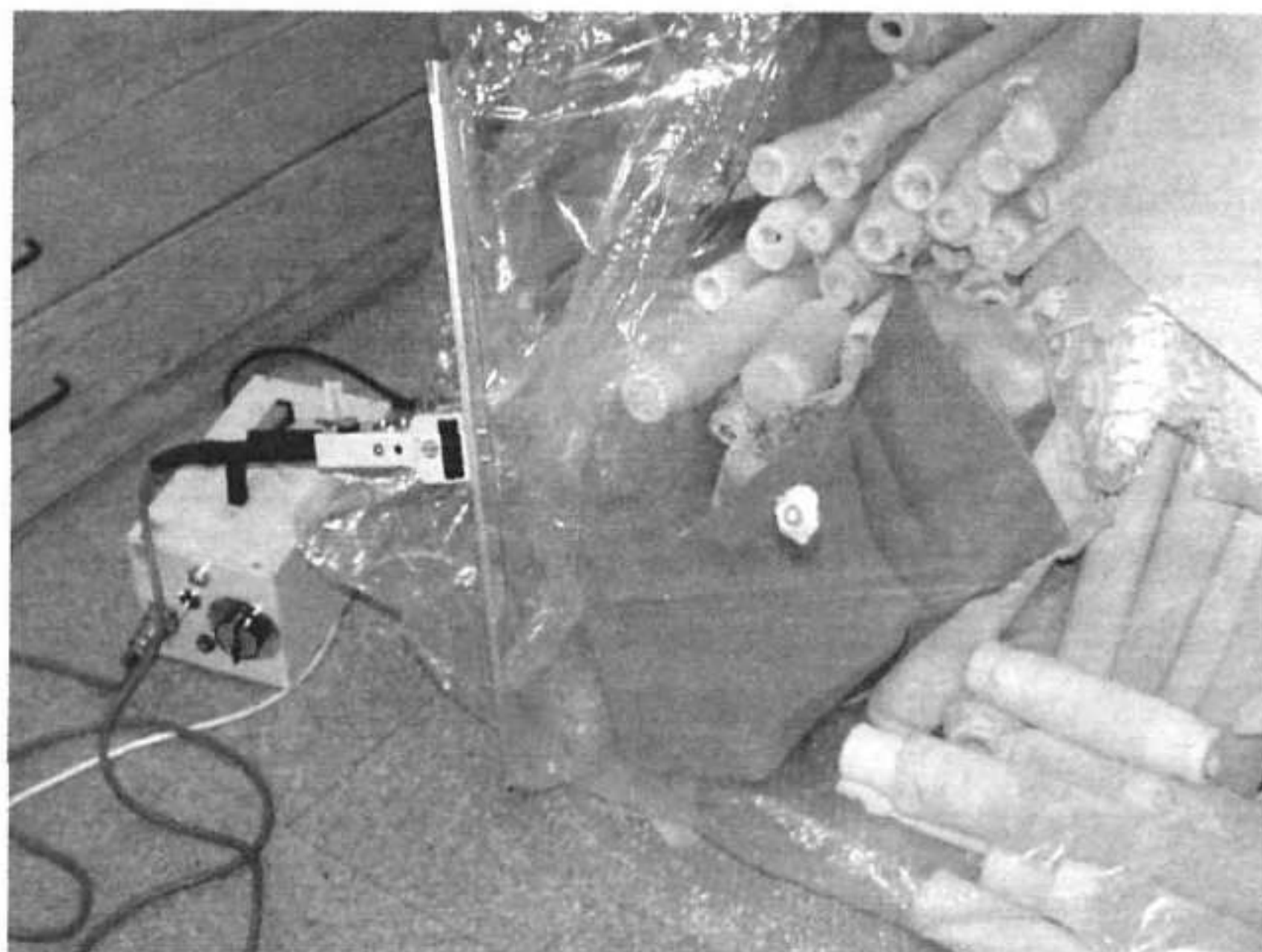


Foto n° 4. Compresor.



Foto n° 5. Oxímetro, se pueden apreciar las válvulas selladas con masilla y las sondas de control.



Los niveles tardaron en alcanzarse ocho días, sustituyendo paulatinamente el oxígeno de la bolsa por argón, llevando controles de temperatura interior de la bolsa y exterior de la sala y controlando las posibles fugas de fluido o penetración del oxígeno exterior. En cuanto a los niveles de temperatura, jugaba a nuestro favor la estación meteorológica, verano.

Una vez alcanzados los niveles, se mantuvieron durante 16 días.

Aquí finalizó el trabajo de *Mètode*, y comenzó el nuestro, se retiraron las piezas del interior de la bolsa de plástico barrera y se sometieron a una microaspiración controlada y profunda, retirando en su caso cualquier resto de insectos que pudiera quedar, de esta manera, toda la colección quedó aspirada.

Se aprovechó para limpiar con profundidad los muebles ya utilizados durante dos años y poner papeles nuevos para proteger las piezas, principalmente las no tratadas que aún no tenían sus fundas.

Antes de aplicar este tratamiento, ya realizábamos un control constante de posible actividad biológica con el que naturalmente se ha continuado, para esto se revisan mensualmente todos los rincones de cajones y armarios, zonas que, según los expertos han comprobado, son las más apetecidas por los insectos (foto n^o 6), y las superficies poco accesibles del almacén. Todas las



Foto n^o 6. Inspección visual de los rincones de los cajones.

semanas se aplica un insecticida en aerosol, de amplio espectro e inocuo para las personas.

Periódicamente se impregnan los alfeizares de las ventanas con insecticida en polvo para que actúe como barrera, y aproximadamente cada tres meses se hace un tratamiento con un insecticida de barrera en toda la sala. Se mantiene la sala suficientemente ventilada para evitar que se acumulen los restos de insecticidas o que puedan anidar insectos, por supuesto se controla la limpieza habitual, realizada por los servicios de limpieza contratados por la Universidad.

Cada año se aspira superficialmente el contenido de todos los cajones y armarios y se cambian los papeles de seda que los cubren.

Uno de los mayores problemas con que nos enfrentamos son los cambios de temperatura, que hace difícil controlar el espectro de insectos que pueden proliferar; el museo está situado dentro de la Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación, en la tercera planta de un edificio antiguo que, poco a poco, se va modernizando, sustituyendo las antiguas ventanas de hierro por otras de aluminio que mejoran el aislamiento. El almacén-taller está expuesto al frío, al calor y al sol por dos paredes y bajo un tejado con cámara; evidentemente el edificio, en invierno, goza de una estupenda calefacción, que durante el día alcanza temperaturas muy elevadas, en torno a 28 grados C, pero que por la noche y, sobre todo, los fines de semana baja a temperaturas inferiores a cero grados. La solución que hemos encontrado es cerrar los radiadores y pasar un poco de frío. En verano mantenemos las persianas bajadas y disponemos de un ventilador. Las ventanas están dotadas de cristales especiales que filtran los rayos solares más agresivos.

Después de tres años desde la aplicación del tratamiento y tras el seguimiento descrito, podemos decir que no hemos encontrado ningún vestigio de actividad biológica, salvo algún insecto volador que entra por las ventanas, pero que sucumbe ante nuestros tratamientos.

De la anterior exposición se puede desprender que es ventajoso tener una pequeña colección a la hora de controlarla, aplicar tratamientos, conseguir buenos resultados y hacer un seguimiento de los mismos, y nuestra experiencia da fe de los buenos resultados del tratamiento de desinsectación por anoxia.

BIBLIOGRAFÍA

- CONCEPCIÓN, I. y SANTOS, I.: "Tratamiento de Desinsectación con gas argón a dos tallas flamencas en la isla de Palma". *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (1996): 787-798.
- CHAUMIER, S.: "Un traitement curatif de désinsectation par anoxie sous atmosphère inerte". *La Lettre de l'OCIM*, 58 (1998): 23-25.
- DANIEL, V., MAEKAWA, S. y PREUSSER, F. D., "Nitrogen fumigation: a viable alternative". *ICOM-CC 10th Triennial Meeting*. Washington, 1993, pp. 863-867.
- GILBERT, M.: "Inert atmosphere fumigation of museum objects". *Studies in conservation*, 34 (1989): 80-84.
- GILBERT, M.: "The effects of low oxygen atmospheres on museums pests". *Studies in conservation*, 36 (1991): 93-98.
- KRAEMER, G.: *Tratado de la Prevención del Papel y de la Conservación de Bibliotecas y Archivos*. Madrid, 1973.
- MAEKAWA, S. y LAMBERT, F.: "The Getty Conservation Institute's inert atmosphere display and storage case for the pharaonic mummies of the Egyptian Museum, Cairo". Final Report. *The Getty Conservation Institute*. 1993, pp. 1-3.
- MAEKAWA, S., ELERT, K.: "Large scale disinfestations of museum objects using nitrogen anoxia". *ICOM-CC 11th Triennial Meeting*. Edimburgo. 1996, pp. 48-53.
- RUST, M. K. y KENNEDY, J. M.: "The feasibility of using modified atmospheres to control insects pests

- in museums". *GCI Scientific Program Report*. Marzo 1993.
- VALENTÍN, N., GARCÍA, R., DE LUIS, O., MAEKAWA, S.: "Microbial control in archives, libraries and museums by ventilation systems". *Restaurator*, 19 (1998): 85-107.
- VALENTÍN, N., LINDSTROM, M. y PREUSSER, T.: "Microbial control by low oxygen and low relative humidity environment". *Studies in conservation*, 35 (1990): 222-230.
- VALENTÍN, N.: "Contaminación Biológica en materiales arqueológicos y su erradicación por medio de tratamientos no tóxicos". *Cuadernos, Conservación Arqueológica* (1990): 113-120.
- VALENTÍN, N. y PREUSSER, F.: "Insect control by inert gases in museums, archives and libraries". *Restaurator*, 11 (1990): 22-33.
- VALENTÍN, N.: "Evaluation of bacterial contamination on objects d'art by membrane filtration and epifluorescence microscopy". *International Biodeterioration*, 26 (1990): 369-379.
- VALENTÍN, N. y PREUSSER, F.: "Nitrogen for biodeterioration control on museums collections". *Biodeterioration Research*, 3 (1990): 511-523.
- VALENTÍN, N., ALGERÓ, M. y MARTÍN DE HIJAS, C.: "Evaluation of disinfections techniques for the conservation of polychrome sculpture in Iberian Museums". *Proceeding of an International Institute for Conservation Meeting on Conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage*. 1992, pp. 165-167.
- VALENTÍN, N.: "Comparative analysis of insect control by nitrogen, argon and carbon dioxide in museum, archive and herbarium collections". *International Biodeterioration*, 32 (1993): 263-278.
- VALENTÍN, N. y VAILLANT-HELBERT, M.: "Control integrado de plagas en bienes culturales de países de clima mediterráneo y tropical". *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, 1996.

ICO NOGRAFÍA Y TÉCNICAS AGRÍCOLAS: CARRETAS Y CARROS EN ESPAÑA

José Luis Mingote Calderón
Museo Nacional de Antropología

RESUMEN

Este trabajo pretende ofrecer información iconográfica sobre un tipo concreto de carro español, la "carreta", caracterizado por tener dos ruedas radiadas provistas de una llanta de madera. Para comprobar el realismo de esta iconografía se ha acudido a datos históricos y etnológicos que lo confirmen o lo nieguen. Finalmente, se analiza la posible relación entre este tipo de carro y una funcionalidad concreta: el transporte de mercancías.

ADVERTENCIA

Es necesario señalar que el presente artículo fue redactado hace una decena de años para su publicación en la revista danesa *Tools & Tillage*, donde debería haber aparecido en inglés, y donde no perdemos la esperanza de que también pueda ver la luz algún día. Creemos obligado agradecer a sus editores, Grith Lerche y Alexander Fenton, la cortesía que han tenido para que pueda publicarse en castellano. Sirva ahora, además, para rendir homenaje a Pedro Manuel Berges Soriano.

A pesar de que el tema del transporte de tipo tradicional no genera excesivos estudios en nuestro país, hay que mencionar que con posterioridad a la redacción de este artículo, J. L. Alonso Ponga publicó un libro sobre los carros de Castilla y León, en 1994, en el que se hablaba de las "carretas"¹.

¹ En él, señalaba el carácter despectivo que tiene el término "carreta", así como su indefinición técnica, ya que para ciertas personas no es imprescindible la presencia de la llanta de madera, que, en nuestra opinión, es su seña de identidad. En el mapa donde este autor plasma la distribución tipológica de los carros existentes en su área de estudio, las carretas aparecen sólo en el SO de la provincia de Zamora, en el SO de la de Ávila y en el centro-este de la de Burgos, sin precisar con detalle las áreas de uso (J. L. Alonso Ponga, 1994: 48, 127, 128 y mapa en pp. 275-276).

INTRODUCCIÓN

La utilización de la iconografía como fuente de información ha sido constante en los estudios sobre técnicas. En ciertos casos, este tipo de documentación es el único que nos permite apreciar el uso de determinado útil o máquina, o su tipología concreta. Es de sobra conocida la necesidad de utilizar con sumo cuidado esta información, ya que, como se ha resaltado repetidamente, el artista puede no estar reflejando la realidad de la zona representada o de aquella en que nosotros encontramos la obra de arte. La inclusión de elementos extraños a ese área puede proceder tanto de la experiencia vital del artista, como de la copia de otras obras de arte, pudiéndose, mediante esta segunda alternativa, perpetuar iconográficamente, a lo largo del tiempo, aspectos técnicos que han perdido su vigencia funcional. Además, como señalaron A.-G. Haudricourt y M. J.-Brunhes Delamarre (1986: 49), el artista no tiene por qué ser un tecnólogo y, por tanto, no hay motivo para exigirle la fidelidad de un investigador a la hora de representar un objeto determinado.

A la vez que se han anotado estos peligros, se ha incidido repetidamente en la necesidad de crear un corpus iconográfico que ponga al alcance de los investigadores esta documentación. Por ello, nuestra recogida de iconografía relativa a "carretas" aspira a llamar la atención sobre un aspecto concreto de la abundantísima presencia del carro en el arte español². Los ejemplares aquí presentados aparecen en grabados y cuadros, documentándose tanto en escenas agrícolas como asociados al transporte de mercancías. El análisis de esta iconografía se complementará con la información proporcionada por textos históricos y por datos etnológicos recogidos en obras actuales. Como vamos a comprobar, la información gráfica sobre "carretas" es mucho más amplia que lo que suponía J. Tudela (1963: 392), quien afirmaba que sólo existía un ejemplo iconográfico de estos vehículos: el cuadro de V. Domínguez Bécquer *El baile*, al que aludiremos en un momento.

Junto al interés que presenta la creación del corpus iconográfico, nuestro trabajo tiene como misión fundamental tratar de un tipo concreto de carro que no aparece claramente definido en la investigación española. Esto es debido, entre otras causas, a que en el español hablado no suele distinguirse entre "carro" y "carreta"; todo lo más, se piensa que la segunda debe corresponder a un tipo más tosco o arcaico, dado que la palabra lleva el sufijo despectivo *-eta*. Una definición genérica de carreta podría ser la siguiente: carro para ganado vacuno, con dos ruedas radiadas que carecen de llanta metálica y que, en su lugar, llevan una llanta de madera³. Esto supone que, junto al anillo formado por las pinas, nos encontremos otro hecho también a base de fragmentos de madera, cuyas juntas se contrapean con las de las pinas.

A esta definición se le pueden añadir matices. El primero es que, posiblemente, también hayan existido carretas tiradas por mulas, ya que, como veremos, tenemos un dibujo del siglo XVI que representa una. Por otro lado, no todos los ejemplos iconográficos recogidos carecen absolutamente de llanta metálica, ya

² Tenemos recogida bastante documentación iconográfica sobre carros que iremos presentando en otros trabajos, alguno de los cuales ya ha sido publicado (J. L. Mingote Calderón, 1996). La investigación sobre material del siglo XIX se ha centrado, además de en las obras de arte, en revistas como *El Museo Universal*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Museo de las Familias* y el *Album Pintoresco Universal*. La documentación fotográfica del siglo XIX se ha dejado de lado, a pesar de lo cual se han consultado varios catálogos de exposiciones de fotografía antigua celebradas recientemente en España.

³ Optamos por emplear el término genérico "llanta", a pesar de que hemos documentado una denominación específica para estas piezas: "recalzón" (y variantes). El término, derivado de calzar, alude al papel de cubrición de las pinas que llevan a cabo estos maderos. Tanto "recalzones", como "recazones", son admitidos por la Real Academia Española para desig-

nar esta parte de la rueda, sin indicar nada respecto a su zona de uso, con lo cual se da a entender que son de uso general. Creemos, no obstante, que la segunda es una voz local —de procedencia soriana— que debió entrar en el Diccionario de la RAE a raíz de las gestiones de García de Diego (1951: 42), ya que en esa fecha no figuraba en él.

que, en algunos casos, podemos ver cómo la rueda antigua ha sido reforzada con una llanta metálica fragmentada que, pensamos, debe considerarse como un añadido posterior a la fabricación original; la fragmentación de la misma es un signo de antigüedad en España, si hablamos de carros contemporáneos.

Parece necesario advertir que, arqueológicamente, se han documentado llantas de hierro en yacimientos de época prerromana (M. Fernández Miranda y R. Olmos, 1986: 86-90), lo cual nos impide pensar en evoluciones simples que llevaran de un uso general de llantas de madera a una difusión general de llantas metálicas. Las dos alternativas han debido coexistir a lo largo del tiempo sin que, por el momento, podamos trazar un cuadro detallado de la relación entre ambas y de la evolución histórica de su dispersión geográfica en España. Para explicar el porqué de esta larga convivencia, conviene no perder de vista la idea expresada por A.-G. Haudricourt (1955: 222-223), relativa a la *fossilisation* de ciertos aperos, que permite documentar la existencia de soluciones técnicas distintas que reflejan etapas muy antiguas respecto a la realidad coetánea de otras áreas geográficas. Los condicionantes sociales y económicos son los que, primordialmente, inciden en esta perduración, aunque no podemos olvidar que la adaptación a ciertos condicionantes geográficos o ecológicos es fundamental en el mantenimiento de técnicas y útiles. A pesar de la existencia de esta dualidad, la introducción de llantas metálicas se ha vivido, en varios momentos a lo largo de la historia, como un perfeccionamiento respecto a la llanta de madera, en el caso de que ésta existiese, o como una mejora añadida a la rueda que carecía de ella.

ICONOGRAFÍA DE LAS CARRETAS EN ESPAÑA

El ejemplar más antiguo está en un retablo de finales del siglo XIV dedicado a San Millán de la Cogolla —actualmente en el Museo de La Rioja, n.º.i. 400—, en donde se representa uno de los milagros del santo (Fig. 1).

1.- Detalle del retablo dedicado a San Millán de la Cogolla. Museo de La Rioja. Fot. Museo de La Rioja.



A pesar de la poca pericia que muestra el artista al dibujar el carro, tenemos que pensar que éste se representa de forma realista, al menos en lo relativo al número de radios, ocho, que se corresponden con cuatro pinas. En cuanto a la llanta, no podemos asegurar que se componga del mismo número de fragmentos, aunque en su parte inferior y en la superior delantera se aprecian dos juntas, se ve claramente que el color marrón de la llanta es de un tono más oscuro que el del resto de la rueda.

El siguiente ejemplo procede del retablo del monasterio de San Pedro de Siresa (Huesca) (Fig. 2). En él se representa la traslación del cuerpo del apóstol Santiago.

2.- Detalle de la *Traslación del cuerpo de Santiago*. Monasterio de San Pedro, Siresa (Huesca). Fot. Arxiu Mas.



⁴ Otros muchos cartones para tapices nos muestran escenas costumbristas de la capital de España, en donde Goya vivía en ese momento, aunque no se puede descartar que se refleje una realidad aragonesa, debido al origen zaragozano del pintor. En el Museo Municipal de Madrid hay un cuadro de Francisco Bayeu –suegro de Goya–, titulado *El puente del canal de Madrid* y fechado hacia 1784, en el que aparece una carreta cargada con leña en las proximidades de Madrid. La forma de dibujar el vehículo, no permite hacer ninguna apreciación sobre la composición de la rueda.

La foto, realizada en 1917, permite apreciar una rueda con igual número de radios que la riojana, aunque aquí aumenta el número de pinas, dado que hay una por radio y parece que la llanta también tiene igual número que aquéllas, aunque no se ve con absoluta claridad.

Otra representación, tomada de G. Menéndez Pidal (1992: 144 y fig. en esa página), nos muestra el único caso localizado de una carreta tirada por mulas (Fig. 3). Se encuentra en un códice alemán –*Memoribuch der Klaytung und der visirung zum Himmel und zum Fennulein*–, realizado en 1542 por Christoph Weiditz (h. 1500- a 1559) y en ella se representa uno de los vehículos que sirve para el transporte del equipaje del emperador Carlos I. Según, J. L. Casado Soto (2001: 69-70 y 71) habría que otorgarle un origen castellano.

Dando un salto considerable en el tiempo, volvemos a encontrar carretas en una obra de Francisco de Goya (1746-1828), *La era*, que fue presentada al rey en 1786 para su aprobación como boceto para tapiz. Desgraciadamente, no podemos saber qué zona geográfica representa, aunque se podría aventurar que se está reflejando la realidad madrileña⁴. En este cuadro



3.- Carreta para el transporte del equipaje de Carlos I. Códice Madrazo-Daza. Según G. Menéndez Pidal.

(Fig. 4), se aprecia la rueda de una carreta que aparece tapada casi totalmente por las personas y el animal del centro del cuadro, por lo sólo se puede afirmar que existe este tipo de llanta, sin que nos permita ofrecer mayores precisiones en cuanto al resto de la rueda o del vehículo. El caballo que aparece en primer plano no tiene por qué ser considerado como el animal de tiro del carro, ya que es normal que en las faenas de trilla se empleen caballerías junto al ganado vacuno.

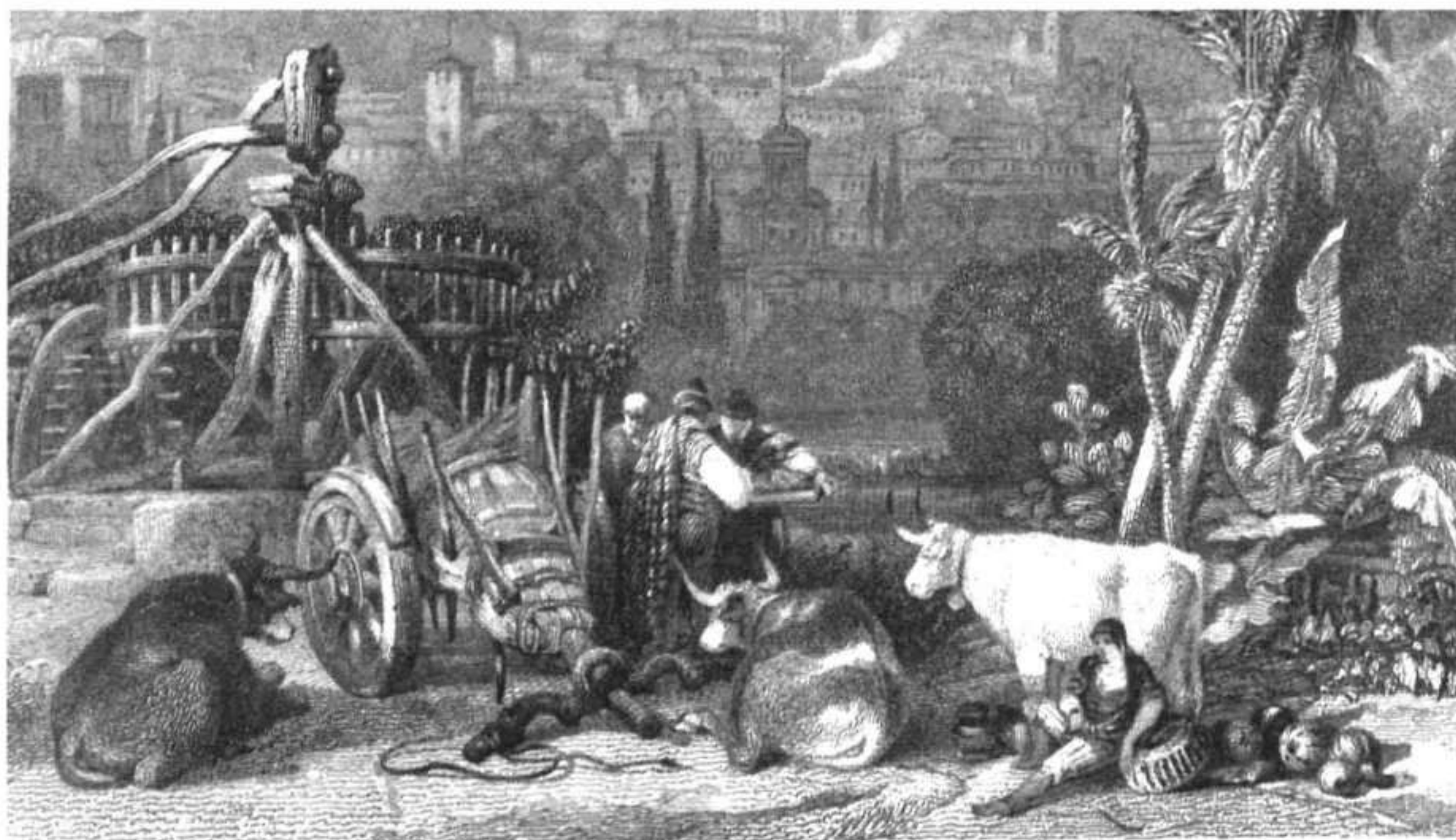
4.- *La era*, de Francisco de Goya. 1786. Museo del Prado (Madrid). Fot. Museo del Prado.



El escocés David Roberts (1796-1864) ilustra, ya en un ambiente romántico, imágenes de un viaje por España en los años 1832-1833, cuyo texto escribe Th. Roscoe. En *The Tourist in Spain. Granada* (1835) podemos ver dos escenas en las que se documentan estos vehículos. La primera muestra una vista de Granada desde las orillas del Genil, *Granada from the Banks of the Xenil* (Fig. 5); en ella, la carreta, con la caja triangular, muestra las ruedas sin marcar las separaciones de las pinas y de la llanta de madera. Además, se dibuja el refuerzo de una llanta metálica realizada a base de fragmentos⁵.

Asimismo, este autor ilustra en su álbum *Picturesque Sketches in Spain during ye years 1832 & 1833*, publicado en Londres en 1837, varios paisajes donde vuelve a aparecer este tipo de carro. En la vista del monasterio de El Escorial (San Lorenzo de El Escorial, Madrid) dibuja en primer plano un carro castellano

⁵ En otra vista de esta ciudad, *Moorish Gateway leading to the Great Square of the Viva Rambla*, hay un carro similar, aunque no se puede apreciar la existencia de una llanta de madera. En los *Picturesque...*, vuelve a hacer una nueva versión de la puerta de Bibarrambla de Granada, con una diferente visión de la plaza, incluyendo asimismo un carro como elemento importante.



5.- Detalle de *Granada from the Banks of the Xenil*, de David Roberts. 1835. Fot. Biblioteca Nacional de Madrid.

distinto de los modelos andaluces que había representado antes (Fig. 6). En esta ocasión, la caja del carro es rectangular, pero las ruedas son similares a las del carro granadino, aunque con diez radios. En ambos casos, al no dibujar todas las separaciones de los distintos fragmentos que componen las pinas o la llanta, da la errónea impresión de que nos encontramos ante piezas de gran tamaño. La Puerta de Alcalá, de Madrid, le sirve de excusa para incluir un carro que, dado su tamaño, es imposible decir con absoluta certeza si es una carreta, aunque nos inclinamos por considerar que sí lo es; como en ca-



6.- Detalle de *El Escorial* (San Lorenzo de El Escorial, Madrid), de D. Roberts. 1837. Fot. B.N.M.

...sos anteriores, aquí se intuye una llanta metálica (Fig. 7).

7.- Detalle de *Puerta de Alcalá de Madrid*, de David Roberts. 1837. Fot. B.N.M.



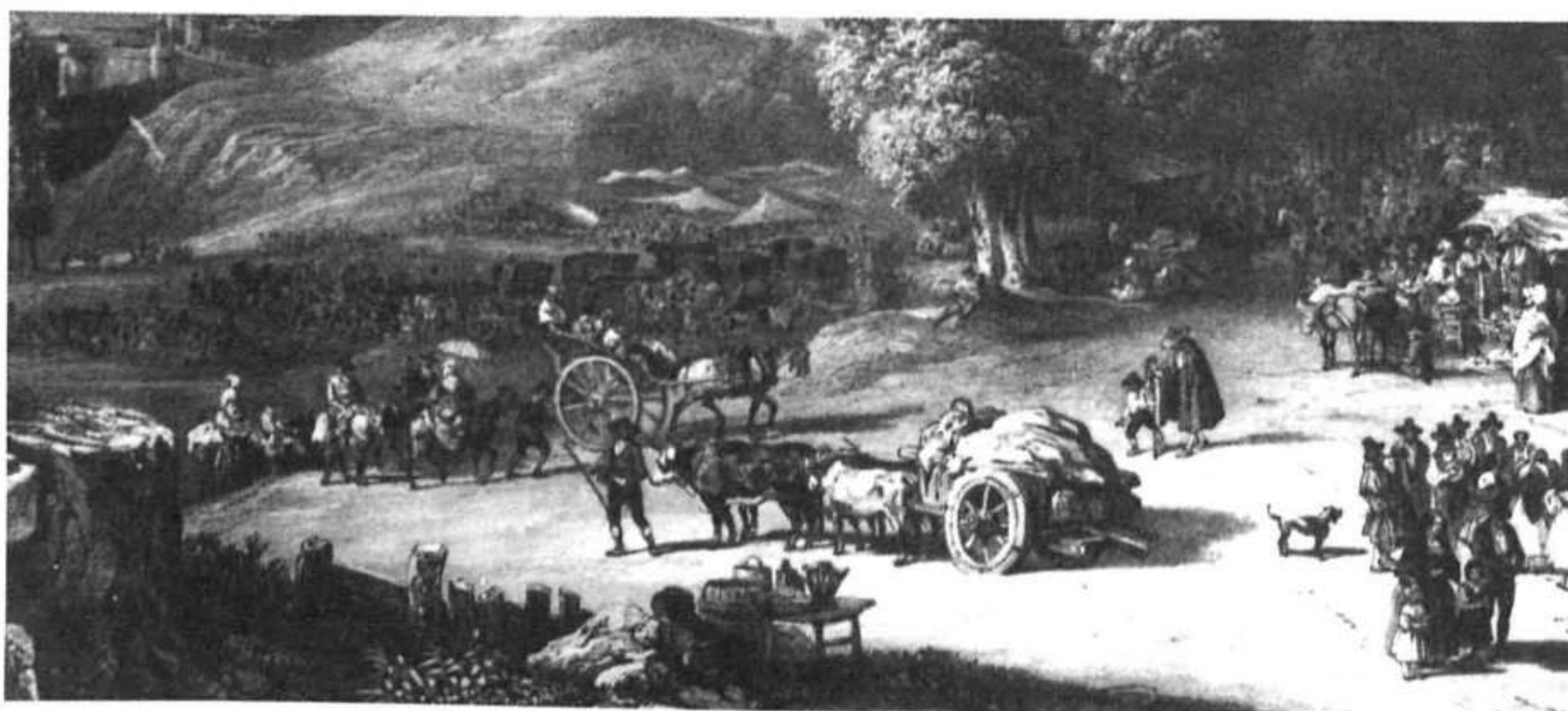
En la misma línea temática y estética que el autor escocés —de quien recibe profundas influencias artísticas a partir de 1833— encontramos los trabajos de Jenaro Pérez Villaamil y Dugue (1807-1854), quien ilustra obras de arte y algunas costumbres en el libro de Patricio de la Escosura, *La España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*, publicado en París a partir de 1842. En esta obra encontramos varios ejemplos de carros y, en concreto, algunos con este tipo de rueda. Hay que empezar por apuntar que enfrentado al título aparece un paisaje fluvial o marítimo, sin indicación de procedencia, en el que se puede ver una carreta (Fig. 8). Este

8.- Detalle de *Paisaje con puerta musulmana* (¿Almería?), de Jenaro Pérez Villaamil. 1842. Fot. B.N.M.



⁶ En el Museo de Bellas Artes de Castellón existe un óleo, sin fecha, adjudicado al madrileño Eugenio Lucas (1824-1870), en el que se representa la misma escena.

paisaje lo había pintado en un cuadro anterior —actualmente en el Museo de Buenos Aires— inspirado en D. Roberts, y es el que le sirve de modelo para el grabado; a través de una anotación manuscrita del autor, sabemos que se titula *Torreón árabe cerca de Almería* (E. Arias Anglés, 1986: 226)⁶. En otro grabado, no demasiado realista en cuanto al paisaje, que representa la Romería de San Isidro, de Madrid, vemos una carreta que transporta barriles y que es tirada por dos yuntas (Fig. 9); el tipo de carga y el hecho de que la yunta



9.- Detalle de la *Romería de San Isidro* (Madrid), de J. Pérez Villaamil. 1842. Fot. B.N.M.

⁷ En un trabajo anterior (J. L. Mingote Calderón, 1992: nota 11, p. 24), mencionábamos que en la Sierra Norte de la provincia de Madrid era normal añadir una pareja de bueyes a los carros dedicados al transporte de largo recorrido, para ayudar a pasar el puerto de El Portachuelo. En el caso que nos ocupa, parece que la yunta supletoria estaría en función del peso de la carga.

⁸ Esta escena es copiada de forma libre en el libro de A. Challamel, *Un été en Espagne* (1843), como obra del autor y sin precisar más que se trata de una *calesa et*

delantera sea de mayor tamaño nos hace pensar en un vehículo vinculado a transportes de media o larga distancia⁷. También de esta obra existen dos cuadros, uno anterior, de 1837, que es el que se copia en el grabado, y otro posterior, al que sirve de modelo (E. Arias Anglés, 1986: 423, 215 y 266)⁸. Otra escena de este mismo libro, la que representa la *Puerta y caños de Carmona*, en Sevilla, nos muestra una carreta y varias ruedas de este tipo (Fig. 10); sin embargo, si acudimos a la aguada original que reproduce Arias Anglés (1986: fig. 156 y pp. 325-326), vemos que solamente aparece esbozado un carro, a través de una rueda que no permite concretar nada sobre su tipología⁹.

El conocido grabador Francisco Javier Parcerisa (1803-1876), que realiza las ilustraciones del libro *Recuerdos y bellezas de España*, publicado a partir de 1839, nos sirve para aportar más ejemplos. En la ilus-

charriot espagnols (se reproduce en S. Madrazo, 1991: lám. III en p. 26); en ella se mantiene casi idéntico el motivo central con la carreta, que sólo sufre la alteración de cambiar la dirección de la marcha. Otras ilustraciones de este libro están tomadas de J. Pérez Villaamil, indicándolo expresamente.

⁹ Como es sabido, los grabadores de esta obra fueron franceses y parece ser que introdujeron algunos cambios respecto a los originales.

10.- Detalle de la *Puerta y caños de Carmona* (Sevilla), de J. Pérez Villaamil. 1842. Fot. B.N.M.



tración de la *Puerta de Visagra* (Toledo), encontramos dos carros que, a pesar de no verse con absoluta claridad, creemos que pueden ser similares a los que venimos analizando (Fig. 11). No obstante, junto a la llanta doble —en este caso también sería una doble pina— presentan llanta metálica. Se trata, casi con seguridad, de carros dedicados a la carretería, ya que llevan fardos tapados con lonas o telas. Las figuras, como se indica al pie del grabado, fueron hechas por Urrabieta.

Del pintor romántico sevillano Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870), tenemos una escena cam-

11.- Detalle de la *Puerta de Visagra* (Toledo), de Francisco Javier Parcerisa. 1853. Fot. B.N.M.



¹⁰ Se ha dicho que la escena debe localizarse en Noviercas, al este de la provincia, pero las capas blancas han sido características de Villaciervos, en el oeste; se sabe, por otras obras, que

pesina titulada *El baile* (Fig. 12), en la que se nos muestra una danza de tierras de Soria y en la que el carro que se encuentra en el fondo sirve de elemento localizador de la escena, que ya deja bastante claro el segundo título por el que es conocida esta obra: *La carreta de los pinares*¹⁰. El carro está cargado de troncos de árboles ya trabajados y del fragmento de rueda visible, podemos deducir que debía tener un total de ocho radios y que se daría la relación de dos radios por pina.



12.- *El baile* o *La carreta de los pinares* (Soria), de Valeriano Domínguez Bécquer. 1866. Fot. M.P.

Domínguez Bécquer anduvo por los alrededores de esta última localidad. Estuvo en Soria en 1866, fecha en la que realiza este cuadro y otros dos, junto a una serie de dibujos que irán apareciendo en revistas de la época. Existe un boceto de este cuadro en el Museo Romántico (Madrid), en el que se aprecia ya el detalle del tipo de rueda.

Otro ejemplo lo encontramos en un grabado de Isidro Gil, aparecido en 1877 en *La Ilustración Española y Americana*, en el que se representa a un carretero de la Sierra de Pineda (provincia de Burgos) transportando leña en una carreta tirada por ganado vacuno (Fig. 13). Quizá conviene destacar que, en contra de lo que sucede en la realidad, aquí coinciden las juntas de los fragmentos que integran la llanta y las de las pinas. Este hecho podría hacernos pensar que no existe la llanta, si a ello sumamos el que la perspectiva no está muy lograda y en la parte delantera de la rueda ésta no se dibuja claramente. No obstante, si nos fijamos en la

13.- Detalle de *Carretero de la Sierra de Pineda* (Burgos), de Isidro Gil. 1877. Fot. B.N.M.



parte trasera de la misma, apreciamos sin duda que nos hallamos ante un ejemplar más de rueda con llanta de madera. Es interesante destacar que, en el texto que acompaña esta ilustración, se dice que representa una "vieja carreta" llevando troncos al mercado de Burgos; además, caracteriza a la "alta sierra" de la que procede como una zona cuyos habitantes han conservado rasgos antiguos (la indumentaria y la larga melena masculina).

Finalmente, en la misma revista, se reproduce un cuadro de Emilio Sala, titulado *Riqueza de Extremadura*, que fue presentado a la Exposición bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1898 (Fig. 14). Lamentablemente, no podemos precisar con mayor detalle la procedencia de la obra, aunque el paisaje parece de sierra (en el mapa lo localizamos en Cáceres capital). A la derecha del cuadro se aprecia, con toda claridad, una carreta cuya rueda tiene cinco pinas y una llanta realizada en cinco fragmentos.

Todos los carros que acabamos de ver son reales en el sentido de que estos tipos se pueden documentar en la España actual. Sin embargo, se plantea un problema en relación con las cajas triangulares –formadas por el timón partido que se bifurca dando lugar a los latera-



14.- *Riqueza de Extremadura*, de Emilio Sala. 1898. Fot. B.N.M.

les de la misma— que dibuja D. Roberts en Andalucía. Estas estructuras aparecen actualmente en el norte y noroeste de España asociadas a carros de eje móvil que gira solidariamente con las ruedas; no obstante, en zonas fronterizas con carros de caja rectangular y rueda radiada (provincias de Palencia y León), es posible ver todavía la combinación de cajas triangulares y ruedas radiadas¹¹. Además, hemos constatado la convivencia de este tipo de carro híbrido con los de caja rectangular, típicos del centro de Castilla, en localidades de la primera provincia citada. Este dato nos indica la presión de los carros de eje fijo y rueda radiada sobre los de eje móvil y rueda maciza, y el cambio en estos últimos de su característica más distintiva sin variar la caja del carro. Se podría pensar que lo que ha ocurrido hace pocos años en Palencia pudo ocurrir en el siglo pasado en Andalucía¹².

LAS RUEDAS CON LLANTA DE MADERA EN LA DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA Y ETNOLÓGICA ESPAÑOLA

La documentación gráfica que hemos presentado nos indica claramente que a lo largo del siglo XIX, en el sur y, fundamentalmente, en el centro de la

¹¹ Así se puede ver en varios ejemplos de procedencia leonesa que están en los fondos del Museo Nacional de Antropología. Se trata de tres carros, con los números de inventario 61828, 61829 y 61833, y procedentes de Santa Colomba de Somoza, Valdefrancos y Cacabelos, respectivamente; los dos últimos van armados con cestos para vendimiar.

¹² Sobre todo si el dibujo que realiza Roberts, en sus *Picturesque...*, de los Caños de Carmona, en Sevilla, es fiable; en él aparece un carro con una rueda maciza demasiado grande para ser real. En el estudio de P. Ponsot (1976: nota 5, en p. 1210) se menciona, sin mayor precisión, un carro "chirrión", citado en las

Actas Capitulares del Ayuntamiento sevillano en 1494 y que podría corresponder a un vehículo de este tipo. Con posterioridad a la redacción de este artículo hemos estudiado algunos aspectos de la iconografía de los carros chillones en áreas en las que no se ha constatado ya su presencia en el siglo XX (J. L. Mingote Calderón, 1996).

Península, se constata la presencia de carros tirados por bueyes o vacas, cuyas ruedas no ofrecen ninguna protección metálica frente al rozamiento o los golpes, o bien que junto a la doble pina muestran una llanta metálica fragmentada añadida.

La duda metódica de la que hablábamos al principio nos lleva a buscar otras vías de información que corroboren o desmientan la fiabilidad de esta iconografía. El primer tipo de apoyo que hemos buscado es de carácter histórico, y el primer dato nos lo proporciona el conocido diccionario de Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, de 1611, en el cual se distingue perfectamente el carro de la carreta. Para este autor, el primero: "Añade sobre carreta el ser mayor y tener las ruedas herradas con sus llantas y ser cossarios [viajeros] que van por todo el mundo, pero las carretas no salen de la comarca", a lo que añade: "hemos dicho que la carreta es para poco servicio y no para tanta carga ni tanto camino como el carro" (S. de Covarrubias, 1993: 311-312)¹³.

La legislación relativa a carreteros, caminos y puentes, nos ofrece también precisiones muy interesantes. En la *Novísima recopilación* ordenada por Carlos IV entre 1805 y 1807, encontramos una alusión al tipo de rueda y a su incidencia sobre los caminos generales en la normativa de 1 de noviembre de 1772, dictada por Carlos III (Libro VII, Título XXXV, Ley VI-2); dice así: "Que en los citados caminos que se use de carros con rueda de llanta ancha lisas ó rasas, con tres pulgadas [aproximadamente 6,9 cm] de huella á lo ménos, y sin clavos prominentes, embebiéndose estos en la llanta observándose lo mismo en las galeras, coches, caleas y otra qualquier especie de carruaje; excluyendo de esta providencia los carros recalzados de madera, como son los de las carretas de cabañas, y otras que no solo no perjudican los caminos, sino que los hacen beneficio, pues con sus huellas anchas aprietan mas los rrelenos, y suavizan el tránsito" (N.R., 1975: 678). El texto nos permite conocer que los carreteros, a los que alude al citar la *Cabaña Real de Carreteros*, empleaban mayo-

¹³ El Diccionario de la Real Academia, al definir "carreta", indica que "sólo tiene dos ruedas, comúnmente sin herrar, las cuales suelen llevar pinas de madera en lugar de llanta". Lo cual no aclara la presencia de llantas de madera, aunque sí la ausencia de llantas de hierro y parece remitir a la idea que expresó el propio S. de Covarrubias (1993: 774) al definir el término "llanta", que cabe identificarla —además de con la propia llanta— con lo que actualmente denominamos "pina", ya dice que es "la cortadura de la rueda del carro, a donde van a dar los rayos del cubo a la circunferencia; y particularmente apropiamos este nombre al hierro de que se guarnece el tal cerco y se clava por la parte de afuera".

ritariamente carretas con ruedas calzadas con madera. Además, nos indica que un tipo de carros con rueda ancha y, aparentemente, sin llanta metálica, también era común en otros colectivos que no identifica, aunque se debe suponer que se trata de los campesinos.

No podemos asegurar que las referencias a la fabricación de "aros", o a la corta de maderas para "aros", que repetidamente aparece en la documentación de esta Cabaña de carreteros, se refiera a las llantas de madera. No obstante, parece lógico pensar que sea así, ya que casi siempre se menciona la corta de maderas por parte del propio carretero con el fin de poder arreglar la carreta, o venderlos, y no para hacer ruedas, las cuales cabría pensar que eran hechas por carpinteros especializados junto al resto del carro (P. Gil Abad, 1983: 122, 140 y 150)¹⁴.

Un tercer dato procede del libro que escribe Joseph Townsend —a raíz de su recorrido por España en 1786-1787— en el que anota de manera constante y certera aspectos técnicos. Al hablar de la zona que ve más allá de Galapagar (Madrid), por donde pasa el 22 de julio de 1786 camino de Guadarrama, dice: *The whole country was alive: all were busily employed in bringing home their harvest. The waggons {en realidad carts} are drawn by oxen, and the wheels are shod with wood instead of iron. It is surprising to see what heavy loads two oxen will draw, pushing with their foreheads against a cross beam fastened to their horns* (J. Townsend, 1791, I: 356)¹⁵. Y, a su paso por Piedrahita, camino de Casas del Puerto (ambos en Ávila), insiste en resaltar la ausencia de hierro en el carro: *They have no iron about their carts, either on the wheels or axle-tree; the whole is wood. The oxen are yoked in pairs, and drawn heavy burdens by their horns* (J. Townsend, 1791, II: 97)¹⁶. Aunque, en esta ocasión, no se hace mención expresa de la cubierta de las ruedas, cabe suponer que debía ser de madera, como vamos a tener ocasión de comprobar a continuación.

El segundo tipo de apoyo nos lo proporcionan los datos estrictamente etnológicos. El primer autor que

¹⁴ Este autor indica en una ocasión —en p. 140— que los "aros" son para llantas y en otra —p. 145— que en Covalada (Soria) había, en 1752, doce vecinos dedicados a la fabricación de "aros".

¹⁵ En la traducción de J. Portus, *waggons* aparece traducido muy correctamente por carretas: "El campo aparecía rebosante de vida; los campesinos estaban muy ocupados en llevar su cosecha a casa en carretas tiradas por bueyes y provistas de ruedas cubiertas de madera, y no de hierro. Es sorprendente ver las pesadas cargas que una pareja de estos animales puede llegar a arrastrar empujando con sus frentes un madero transversal atado

a los cuernos" (J. Townsend, 1988: 141).

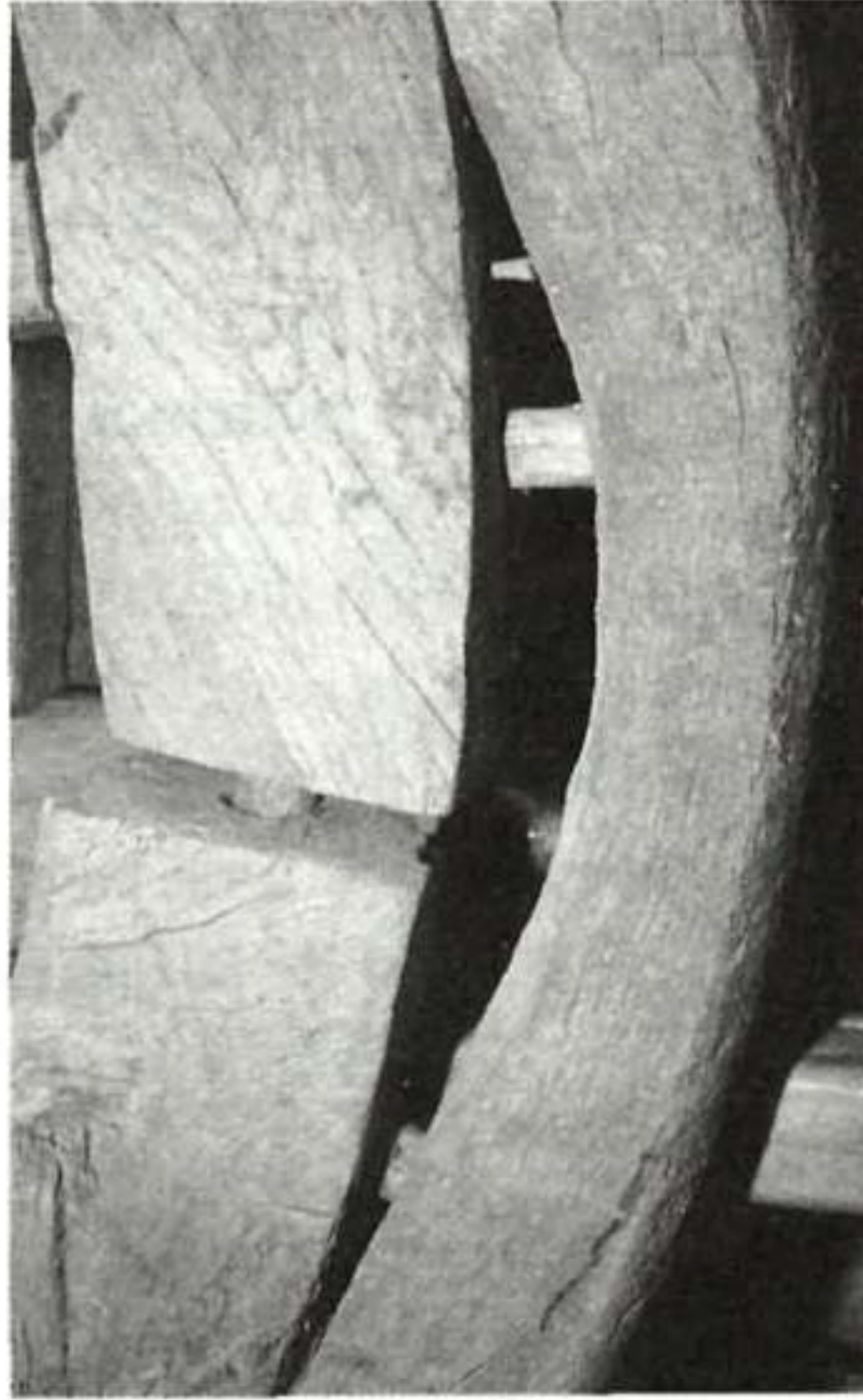
¹⁶ La traducción citada recurre al término "carros", dado que el propio autor no utiliza la misma palabra que en el pasaje anterior para designarlos, en lo que podría no ser otra cosa que un recurso estilístico: "Los carros están contruidos exclusivamente con madera, y ni siquiera las ruedas o los ejes tienen piezas de hierro. Los bueyes que van uncidos por parejas arrastran pesadas cargas con los cuernos" (J. Townsend, 1988: 194).

habló de esta característica fue Telesforo de Aranzadi (1946: 332), quien de forma escueta se refiere al “tosquísimo [carro] de la provincia de Soria”, de rueda radiada, con diez radios, cinco pinas y cinco “recalzones” alternando con ellas. No podemos precisar si se está aludiendo al carro de toda la provincia o al más representativo de ella; no parece lógico pensar que los límites políticos de la provincia sean, a la vez, los límites etnológicos de la difusión de un tipo de carro, aunque quizá la mayor parte de la misma haya tenido este tipo de vehículo. En el trabajo de P. Gil Abad (1983: 140), al hablar sobre terminología de la carretería, dice que en los pueblos de Navaleno, San Leonardo, Casarejos, Vadillo, Arganza... (todos en el oeste de Soria) se emplea el término “recalzones”; aunque no aclara qué significa, se puede suponer sin mucho riesgo que se trata de las piezas que integran la llanta de madera.

También de la misma provincia proceden las siguientes informaciones. En el Museo Numantino (Soria) existe una “carreta con recalzones”, con el número de inventario 68/1/70, cuya procedencia se desconoce, aunque seguramente será soriana. Cuando la vimos no estaba expuesta al público y se encontraba desarmada; la rueda tiene 1,44 m de diámetro y presenta diez radios, cinco pinas y cinco “recalzones” (Fig. 15 y 16).

15.- Rueda de una “carreta” con “recalzones” probablemente de la provincia de Soria. Museo Numantino (Soria). Fot. J. L. Mingote Calderón. 1993.





16.- Detalle de la rueda de la figura anterior, en el que se aprecian las uniones con clavos de madera.

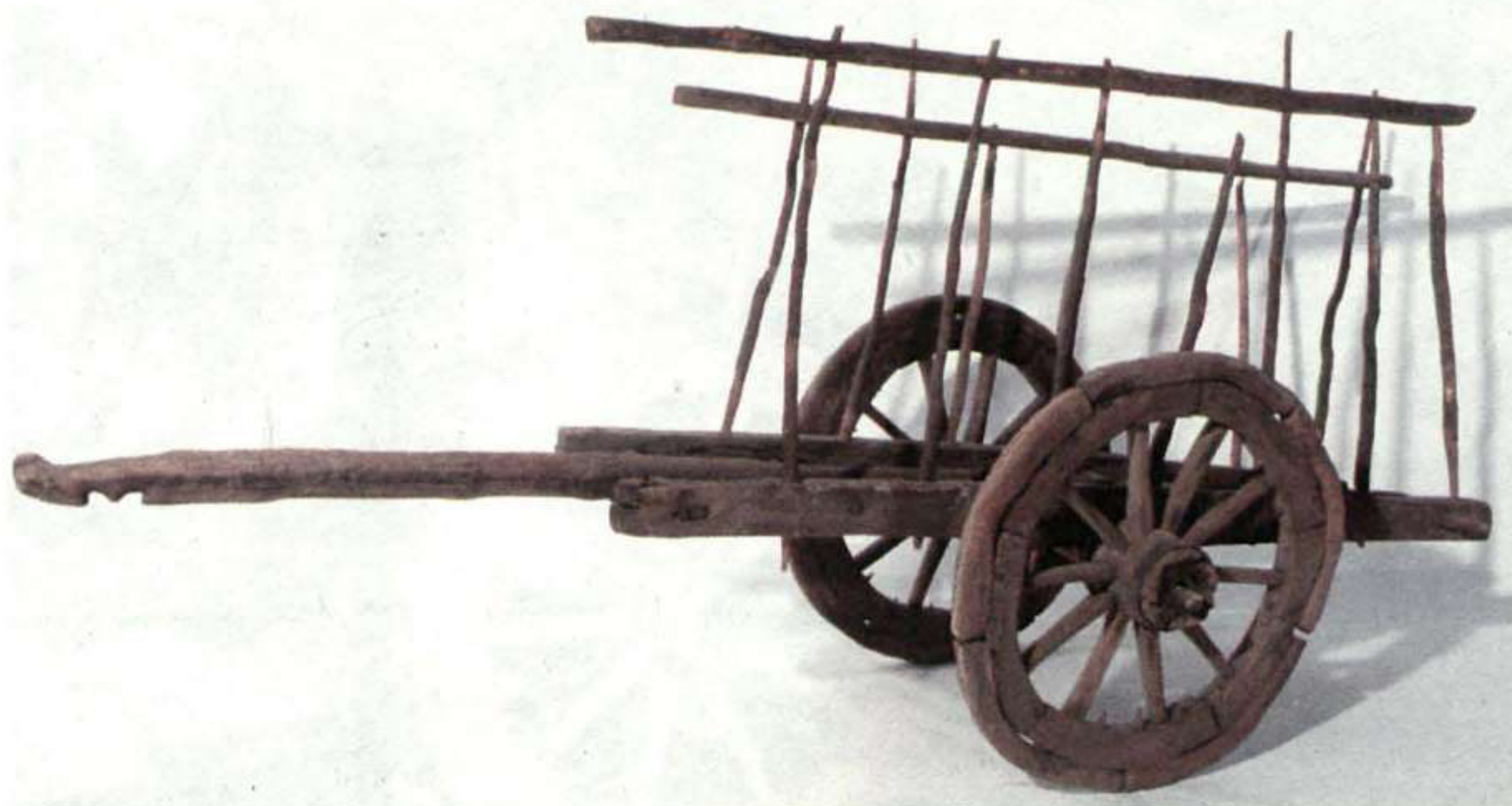
En el museo local de Rollamienta, existe una rueda con las mismas características, que aparece como ilustración, sin mayor comentario, en el libro de J. J. Ruiz Ezquerro (1991: 196) sobre los museos etnográficos de esa provincia.

Si acudimos a nuestro Museo, el Nacional de Antropología (Madrid) –antiguo Museo del Pueblo Español–, podemos documentar otro carro de este tipo, en la pieza número 4018, que procede de Galve de Sorbe, un pueblo serrano de la provincia de Guadalajara. Como en los casos anteriores, la rueda –que mide 1,30 m de diámetro– tiene diez radios, cinco pinas y la llanta de madera compuesta por cinco fragmentos que se fijan mediante clavos de madera (Fig. 17). Su factura es tosca y, según el Libro de Registro del Museo, se trata de una “carreta” que estaba en uso en 1870 (J. L. Mingote Calderón *et alii*, 1992: 145)¹⁷.

En la Sierra Norte de la provincia de Madrid y, por lo tanto, muy cerca geográficamente de Galve de Sorbe, hemos documentado solamente el recuerdo de este tipo de ruedas. En Gandullas, Braojos y Horcajuelo de la Sierra se nos informó, durante nues-

¹⁷ A mediados del siglo XIX, Galve de Sorbe era un pueblo de cien casas, con industria maderera y en el que la carretería tenía importancia, tal como se refleja en el *Diccionario* de P. Madoz.

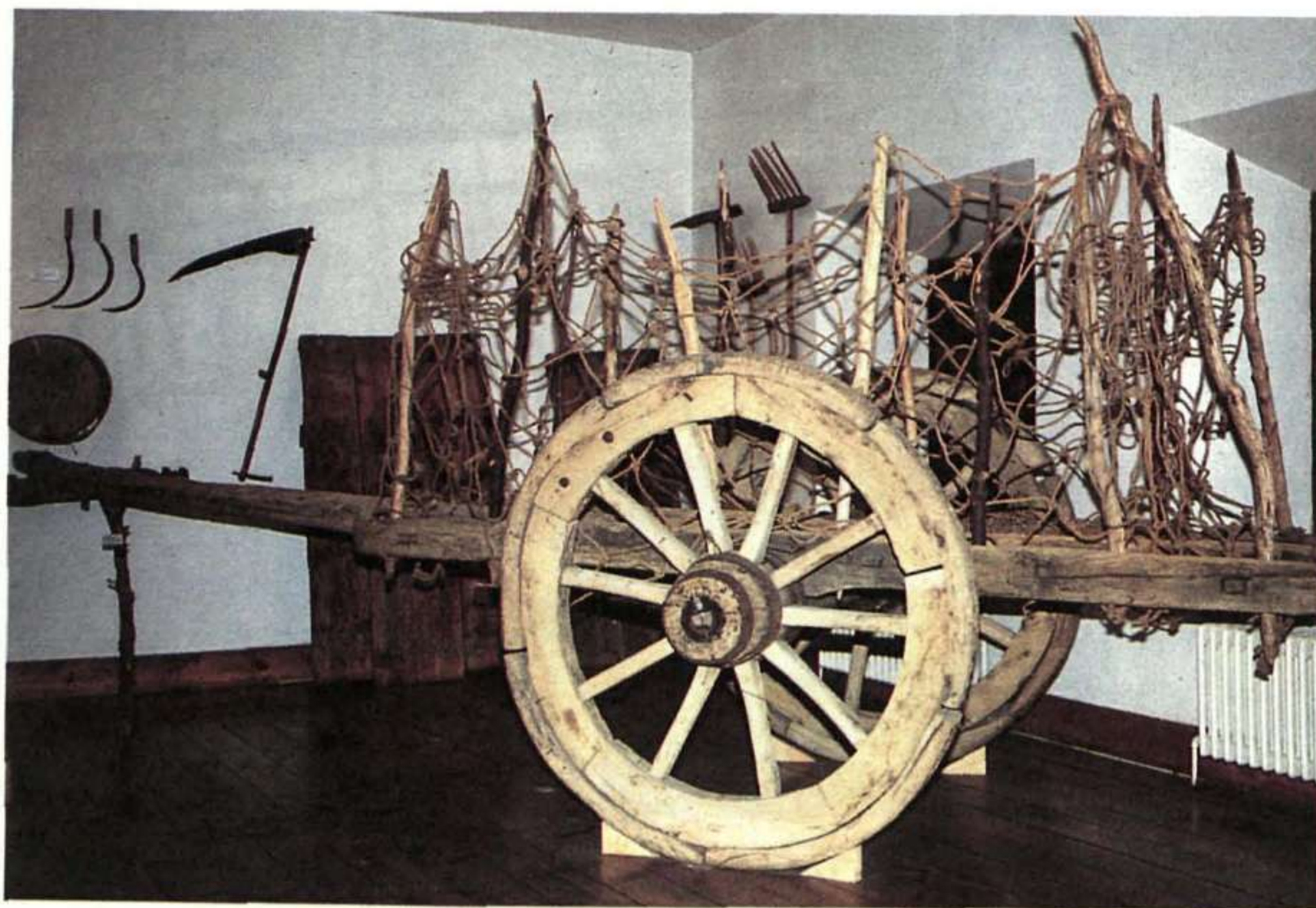
17.- Detalle de una "carreta" procedente de Galve de Sorbe (Guadalajara). Museo Nacional de Antropología. Fot. MNA.



tro trabajo de campo en 1988, que antiguamente había "carretas" en lugar de "carros" y que la diferencia entre unas y otros estaba en que las primeras no tenían llanta de hierro, sino de madera. Los informantes no pudieron precisar la fecha en que se produjo el cambio, pero cabe suponer que éste tendría lugar entre finales del siglo XIX y comienzos del XX¹⁸.

Si continuamos hacia el oeste, también podemos constatar etnológicamente esta solución técnica. A. Klemm (1962: 217, fot. 64), al hablar del carro de la Sierra, en la provincia de Ávila, dice que recibe el nombre de "carreta"; y añade que está muy difundido, aunque en regresión, frente a los "carros" con ruedas con llanta metálica —su trabajo de campo lo realiza en 1932—, y que la llanta de madera la forman siete fragmentos fijados con estacas a las pinas, siendo el número de radios catorce; no obstante, el de la fotografía que ofrece tiene diez. Como en ocasiones anteriores, también el Museo de Ávila tiene en sus fondos una de estas carretas (Figs. 18 y 19), siendo, en este caso, el número de radios, pinas y fragmentos de llanta similar al de los sorianos y al de Guadalajara, no encajando con los datos que indica Klemm en su texto. Lamentablemente, es imposible saber el origen de esta carreta,

¹⁸ No obstante, en las *Ordenanzas de Villa y Tierra* del señorío de Buitrago (Madrid), de 1583, vemos ya cómo ambas realidades aparecen diferenciadas: "Otrosi hordenaron e mandaron que qualquier vezino de esta villa e tierra que tuviere labor o carreta o carro pueda cortar madera de rroble para rreparo de sus carretas y labor sin liçençia ny pena alguna lo nezesario trayéndolo labrado para ese efeto dende el monte e ataraçado de manera que se entienda que lo quiere para esto e no para otra cossa..." (M. Fernández García, 1966, vol. I: 31). La misma situación se encuentra en textos anteriores —una ley de mayo de 1499 dada por los Reyes



18.- "Carreta" de la provincia de Ávila, probablemente. Museo de Ávila. Fot. J.L.M.C. 1993.

Católicos— aplicados a tipos de vehículos que llevan los carreteros (*Novísima recopilación*, Libro VII, Título XXVIII, Ley IV): "que quando los carreteros ó algunos dellos fueren ó pasaren por las dichas ciudades, villas o lugares ó por sus términos, y algunas de las carretas y carros que llevaren se les quebraren los exes o estacas, y hobieren menester cortar madera para los adobar y reparar, les dexen y consientan que corten, de qualesquier montes (*sic*) donde se hallaren, la madera que hobieren menester para las adobar y reparar, y para los exes y estacas, y camas, y otras cosas de las tales carretas y carros, y no más" (*N.R.*, 1975: 604).



19.- Vista frontal de la "carreta" de la figura anterior.

que entró en el Museo procedente de la colección Marqués de Benavites en el año 1968, por lo que no podemos afirmar rotundamente que sea abulense. El carácter antiguo de este ejemplar se puede apreciar, sobre todo, en que aún conserva el eje de madera que en alguno de los ejemplares citados ya ha sido sustituido por el de hierro.

También, A. Gil Crespo (1957: 228-229) señaló la existencia de "carretas" en la zona abulense de la Sierra de Gredos —en concreto menciona a Navarredonda— al hablar de los vehículos usados por los carreteros, que perduraron hasta 1920.

Finalmente, Luis Ángel Sánchez Gómez (1991: nota 2 —del capítulo 5— en p. 303), señala que los carros de Sayago (Zamora), anteriores a los que actualmente están casi en desuso, eran totalmente de madera, incluyendo llantas, caja y eje, y excluyendo sólo los aros metálicos en las mazas de las ruedas. La llanta o "recalzo" era de madera de encina y se componía de varios fragmentos que cubrían las pinas o "calzas", realizadas en "negrillo" —olmo—. Este tipo, que se denomina "carro blanco", no se utiliza desde hace cuarenta años como poco. Gracias a su amabilidad podemos ofrecer más detalles, así como presentar varias fotografías de uno de estos carros, localizado en Fornillos de Fermoselle (Figs. 20 y 21). Es un carro muy pesado

20.- "Carro blanco" de Fornillos de Fermoselle (Zamora). Fot. Luis Ángel Sánchez Gómez. 1993.





21.- Detalle del eje del carro de la figura anterior. Fot. L.A.S.G. 1993.

¹⁹ Se fabricaron en Muga de Sayago y Zafara, y los artesanos que hacían los "carros blancos" no se reconvirtieron en fabricantes de "carros herrados" cuando se impusieron éstos. Parece que el último pueblo en el que se vio circular a los "carros blancos" fue Pinilla de Fermoselle, después de que se hubieran abandonado en Fornillos de Fermoselle.

que, a pesar de ello, presentaba la ventaja de hundirse menos que los "carros herrados", con llanta metálica, ya que su rueda era más ancha. Según los recuerdos de la gente, nunca se ha utilizado para la carretería, siendo su uso estrictamente agrícola. Como en el ejemplar del Museo de Ávila, aquí también se ha conservado el eje de madera¹⁹.

Los datos publicados sobre carretas extremeñas son poco precisos, dada la escasa atención que el tema de las técnicas agrícolas ha suscitado en esta región. En el trabajo de Pereira Iglesias y Rodríguez Cancho (1984: 65), centrado en la provincia de Cáceres en el Antiguo Régimen, se citan, sin más aclaración, "calzos" y "calzaderas" como complementos de la "carreta". Gracias a la comunicación personal de José María Domínguez Moreno, podemos ofrecer más información. Este investigador nos ha comentado que existieron carretas en Tierras de Granadilla (en Mohedas de Granadilla, Zarza de Granadilla, Guijo de Granadilla y Ahigal), en las Vegas del Alagón (Torrejuncillo y Galisteo), en las Tierras de Alcántara (Acehuche y Portezuelo) y en las Tierras del Marquesado (Mirabel, Serradilla y Talaván).

Parece ser que dejaron de usarse hacia mediados del siglo XX, siendo sustituidas por carros con llanta metálica.

La obtención de datos sobre carretas andaluzas es problemática. En el trabajo de carácter histórico de Ponsot (1976) no se describen los tipos de carros, mientras que el material que recoge el *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía* (M. Alvar y A. Llorente, 1961: maps. 166, 167 y láms. 168 y 172-173) indica que el término "carreta" es el normal para designar al carro de bueyes en casi toda Andalucía. Sólo en un núcleo oriental, que abarca zonas arcaizantes de las provincias de Almería y Granada, se recurre al uso de "carro" con diversos calificativos (de vacas, de bueyes, de pértigo —es decir, de timón—, y de yugo). Las ilustraciones que aparecen bajo el término "carreta" en el *ALEA* son, en realidad, carros con caja rectangular y rueda radiada protegida con llanta metálica²⁰. La palabra que designa a la llanta tampoco nos ayuda a resolver el problema, ya que el término usado normalmente es "aro", no documentándose la voz "recalzón". Este hecho nos plantea una incógnita de difícil solución: ¿se ha mantenido fijo el término que designa al objeto una vez que se ha producido la sustitución del tipo de llanta o no ha existido la llanta de madera en Andalucía?

En resumen, de acuerdo con la información obtenida, debemos concluir que histórica y etnológicamente se constata, en torno al Sistema Central, la presencia de vehículos tirados por ganado vacuno, cuyas ruedas radiadas se protegen mediante llantas de madera, corroborando en buena medida el realismo de la información ofrecida por el arte (Fig. 22 y 31).

CARROS CON RUEDAS CON DOBLE PINA

La iconografía española nos permite apreciar un tipo de carro que tiene ciertas semejanzas con las carretas, aunque muestra una diferencia profunda en lo relativo a la construcción. Se trata de un carro tirado por gana-

²⁰ Hemos podido consultar la documentación gráfica original del *ALEA* existente en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid), gracias a la amabilidad de M. Alvar —que falleció en 2001— y a las gestiones de P. García Mouton, a quienes agradecemos las facilidades ofrecidas. En todos los casos, las fotografías muestran carros con llanta metálica.



22.- Mapa de los lugares citados en el texto. 1, León; 2, San Juan de Ortega; 3, Santo Domingo de la Calzada; 4, San Millán de la Cogolla; 5, Siresa; 6, Sierra de Pineda; 7, Zona de Pinares (San Leonardo de Yagüe, Navaleno, Arganza, Casarejos, Vadiello); 8, Villaciervos; 9, Rollamienta; 10, Soria; 11, Noviercas; 12, Alfajarín; 13, Sayago (Pinilla, Zafara, Fornillos de Fermoselle); 14, Sierra Norte de Madrid (Braojos, Horcajuelo, Gandullas); 15, Galve de Sorbe; 16, Ávila; 17, Piedrahita; 18, Casas del Puerto; 19, Navarredonda; 20, San Lorenzo de El Escorial; 21, Galapagar; 22, Madrid; 23, Tierras de Granadilla (Mohedas de G., Zarza de G., Ahigal, Guijo de G.); 24, Vegas del Alagón (Torrejuncillo, Galisteo); 25, Tierras de Alcántara (Acchuche, Portezuelo); 26, Tierras del Marquesado (Mirabel, Serradilla, Talaván); 27, Cáceres; 28, Toledo; 29, Fuenlabrada de los Montes; 30, Sevilla; 31, Granada; 32, Almería. Salvo en los números: 1, 2, 3, 11 y 12, en el resto se documentan "carretas".

do vacuno, con rueda radiada, doble pina y llanta metálica realizada en una pieza. Este tipo presenta los mismos esquemas de fabricación que cualquier carro con llanta metálica y, en los dos casos localizados, el acabado de la segunda pina es similar a la primera, encontrándose perfectamente cortada frente a la tosquedad que apreciábamos en los ejemplares actuales de carretas. Esta característica tiene una explicación lógica si tenemos en cuenta que la llanta metálica está fabricada en una sola pieza y que, por lo tanto, requiere una superficie lisa y homogénea a la que adaptarse.

Un ejemplar lo encontramos en una tabla gótica procedente de la provincia de Lérida, fechada en el siglo XV y de autor desconocido, en la que también se representa la traslación de Santiago —está en el Museo del Prado (Madrid), n.º.i. 2669—. En este caso, la rueda tiene la doble pina y la llanta metálica, pudiéndose apreciar clavos de fijación en los laterales de ambas (Fig. 23)²¹.

Similar a este carro, hallamos otro, en una obra del siglo XVI, donde se ilustra uno de los milagros de

²¹ Su autoría es motivo de discusión, habiéndose adjudicado al Maestro de Alfajarín (Zaragoza). Esta localidad está relativamente próxima a la provincia de Lérida. La estrechez de la tabla ha hecho que el pintor coloque a los toros que tiran del carro en una situación absolutamente irreal, que ha propiciado el que desaparezca el timón. El empleo de toros como fuerza de tiro forma parte del milagro de la traslación del cadáver del santo.

23.- Traslación del cuerpo de Santiago, del Maestro de Alfajarín. Museo del Prado. Fot. M.P.



Santo Domingo de la Calzada, en el que resucita a un peregrino que había muerto atropellado por un carro cargado de sillares de piedra dedicados a la construcción de un puente (Figs. 24 y 25). La tabla, atribuida a Andrés de Melgar y Alonso Gallego, se encuentra en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, y en ella se dibujan dos carros que transportan madera, además del que aplasta al peregrino, que va cargado de sillares. La llanta metálica se fija con gruesos clavos cuya cabeza sobresale bastante. La rueda tiene ocho radios y una doble pina formada cada una por cuatro fragmentos, que se unen entre sí con grapas metálicas, presentes también para unir ambas pinas.



24.- Acarreo de sillares de piedra. Retablo dedicado a Santo Domingo de la Calzada. Catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). Siglo XVI. Fot. J.L.M.C.



25.- Detalle del carro de la figura anterior, en el que se ven las grapas metálicas que unen la doble pina. Fot. J.L.M.C.

RUEDAS CON LLANTA DE MADERA FUERA DE ESPAÑA

La búsqueda de ruedas que presenten llantas de madera, fuera de España, no ofrece un panorama coherente cultural y cronológicamente hablando, ya que los datos que podemos ofrecer están excesivamente alejados en el tiempo, en el espacio y en la funcionalidad, como para considerar que tienen alguna relación directa con las carretas vistas.

Dos pares de ruedas, de las seis existentes en la tumba de Tutankamon pertenecientes a *chariots*, presentan llantas de madera (*wooden tyres*) hechas de varios fragmentos. Uno de ellos, el A 5, muestra además un recubrimiento exterior de cuero sin curtir (*rawhide tyre*) (Littauer y Crouwel, 1985: 27, 54 y 77, y láms. V inferior, XXXI inferior y LX superior izquierda).

La presencia de llantas de madera ha sido anotada por Piggott (1983: 95-96 y 110-111) en *chariots* de la Edad del Bronce. En Lchaschen (Armenia) supone este autor la existencia de una delgada llanta de madera o de cuero, mientras que en las ruedas de Abos (Eslovaquia), actualmente desaparecidas, el hecho de que se superponga a una rueda cuya maza y radios eran o estaban recubiertos de bronce, implica un total alejamiento de las ruedas españolas hechas prácticamente en su totalidad en madera.

Kossack, en su estudio sobre la construcción de las pinas en la Edad del Hierro, pone como paralelos de ruedas europeas, las representadas en escenas de caza o guerra en relieves de los palacios asirios. En ellos se pueden ver carros, tirados por caballos, cuyas ruedas se componen de una pina interior (*inner felloe*) de una sola pieza y otra exterior (*outer felloe*) que iría metida en una ranura realizada en aquélla. Ambas pinas se fijan con grapas metálicas. La exterior puede aparecer representada bien en una pieza o fragmentada, aunque este autor piensa que siempre debía estar compuesta por varios fragmentos, dado su grosor. En algún caso (Kossack 1971: fig. 35, 3), estas ruedas llevan, además, una llanta metálica reforzada con clavos. Esta solución

sería similar a los ejemplos que acabamos de ver en el apartado anterior, procedentes de Lérida y Santo Domingo de la Calzada.

Recientemente, Pare (1992, 52 y 63) ha realizado un análisis tipológico de los carros de cuatro ruedas (*wagons*) centroeuropeos de la primera Edad del Hierro, ampliando el estudio de Kossack. Este autor distingue tres tipos de construcción de pinas, que denomina: Gottesberg, Grosseibstadt y Bruck, y de los cuales, los dos últimos se caracterizan por tener una doble pina, que, en el caso del tipo Bruck, está compuesta por dos segmentos de madera doblada solamente. El tipo Grosseibstadt presenta una pina exterior, realizada en un único fragmento, y una pina interior, compuesta por varios pedazos. Este último tipo —el más cercano al nuestro— se fecha en Hallstat C y se distribuye en una zona limitada: Alemania del Sur y Bohemia. En todo caso, todos estos modelos llevan una llanta metálica clavada a las pinas y van reforzados por grapas o láminas metálicas, que cubren las juntas de la madera.

Las diferencias constructivas respecto a las ruedas de las carretas son claras, sobre todo porque en España la pina interior está compuesta siempre por varios pedazos (a pesar de aparecer como una sola pieza, sin uniones, en los grabados de D. Roberts) y por la ausencia de piezas metálicas que fijen pinas y llanta de madera.

Hemos localizado también tres ejemplos italianos de la Edad Media, sin que podamos asegurar con absoluta rotundidad que carecieran de llanta metálica. En dos de ellos, que están en la *Sala della Giustizia* de Rocca di Angera, se representa al sol y la luna cruzando el cielo en carros de caballos (Fig. 26). El otro ejemplo nos muestra la fabricación de una rueda y está en una columna del Duomo de Piacenza, de mediados del siglo XII (Fig. 27) (G. Bassi y G. Forni, 1988: 45 y 52).

Finalmente, Jewsiewicki (1973: 305-306) cita, en documentación polaca del siglo XVII, la presencia de carros “non ferrés”, aunque no especifica si en ellos existía una llanta de madera o si solamente tendrían la pina.

26.- Imagen del Sol y de la Luna, en la *Sala della Giustizia*, de Rocca di An-
gera (Italia). Fot. J.L.M.C.



27.- Fabricación de una rueda de carro. Duomo de Piz-
cenza (Italia). Fot. J.L.M.C.



LA LLANTA DE MADERA Y LA FUNCIONALIDAD DE LAS CARRETAS

En varios de los ejemplos iconográficos citados, es posible señalar cuál es el uso de las carretas. La utilización agrícola está atestiguada en el cartón de Goya y debemos suponerla en varios grabados de D. Roberts, ante la presencia de estacas, redes o lonas, de las que se usan para acarrear el cereal o paja. En otros casos, en

concreto el cuadro de V. Domínguez Bécquer y el grabado y de I. Gil, vemos que la carreta se dedica a transportar madera, mientras que en los de J. Pérez Villaamil y F. J. Parcerisa, la carga son barriles o fardos. Estos últimos entran en lo que cabría denominar transporte profesional. La pregunta parece obligada: ¿nos encontramos ante un tipo de vehículo especial asociado a la carretería? Para resolver esta duda, vamos a recurrir a los datos que proporcionan los investigadores que han estudiado el transporte en España y, posteriormente, a recoger iconografía sobre el acarreo de materiales de construcción.

Antes de nada, e independientemente de las características técnicas del vehículo, hay que señalar que existe la posibilidad de un acarreo profesional con carros de mulas, que se puede documentar tanto en el presente siglo con datos de Ávila (A. Klemm, 1962: 211) o Alicante (J. J. Cardona Ivars, 1990), como en el siglo XV. En la orden dada en Alcalá de Henares el 9 de marzo de 1498 por los Reyes Católicos (*Novísima recopilación*, Libro VII, Título XXVIII, Ley III), por la que se autoriza a los carreteros a que sus bueyes y mulas puedan pacer en los términos permitidos a los vecinos de cada pueblo, se dice: "...que cada y cuando que los carreteros ó cada uno dellos pasaren y fueren por las ciudades, villas y lugares de nuestros Reynos y Señoríos y sus términos con sus bueyes, mulas y carretas y carros, que los dexen y consientan pacer, y estar y parar sus carretas y carros yendo y viniendo por los términos dellos con los dichos sus bueyes y carros..." (N. R., 1975: 603). Parece que la alusión a las mulas debe ponerse en relación con los carros y carreteros y no con los arrieros, a los que no menciona.

La práctica totalidad de los autores, que han dedicado su interés al tema de los transportes, coinciden en distinguir dos tipos de "carretas", basándose en las indicaciones del Catastro de Ensenada, de mediados del siglo XVIII: las "carretas churras" y las "carretas de puerto a puerto" —"puerta a puerta" según Ringrose—. Su funcionalidad no parece ofrecer dudas; las primeras

se dedicarían a la agricultura y a los trayectos cortos, y las segundas a los viajes de largo recorrido. El problema surge a la hora de adjetivar ambos tipos. Al hablar del tamaño, J. Tudela (1963: 358) o P. Gil Abad (1983: 136-140) dicen que las "churras" eran mayores que las otras, mientras que para D. R. Ringrose (1972: 62), las segundas son más pesadas y, por lo tanto, cabe suponer que mayores. Se insiste en el hecho de estar construidas totalmente en madera al hablar de las de la abulense Sierra de Gredos (A. Gil Crespo, 1957: 228-229) o de las sorianas, indicando de forma expresa que las de "puerto a puerto" no llevan llantas metálicas y, a la vez, diciendo que las "churras" son similares a la del cuadro de V. Domínguez Bécquer de nuestra fig. 13 (J. Tudela, 1963: 358); es decir, que según esto, ningún tipo de "carreta" llevaría llanta de hierro. En contra de esta opinión, S. Madrazo (1984: 397) dice que, a veces, las "carretas churras" llevaban "llantas con clavos de resalte", lo que no parece lógico dado que son las menos profesionalizadas.

Hasta aquí no habría mayor problema en aceptar que se está hablando del mismo tipo de carro que hemos denominado "carreta" en este artículo, aun admitiendo que existen discrepancias claras. No obstante, D. R. Ringrose (1972: 61-63) complica totalmente el tema, ya que su división tipológica no se adapta a este esquema. Quizá haya, en alguna de sus afirmaciones, un problema de traducción, pero no quedan dudas respecto a su caracterización de los tipos de ruedas; la carreta "churra", además de ser más ligera, tenía "ruedas de grandes radios, a menudo provistas de bordes de hierro y sólo a veces, con clavos y molduras para afirmarse en el suelo", mientras que en la de "puerto a puerto" las "ruedas [eran] de madera más pequeñas y sin radios y calzadas con una llanta practicable de madera". Para complicar más las cosas, anota que ambos tipos de ruedas iban fijos al eje, con el que giraban, siendo en el siglo XVII cuando las "ruedas más ligeras [élas de las carretas de puerto a puerto?] comenzaron a fijarse a un eje permanente sobre el que giraban"²².

²² En su trabajo de 1987: 38, también se emplea el término "carreta" para aludir a un carro de eje móvil y rueda maciza.

Dada la importancia que tuvo este trabajo en la investigación española, algunas de sus opiniones han pasado sin la debida crítica a trabajos recientes. Así, para J. I. Uriol Salcedo (1990: 400-401), las "carretas" tenían las ruedas macizas, sin radios y sin llanta, estando fijas al eje; no obstante, como también conoce el trabajo de Tudela, anota que, además, existe la "carreta de recazón". Con lo cual tendríamos que suponer la existencia de modelos de carros diferentes actuando en la misma área. También R. M. Serrera (1992: 237) asume esta teoría.

Creemos que todo el error procede de no haber documentado visualmente las "carretas". Generalmente, en España, la alusión a una rueda "de madera" lleva a pensar en una rueda maciza, de "carro chillón", lo cual, como se puede ver en este artículo, no es cierto, ya que también han existido y existen ruedas radiadas fabricadas sólo con madera. Además, si vemos la realidad etnológica española, comprobamos que las ruedas macizas son mucho menores que las radiadas. Por lo general el diámetro de aquéllas oscila en torno a un metro.

Por otra parte, la existencia de la solución técnica que supone la carreta, no se documenta solamente en España, ya que también se encuentra en Sudamérica en vehículos dedicados al transporte, donde, como se sabe, los carros fueron introducidos por los conquistadores españoles. Del tipo usado en Argentina poseemos una descripción de Alonso Carrió de la Vandera, Concoloncorvo, conocida por todos los investigadores que han tratado el tema del transporte; procede de su obra *Lazarillo de ciegos caminante desde Buenos Aires a Lima*, 1774-1776, y ha sido copiada repetidamente (J. Tudela, 1963: 393-394 y R. M. Serrera, 1992: 243-246, entre otros). De ella es interesante resaltar lo siguiente: "En las carretas no hay hierro alguno ni clavo, porque todo es de madera. Casi todos los días dan sebo al eje y bocina de las ruedas, para que no se gasten las mazas, porque en estas carretas va firme el eje en el lecho, y la rueda sólo es la que da vueltas". Es

decir, se describe una rueda que gira en torno a un eje fijado a la caja del carro, tal como se documenta en los ejemplos españoles citados²³.

Además, la asociación entre carretas y acarreo profesional no se cumple como norma general si acudimos a la documentación iconográfica, ya que es posible constatar el transporte de sillares de piedra y vigas de madera en una variada tipología de carros. En miniaturas medievales del siglo XIII —en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio— se emplean carros de rueda radiada, herrada y reforzada con fuertes clavos (Fig. 28)

²³ Se pueden encontrar otras descripciones de "carretas" sudamericanas en el trabajo de Serrera citado en último lugar.

28.- Acarreo de sillares.
Cantigas de Santa María. S.
XIII. Biblioteca de El
Escorial. Fot. Arxiu Mas.



(G. Menéndez Pidal, 1986: 108 y 207-208). Del siglo XV, tenemos otra representación del milagro de Santo Domingo ya citado —localizado también en Santo

Domingo de la Calzada— en donde aparece un carro de eje móvil y con ruedas “de rejas”, que carecen de llantas (Fig. 29). En la tumba de San Juan de Ortega, aca-



29.- Milagro de Santo Domingo de la Calzada (siglo XV). Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). Fot. J.L.M.C.

bada en 1474, y que se encuentra en el santuario existente con el nombre del santo en la provincia de Burgos, hallamos otro carro transportando madera, con eje móvil, rueda maciza y llanta metálica reforzada por gruesos clavos (Figs. 30 y 31). Asimismo, hemos



30.- Acarreo de vigas. Tumba de San Juan de Ortega. 1474. Iglesia de San Juan de Ortega (Burgos). Fot. J.L.M.C.

31.- Detalle del carro de la figura anterior, donde se aprecia la llanta metálica con clavos. Fot. J.L.M.C.



documentado otro carro similar a éste, aunque con un tipo de rueda diferente que, además, carece de llanta; se trata de una tabla con escenas dedicadas al arcángel San Miguel, de procedencia desconocida —¿leonesa?— y realizada hacia mediados del siglo XV por Nicolás Francés (Fig. 32)²⁴. A estos ejemplos hay que añadir el carro de Santo Domingo de la Calzada, citado más arriba.

Vemos, por tanto, cómo la presencia de carretas dedicadas al transporte de materiales de construcción no es general, ni mucho menos, históricamente hablando. Las carretas reflejarían solamente parte de la realidad del centro del país, en un sentido amplio. Como sucede en otros casos, la investigación ha solido considerar que lo castellano es lo “característico” de España, olvidando las particularidades de la periferia. Se nos plantea la duda de hasta qué punto la carreta típica de la Cabaña Real de Carreteros que se describe en los estudios modernos no es sólo, o fun-

²⁴ Este autor, de posible origen francés y formación borgoñona, trabaja en León entre 1434 y 1468, pudiéndose apreciar, en el retablo de la catedral de León, la traslación de Santiago en un carro igual a los representados aquí.



32.- *Construcción de un edificio*, de Nicolás Francés. Museo de Estocolmo. Fot. Arxiu Mas.

damentalmente, la carreta abulense y soriano-burgalesa. Quizá la mayor importancia de estas asociaciones castellanas —las más estudiadas— y, sobre todo, su mayor incidencia en la realidad madrileña, haya pesado a la hora de considerar como general algo local.

CONCLUSIONES

La confrontación entre informaciones iconográficas y etnológicas permite constatar la pluralidad de soluciones técnicas y particularismos locales. También, como ocurre bastante a menudo en rela-

ción con el utillaje agrícola, comprobamos las diferencias que se marcan entre la realidad del siglo XIX y la actual. De esta comparación siempre se deduce que se ha producido la desaparición de determinada cultura material y una regresión del área de uso de la misma.

En relación con el tema del realismo de la iconografía, vemos que, salvo los problemas anotados al hablar de Andalucía, podemos optar por creer en su veracidad. Aunque no es un dato que avale absolutamente la presencia de *carretas* en el sur de España, sí debemos mencionar que entre las *Cabañas de Carreteros* más importantes se encontraba la de Sevilla (D. R. Ringrose, 1972: 77), de donde, como veíamos, procedían varios ejemplos gráficos.

A la vista de algunos *carros* representados en obras góticas y del texto citado de Covarrubias, se podría sugerir la hipótesis de la existencia de ruedas con doble pina, a lo largo de la Edad Moderna, que pudieron llevar llanta metálica o carecer de ella. De esta forma, un tipo de vehículo similar podría ser considerado *carreta* o *carro* en función de la ausencia o presencia de hierro. No obstante, existe una diferencia fundamental entre ambos en relación con su fabricación, como hemos señalado, ya que mientras que el fabricante de *carretas* ha sido un carpintero, el de *carros* ha sido a la vez carpintero y herrero. Esta diferencia es la que podría explicar por qué los constructores de "*carros blancos*" sayagueses no se adaptaron a la nueva situación y no se reconvirtieron en fabricantes de *carros herrados*. La incapacidad para asumir una transformación tan importante, que incluye cambios técnicos en la carpintería, es la que conduce al abandono de la profesión.

Si contemplamos el uso de las llantas de madera y el de las metálicas desde una perspectiva economicista, habría que pensar que la introducción de estas últimas tendría que ir asociada a empresas comerciales²⁵. Esto, que se ha visto con claridad en relación con los *carros chillones vascos*, asociados a la siderurgia en los siglos

²⁵ Podemos apreciar la importancia del transporte y, dentro de éste, de los *carros* en épocas pasadas, recurriendo a los datos numéricos que aporta D. R. Ringrose (1987: 105-106). En 1795 entraron en Madrid 23.853 "*carretas*" cargadas de carbón, mientras que unos años antes, en 1784, se llega a contratar con una sola persona el suministro de 4.000 "*carretas*" de este producto para abastecer la capital. Sobre el tráfico que recibe Madrid se puede ver también el trabajo de A. Peris Barrio (1983).

XVI y XVII (J. A. Azpiazu, 1986), no parece que deba hacerse extensivo al tráfico castellano de productos menos lucrativos, tales como madera, grano, carbón y, en menor medida, sal (D. R. Ringrose, 1987: 106). Quizá la ausencia de un complejo siderúrgico importante en Castilla —al contrario de lo que ocurría en el País Vasco—, la abundancia de bosques en ciertas zonas, que proporcionaran la materia prima del vehículo, y la mayor facilidad de reparación por parte de los propios carreteros de un carro fabricado enteramente en madera, pudieran haber inclinado la balanza hacia una solución que parece, a primera vista, más arcaica.

La adaptabilidad, la funcionalidad de las carretas y su mejor relación calidad/precio —por usar una terminología actual— hacen que sea un producto exportable a América, donde se usan, asimismo, en la carretería. Como ha demostrado Ringrose, la existencia de unos nuevos condicionantes geográficos y económicos hace que, en aquel continente, se produzcan cambios importantes que afectan a la forma original.

Si plasmamos en un mapa físico la dispersión de las carretas, vemos con absoluta claridad cómo la inmensa mayoría se localiza en zonas próximas a áreas montañosas, tanto del Sistema Central como del Sistema Ibérico (Fig. 33), y únicamente los casos de Sevilla y Sayago (Zamora) romperían de forma clara esta norma. Nos encontramos, aparentemente, ante un tipo de vehículo adaptado a la orografía. No obstante, conviene hacer la salvedad de que quizá esta dispersión sea la fase final de un proceso y no el reflejo de una realidad antigua, ya que, como ocurre en muchos otros temas, las zonas montañosas se muestran más reacias a determinados cambios y en ellas perduran más tiempo muchos rasgos culturales.

AGRADECIMIENTOS

Queremos dejar constancia de nuestra gratitud a los responsables de los museos citados, que nos han

33.- Dispersión de las menciones iconográficas, históricas y etnológicas de carretas en relación con el relieve. La zona sombreada marca las alturas superiores a 1.000 m. Para la localización de los lugares ver la figura 23.



permitido aportar datos sobre las piezas que existen en ellos. A Grith Lerche le tenemos que agradecer su colaboración para la obtención de libros no localizables en bibliotecas españolas. También debemos agradecer a Javier Portus y a José María Domínguez Moreno, sus informaciones; a Luis Ángel Sánchez Gómez sus informaciones y comentarios al texto. Finalmente, aunque su trabajo no se pueda “ver” aquí, a Leonor Peña Chocarro la traducción al inglés del texto original y a Alexander Fenton su corrección.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO PONGA, José Luis (1994): *Los carros en la agricultura de Castilla y León. Técnica, Historia, Antropología*. 291 pp. León.
- ALVAR, M. y LLORENTE, A. (1961): *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía. Tomo I. Agricultura e industrias con ella relacionadas*. Granada. Hay una nueva edición facsímil (1991). Madrid.

- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1986): *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. 582 pp. Madrid.
- ARANZADI, T. de (1946): "Aperos de labranza y sus aledaños textiles y pastoriles". *Folklore y costumbres de España*, tomo I, pp. 291-376. Barcelona.
- AZPIAZU, J. A. (1986): "Aspectos técnicos y legislativos referentes a carros y calzadas en Guipúzcoa a comienzos de la Edad Moderna", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, XXXI, pp. 641-653. Julio Caro Barojari Omenaldia. San Sebastián.
- BASSI, Giacomo y FORNI, Gaetano (1988): *Gli strumenti di lavoro tradizionali lodigiani e la loro storia. Vol. I. L'aratro e il carro lodigiani nel contesto storico padano*. 95 pp. Milán.
- CARDONA IVARS, Joan Josep (1990): *La tragineria a la Marina Alta*. 93 pp. Benissa.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1993): *Tesoro de la lengua castellana o española*. XV + 1093 pp. Barcelona.
- CASADO SOTO, José Luis (2001): "Estudio histórico-científico", en *El códice de los trajes. Trachtenbuch*. 2 vols, 174 pp. + facsímil. Valencia.
- FENTON, A., PODOLÁK, J. y RASMUSSEN, H. (Eds.) (1973): *Land Transport in Europe*. 512 pp. Copenhage.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M. (1966): *Fuentes para la historia de Buitrago y su Tierra. Volumen I. Ordenanzas*. 198 pp. Madrid.
- FERNÁNDEZ MIRANDA, M. y OLMOS, R. (1986): *Las ruedas de Toya y el origen del carro en la Península Ibérica*. 173 pp. Madrid.
- GALHANO, Fernando (1973): *O carro de bois em Portugal*. 161 pp. Lisboa.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1951): "El habla de Soria. Su fichero léxico", *Celtiberia*, 1, pp. 31-50. Soria.
- GIL ABAD, Pedro (1983): *Junta y Hermandad de la Cabaña Real de Carreteros Burgos-Soria*. 272 pp. Burgos.
- GIL CRESPO, Adela (1957): "La Mesta de Carreteros del Reino", *Anales de la Asociación Española para el*

Progreso de las Ciencias, XXII, I, pp. 207-230. Madrid.

HAUDRICOURT, A.-G. (1955): "Biogéographie des araires et des charrues", *Comptes rendus de la Société de biogéographie*, 280, pp. 77-83, y en *La technologie science humaine. Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques* (1987), pp. 221-226. París.

HAUDRICOURT, André-G. y BRUNHES DELAMARRE, Mariel Jean (1986): *L'homme et la charrue a travers le monde*. 410 pp. Lyon. Primera edición en 1955.

JEWSIEWICKI, B. (1973): "Les types de chars utilisés en Pologne féodale, du Xe au XVIIIe siècles", en Fenton, A., Podolák, J. y Rasmussen, H. (Eds.) (1973), pp. 294-324.

KLEMM, Albert (1962): "La cultura popular de la provincia de Ávila", *Anales del Instituto de Lingüística*, VIII, pp. 1-304. Mendoza.

KOSSACK, G. (1971): "The construction of the felloe in Iron Age spoked wheels", en John Boardman, M. A. Brown y T. G. E. Powell (Eds.), *The European Community in Later Prehistory. Studies in honour of C.F.C. Hawkes*, pp. 141-163. Londres.

LITTAUER, M. A. y CROUWEL, J. H. (1985): *Chariots and Related Equipment from the Tomb of Tut ankhamun*. XI + 118 pp. Oxford.

MADRAZO, Santos (1984): *El sistema de comunicaciones en España, 1750-1850*. 2 vols. 966 pp. Madrid.

MADRAZO, Santos (1991): *La edad de oro de las diligencias. Madrid y el tráfico de viajeros en España antes del ferrocarril*. 274 pp. Madrid.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1986): *La España del siglo XIII leída en imágenes*. 319 pp. Madrid.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1992): *España en sus caminos*. XIV + 399 pp. Madrid; amplía su: *Los caminos en la historia de España* (1951). 144 pp. Madrid.

MINGOTE CALDERÓN, José Luis (1992): "Yokes for Three Cows. A Disappeared Technique for Breaking in Cattle in *La Sierra Norte* of Madrid (Spain)" *Tools*

- & *Tillage* VII, 1, pp. 3-28. Copenhague, y en *Ager* 1 (2002): 159-209. Zaragoza.
- MINGOTE CALDERÓN, José Luis (1996): "Áreas de uso y cambios técnicos. El caso del carro chillón en España", *Tecnología Tradicional. Dimensión patrimonial. Valoración antropológica. Ourense 13 ó 15 de octubre de 1994* {*Actas do Simposio Internacional in Memoriam de Xaquín Lorenzo*}, pp. 67-104. Santiago de Compostela.
- MINGOTE CALDERÓN, José Luis; Martín de la Torre, Mercedes y Torres González, Begoña (1992): "Catálogo", *Surcos*, pp. 89-164. Madrid.
- N.R. (1975): *Novísima recopilación de las leyes de España. Mandada formar por el señor don Carlos IV. Tomo IV. Libros VI y VII. 729 pp. Madrid.*
- PEREIRA, José L. y RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel (1984): *La "riqueza campesina" en la Extremadura del Antiguo Régimen. 167 pp. Cáceres.*
- PERÍS BARRIO, Alejandro (1983): "Arriería y carretería en la provincia de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXVIII, pp. 175-206. Madrid.
- PARE, C. F. E. (1992): *Wagons and Wagons-Graves of the Early Iron Age in Central Europe. 382 pp. Oxford.*
- PIGGOTT, Stuart (1983): *The Earliest Wheeled Transport. From the Atlantic Coast to the Caspian Sea. 272 pp. Londres.*
- PONSOT, P. (1976): "En Andalousie Occidentale: Systèmes de transports et développement économique (XVIe-XIXe siècle)", *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, 31, 6, pp. 1195-1212. París.
- RINGROSE, David R. (1972): *Los transportes y el estancamiento económico de España (1750-1850). 222 pp. Madrid.*
- RINGROSE, David R. (1987): *Imperio y península. Ensayos sobre historia económica de España (siglos XVI-XIX). 182 pp. Madrid.*
- RUIZ EZQUERRO, Juan José (1991): *Etnografía soriana. Museos etnográficos rurales. 277 pp. Soria.*

- SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel (1991): *Sayago. Ganadería y comunalismo agropastoril*. 326 pp. Zamora.
- SERRERA, Ramón María (1992): *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*. 336 pp. Madrid.
- TOWNSEND, Joseph (1791): *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*. 3 vols. Londres. Existe traducción española (1988): *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. 454 pp. Madrid.
- TUDELA, José (1963): "La Cabaña Real de Carreteros", *Homenaje a Don Ramón Carande*, pp. 349-394. Madrid.

IN DUMENTARIA POPULAR DEL LABRADOR EN LA HUERTA DE VALENCIA (SIGLOS XVIII-XIX)

Ruth de la Puerta Escribano

RESUMEN

El traje tradicional del labrador de la huerta valenciana se convirtió en típico en el siglo XIX, dentro del marco del nacionalismo. La estructura formal del traje de ambos sexos partía de la moda culta del siglo XVIII, principalmente francesa, si bien determinadas prendas procedían de épocas anteriores. Aunque la estructura del traje era similar en todo el área valenciana, se pueden diferenciar dos zonas: el litoral (abocado al uso de tejidos de seda y algodón, más ligeros y de colorido luminoso) y el interior montañoso (con predominio de tejidos más pesados como la lana, de colorido más fuerte, mayor uso de prendas y de complementos de abrigo). Desde la segunda mitad del siglo XIX, la forma de los trajes fue modificándose por el auge del desarrollo urbano, recibiendo las aportaciones de la moda burguesa. Al análisis de la indumentaria de labrador valenciano de los siglos XVIII y XIX

dedico este artículo, siguiendo las etapas del ciclo de la vida: anual o festiva, ritual (boda, traje de solemnidades), cotidiana o laboral.

Los viajeros que visitaron la costa Mediterránea valenciana describieron las costumbres, la forma de ser y la indumentaria de los valencianos. Me refiero a Cavanilles (siglo XVIII), Gustave Doré (1982: 50 y 52), Joan D'Ivory (1935: 21-22) y Juan Amades (1935: 75-82). Como tantos otros viajeros europeos, acompañaban sus reflexiones de dibujos y grabados. Imágenes que alcanzaron una amplia difusión mediante la técnica litográfica a finales del siglo XIX. Desde entonces, también los fotógrafos valencianos de renombre como Derrey, Laurent o Martínez Sanz sirvieron de máximos propagadores de las costumbres vestimentarias de los valencianos en días de fiesta y de trabajo. Si a estas fuentes se suman los datos que proporcionan los inventarios de bienes, las cartas dotalas, las opiniones de los escritores valencianos como Teodoro Llorente (1889: 441-443), José Martínez Aloy, a principios siglo XX (s. f.: 306-322), Francisco Figueras Pacheco, a comienzos del siglo XX (s. f.: 206-207)¹ y Francisco Almela y Vives (1941: 19-37) y los testimonios proporcionados por la memoria oral, se puede reconstruir el traje popular valenciano siguiendo el ciclo de la vida.

¹ También se inspiró en Pacheco F. ALMELA Y VIVES (1941: 56). Habla del traje alicantino Miguel Ángel FLORES y ABATT (1999: 108-110).

INTRODUCCIÓN

El traje de los labradores valencianos se convirtió en popular en el siglo XIX, en el contexto del nacionalismo con la configuración de la identidad nacional de los pueblos, la revolución Industrial y el éxodo rural. Formalmente, el traje de gala femenino partía de la moda culta del siglo XVIII, al inspirarse en los vestidos de la aristocracia francesa (uso de la seda, profusión ornamental, abultamiento de la falda acampanada, estrechez de los corpiños, amplios escotes) e inglesa (el pañuelo en el cuello). Asimismo, se inspiraba en la moda goyesca (encajes en faldas, volantes, madroños). Por su parte, el traje masculino de etiqueta también procedía de la aristocracia (el uso del calzón, vistosos chalecos, y luego el pantalón largo). En cambio, el traje de diario masculino permaneció más abocado a los modelos tradicionales de raíz árabe (la camisa y la *brusa* proceden de la *yilala*, el *saragüel* del *sarawil*, el pañuelo del turbante).

El traje popular valenciano es tan uniforme en cuanto a estructura como rico en matices diferenciadores entre las prendas, sobre todo femeninas de gala, de las distintas comarcas del litoral y del interior. Así pues, entrevistadas, las coleccionistas Inmaculada Puig y Paquita Roca, investigadoras de las comarcas del Norte de la Comunidad Valenciana, señalan los elementos diferenciadores en aquella zona. Els Ports despunta por la mayor pervivencia de las cofias, por los tejidos morellanos y por los pañuelos o *mocadors* polícromos sobre seda. En el Maestrat sobresalen los *mocadors* de lana bordados. En el Pla de L'Arc, despuntan los tejidos de sedería valenciana floreados para *justillos*. Por otro lado, en la comarca interior del Vinalopó Mitjà sobresalen las *faldetas* o *vios* de rayas de colores y las *sayas* de paño pintadas, bordadas, con retales. En el litoral de Castellón de la Plana destacan los guardapiés o *guardapeus* de seda de color uniforme, los *mocadors* de batista bordados con dibujos menudos y las *mantellinas* blancas sobre batista. Por lo tocante a la indumentaria

de la huerta, desde Cataluña hasta Murcia, ésta se caracteriza por el decorativismo y la riqueza de los tejidos de seda espolinados, brocados, etc.

Estilísticamente se pueden distinguir dos períodos: uno que comienza en el siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XIX y otro que va desde esta fecha hasta el siglo XX. Al análisis del traje de agricultor de la huerta valenciana, que se identificaría en el traje popular o regional, durante los siglos XVIII y XIX dedicamos las siguientes páginas del presente artículo.

INDUMENTARIA MASCULINA

Indumentaria festiva. Ciclo anual

En la zona de la huerta de regadío (dedicada al cultivo de cítricos –Castellón y Valencia– y palmeras –Elche–) y secano (cereales), el atuendo de agricultor en día de fiesta del siglo XVIII consistía en las siguientes prendas. Como ropa interior para cubrir el busto en invierno llevaba una camisa. De corte trapezoidal, se cortaba entera o por partes, en cuyo caso se componía de las siguientes piezas: 1.^a una tira circular que hacía de cuello; 2.^a la pitera o palar que iba desde el cuello hasta los hombros; 3.^a el faldar desde los hombros hasta abajo; 4.^a con el fin de dar mayor soltura y consistencia a la parte de la axila, expuesta al efecto destructor del sudor, tenía debajo de ella una pieza triangular o en forma de pico de flecha llamada *xelleró* o *aixelleró* (M.^a V. Liceras, 1991: 46). La camisa se hacía de lienzo casero, según el inventario de los bienes del labrador Blas Santa María, vecino de la huerta de Valencia, realizado el 13 de enero de 1766. Éste disponía de *cuatro camisas de lienzo casero guarnecidas, a 3 libras cada una, por 2 libras²*.

² A.P.P.V., GARGALLO, Jacinto. N^o 07357. S/f.

Durante el siglo XIX se incorporó a la camisa el cuello triangular, con primorosos pliegues, y en algunas un canesú y una pechera. De hecho, se llamaba *camisa en pitxera* a la de fiesta. Otro elegante modelo

era la *camisa en jorrera*, caracterizada por llevar un volante o puntilla en la abertura de la pechera. El cuello se abrochaba entonces con botones forrados de la misma tela o pasadores de metal hueco o afilegranado, llamados *mançanetes*. Hacia 1862 sujetaban el cuello de la camisa mediante un ancho botón doble, también usado como gemelos en el puño por las personas de la ciudad. Sobre la camisa hay refranes valencianos recogidos por José Martí Gadea en el Diccionario que publica en 1891. Son los siguientes: *en cos o manegues de camisa* (en mangas de camisa), *deixarle a un sense camisa* (quitar a uno cuanto tiene) y *no tindre tan sól camisa* (no tener recursos para vivir) (J. Martí y Gadea, 1891: 541).

Para cubrir las piernas, el agricultor usaba las bragas o *bragues*, calzones anchos de lienzo, de dos piezas separadas que iban directamente sobre la piel, al decir de José Martínez Aloy cuando interpretara el refrán: *a qui no está fet a bragues, les costures li fan llagues*, el cual denota también la repugnancia y dificultad que cuesta hacer aquello a lo que no se está acostumbrado; *Tráureli á ú les bragues al ayre*, significa publicar las faltas o defectos. Desde finales del siglo XIX se impuso la camiseta de algodón y el *calzón* largo y estrecho de algodón en sustitución a las camisas y a las bragas.

Ropa exterior. El traje de gala que el agricultor valenciano se ponía los días de fiesta en el siglo XVIII, descrito por los viajeros, era el siguiente. Raramente se ponía el traje de trabajo y, si lo hacía, sobre el blanco *saragüell* llevaba un segundo *calzón* de lana de invierno, llamado de *negrilla*, del mismo largo y ancho que el de abajo o apenas unos centímetros más corto para contrastar con el color blanco de aquél y, quizá también, para no parecer que iba medio desnudo. La voz *negrilla* la he encontrado por primera vez en el inventario de bienes del labrador Ignacio Carimena, realizado en Valencia el 8 de noviembre de 1763. En el guardarropas se hallaron unos *calzones de negrilla muy usados*, valorados en doce sueldos³. Ahora bien, he encontrado menciones de ricos *saragüells* entre miembros de la

³ A.R.V., GARGALLO, Jacinto, N° 67255.

⁴ A.PPV., BAUTISTA BLASCO, Juan, N° 05020. Fol. 102.

nobleza. Por ejemplo, en el inventario de bienes del marqués de Covega, realizado el 29 de junio de 1709, se hallaron *uns sarabuells de color de perla usats ab un galonet d'or*⁴.

Tras el influjo de la aristocracia francesa, que impuso el uso de los calzones estrechos durante el siglo XVIII, se formó un conjunto de gala con esta prenda combinada con las demás. En esencia presentaba numerosos puntos de coincidencia con el aragonés, pero se diferenciaba en la gallardía a la hora de llevarlo, pues por algo las zonas marineras se diferenciaban de las montañosas. El *calzón* corto llegaba hasta debajo de las rodillas, era bastante ajustado, se abrochaba con una bragueta de botones cubierta con una tapa que se cerraba a los lados con *mançanetes*, botones. Se hacía en rica seda de color claro en Torrente y oscuro en otras zonas. Este modelo, según el escritor Cebrián Mezquita, era el usado por los danzantes de Torrente, quienes jamás bailaron con los *saragiells* y por los de Bocairente, pero estos últimos los llevaban de felpa en vez de en seda. Ello hace pensar que, por esta razón, hoy se adopte el nombre de torrentí para referirse al traje de valenciano (Foto 1).



FOTO 1. Traje de Torrentí en seda amarilla compuesto de chupa y calzón. Siglo XVIII. Museo Nacional de Antropología. Madrid.

Como prendas de busto encima de la camisa interior en el siglo XVIII se usaba una especie de chaleco llamado *jupetí*, sinónimo de *chupetín*, según Alcover. Chupetín es también el nombre de una chaqueta de majo, corta, de manga larga, que se usaba en Madrid (C. Herranz, 1996: 80), de donde se difundiría al resto de la Península Ibérica. Formalmente el *jupetí* carecía de mangas y apenas sobrepasaba la cintura. Se abrochaba por delante con botones, tenía el cuello muy escotado y a veces solapas. Era muy vistoso. Los materiales usados iban desde los más ricos, como la seda, el terciopelo o la piel de cabra, hasta los más ordinarios, como el algodón y el percal, siempre de diversos colores, a la vista de los grabados del siglo XVIII, de las opiniones de coleccionistas privados y de los inventarios de bienes. En las comarcas del Norte, como la Poble Tornesa preferían la seda lisa, los tonos rojos y morados y los dibujos florales o geométricos, en cambio en Els Ports las tonalidades moradas, según Inmaculada Puig y Paquita Roca (I. Puig, 1987: 67). En el inventario de bienes del maestro sastre Manuel Miguel, realizado en Valencia el 10 de septiembre de 1795, apareció *un chupetín de raso liso azul con guarnición bordada de oro, 1 libra, 12 sueldos*⁵.

En el XIX, la voz *jupetí* ya no aparece en los documentos escritos, siendo sustituida por la de chaleco en los inventarios de bienes masculinos y en los documentos comerciales. Se hacía en diversos tejidos y colores lisos o estampados. En el inventario de bienes de Vicente Sens, comerciante de ropería, realizado en Valencia el 16 de septiembre de 1841, se anotaron cincuenta chalecos de seda y cincuenta de tela llamada de *piel de lustre*, valorados en veinte reales cada uno⁶.

Para cubrirse en invierno en día festivo, el labrador se ponía diversas prendas. Una de ellas era la *chupa*, *jupa* o *capotet*. Se colocaba bien encima de la camisa, bien sobre el *jupetí* (de las dos maneras la encuentro en los grabados). Se llamaba *capotet* si la llevaba simplemente echada sobre los hombros como adorno, costumbre harto habitual y adoptaba el nombre de *jupa* o

⁵ A.R.V., ALABAT, Miguel Fernando, N° 4564. Fol. 130.

⁶ A.R.V., CAUSES, J. B., N° 8889. Fol. 743.

chupa si se la ponía para abrigarse. Cubría el cuerpo hasta la cintura, tenía mangas largas ajustadas dotadas de una abertura en las bocamangas, cuello levantado, doble botonadura y solapas triangulares o rectangulares. Estilísticamente era idéntica al chupetín madrileño. Rasgo distintivo de la comarca de l'Alcoià eran las solapas rectangulares dobladas hacia afuera en toda su longitud, según las grafías de Laurent y la de un personaje de Ibi descrito por Carmen Gutiérrez Martín (1935: 108).

El nombre de *chupa* lo encuentro en los inventarios de bienes de gentes de cualquier clase social. De ricos tejidos y variados colores, a menudo la *chupa* se bordaba con hilos de oro y plata o se ennoblecía al confeccionarse con tela guarnecida, como muestra el inventario de los bienes de Luisa de Valda y Andía, viuda de Juan Francisco Villarrasa y Cavanilles, conde de Casal, realizado en Valencia el 12 de mayo de 1752. Ésta dejó en herencia: *una chupa verde de oro y plata-30 libras; otra chupa de melania de color de leche guarnecida de oro, 30 libras; ocho chupas de borlilla guarnecidas con franja, 12 libras*⁷. La *chupa* se abrochaba con distintos tipos de botones, siendo muy ricos los de oro, según el inventario de los bienes de Manuel Miguel, maestro sastre, realizado en Valencia el 10 de septiembre de 1795, donde se registró *una chupa de grana forrada de terciopelo y espaldas de bombosi, con botones y ojales de oro, 6 libras*⁸. Algunos botones se bordaban sobre la prenda, al decir del inventario de los bienes encargados por Rosa Rodríguez por la muerte de su marido el arquitecto Lorenzo Martínez, realizado en Valencia el 24 de diciembre de 1793. Se anota: *nº 22 una casaca y chupa de saya color pulga con botones bordados, 1 libra*⁹. Otra prenda de abrigo era el *capote*, llamado en la huerta también *ringot* desde el siglo XIX por influjo de la palabra francesa *redingote*, que a su vez venía del inglés *ridingcoat*, sobretudo para la lluvia. Formalmente era una capa con mangas, poco vuelo y capucha, que llegaba hasta la cintura (M.^a V. Liceras, 1991: 120). *Un capote de paño y calzones de negrilla -4*

⁷ A.R.V., BAUTISTA NAVARRO, Juan. Nº 6933.

⁸ A.R.V., ALABAT, Miquel Fernando. Nº 5464. Fol. 130.

⁹ A.R.V., ALABAT, Miquel Fernando. Nº 5463. Fol. 91.

libras— figura en el convenio de la herencia de Lorenzo March, habitante del lugar de Alfafar, que murió sin dejar escrito su testamento y se realizó el 27 de mayo de 1792¹⁰.

Otra prenda era la capa. En el siglo XVIII tenía cuello triangular caído, a la vista de un grabado anónimo de un labrador valenciano. En el siglo siguiente adquirió una esclavina o capita. En cualquier caso era abierta por delante, redonda por abajo y carecía de mangas, a diferencia del capote. Se realizaba, según los inventarios de bienes, con diversos tejidos como el paño o la bayeta, en colores generalmente oscuros (negro y azul). Algunas se confeccionan con paño procedente de Enguera, al decir del inventario de los bienes del labrador Ignacio Carimena, cuyos bienes los hereda su hijo Joseph Carimena, realizado en Valencia el 8 de noviembre de 1763. Éste usó: *una capa de paño de Enguera muy vieja, 10 sous*¹¹.

Como complemento de cintura destaca la faja o fajín, que es una tira de tela de filadís o de raso, de colores fuertes, como el morado y encarnado, de unos tres o cuatro dedos de ancho por dos metros de largo, que se enrollaba alrededor de la cintura dando dos o tres vueltas. Los flecos de los extremos se realizaban de la misma tela y colgaban por delante. Por lo general eran monocromas. Las he encontrado documentadas a finales del XVIII en el inventario de los bienes de Bautista Avió, maestro molinero, realizado en Valencia el 13 de mayo de 1798. Así en el n° 29 figuraba *una faja de aldúcar y montera de terciopelo usada, 16 sueldos*¹². Faja de seda encarnada se halla en el inventario de bienes de Manuel Figuerola Murán, realizado en Valencia el 19 de abril de 1839. Éste dejó en herencia: *n° 82 una faja de seda encarnada, 40 reales*¹³. Faja morada aparece en la carta de Isabel Llorens y Llorens con Peregrín Estelles y Galvi, realizada en Godella el 20 de agosto de 1858. La novia aportó: *dos fajas moradas, 25 reales*¹⁴. En el Museo de *Prehistòria i de les Cultures de Valencia* (Diputación de Valencia) se conservan fajas de diversos colores.

¹⁰ A.R.V., AGUILUZ, Francisco. N° 4562. S/f.

¹¹ A.R.V., GARGALLO, Jacinto, N° 07355. S/f.

¹² A.R.V., ALABAT, Miquel Fernando, N° 4566. Fol. 47.

¹³ A.R.V., GENOVÉS, Juan, N° 8887. Fol. 425.

¹⁴ A.R.V., GENOVÉS, Juan, N° 8906. Fol. 1201.

Complementos de cabeza y cuello. El pelo, generalmente largo y oscuro, lo cubrían en el siglo XVIII con la cofia, red de hilo, seda u oro (la más lujosa) que se ajustaba con el pasamano o cinta y remataba con un cairel de largo borlerío. La cofia fue desplazándose ante el empuje del *mocador de cap* o pañuelo de seda de vivos colores que se doblaba en forma de triángulo, dejando caer una de las puntas sobre la nuca. En algunas localidades se introdujeron otras variantes: el *fumeral*, a manera de turbante, representado por Doré en los grabados de campesinos de alrededor de Carcagente, en las gráficas de Laurent y en los grabados de Foulquier (Foto 2). La voz pañuelo figura en el inventario de bienes de Ramón Boch, labrador de Benifaió, realizado en Valencia el año 1886, en el nº 13 *un pañuelo de seda, 2 ptas.*¹⁵

¹⁵ A.R.V., OCHOA y ARNAU, Ricardo, Nº 111 35. Fol. 811.

FOTO 2. Tienda de vino en Valencia. Grabado de Foulquier. Siglo XIX. (Archivo José Huguet. Valencia).



Tienda de vino à Valence (Espagne), d'après un croquis de M. A. Prévost.

Un tipo diferente de cobertor de cabeza era la *montera* de terciopelo o felpa que adoptaba diversas formas, bien semiesférica y provista de orejeras semicirculares o más bien triangular sin orejeras (Colección de grabados de Cano. Biblioteca Nacional). La *montera* de felpa aparece documentada en el convenio de la herencia de Lorenzo March, habitante del lugar de Alfafar, que murió sin dejar escrito su testamento, realizado el 27 de mayo de 1792, anotándose: *una montera de felpa, 10 sueldos*¹⁶. De *montera* de terciopelo deja constancia el inventario de los bienes de Joseph Hernández, establecido en Valencia el 6 de octubre de 1792. En el nº 122 figura: *una montera de terciopelo negro*¹⁷.

En 1795 Cavanilles se quejaba de que la *montera* hubiese sido ya sustituida por el sombrero gacho y por el gorro catalán. El sombrero *gacho* era de copa muy baja, ala redonda y amplia en terciopelo o fieltro y llevaba una cinta que se pasaba por debajo de la barba. En las tierras de Alicante se usaba un modelo similar llamado *roeta*, también de ala ancha y copa baja, pero sin cinta o barboquejo. El gorro catalán se llamaba *barret*. Era un casquete pequeño y redondo, de punto de aguja o lienzo y tenía una extremidad colgante y cerrada. Era el preferido por los ancianos para estar dentro de casa e ir a la iglesia.

Además, existía una gran variedad de sombreros. Uno de ellos era el *pistó*, más conocido en la manera coloquial por *bací* y *coxiol*. Era de copa alta en forma troncocónica, ala estrecha y barboquejo o cinta de debajo del mentón. Era apropiado para enterramientos y celebraciones importantes. Se llevaba a juego con la capa. Igualmente se llevó el sombrero *rodina*, sobre todo en las comarcas del Norte. Tenía el ala ancha, cofia cilíndrica o acabada en forma troncocónica. El sombrero *calanyés* tenía el ala estrecha y la copa más alta que la *rodina*.

Al cuello, el agricultor se anudaba un pequeño pañuelo, sujeto en las comarcas del Sur o alicantinas con un anillo, peculiaridad que lo distinguía de sus colegas de otras zonas.

¹⁶ A.R.V., AGUILUZ, Francisco. Nº 4562. S/f.

¹⁷ A.R.V., ALABAT, Miguel Fernando. Nº 4563. Fol. 121 vº.

Entre los complementos de pierna destacaban *les calces*, piezas que cubrían desde el pie hasta debajo de la rodilla, donde se sujetaban con *lligacames*, ligas de seda. En algunas comarcas se conocían con el nombre de *senogiles* (Vega Baixa del Segura). Como calzado de fiesta, el labrador recurría a las *espardenyas de careta xica* que cubrían sólo el dedo grueso con tela de cáñamo, de donde arrancaban unas cintas que debían estar muy bien planchadas para que quedasen tiesas, al decir del agricultor Félix Baixauli (1937). Las cintas se ataban a las piernas como el coturno de los romanos. Otra modalidad era la *espardenya de cara ampla*, con lona cubriendo todos los dedos y con cintas blancas. La figura del labrador en día de gala la reproduce Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, en 1777.

Indumentaria ritual. Ciclo vital

Traje de boda. En la comarca de la Plana, en el siglo XVIII para casarse, asistir a bodas y otras funciones solemnes, el labrador ostentaba el mismo lujo que en Valencia y Alicante. Vestía de seda. Se ponía su camisa bajo el chaleco llamado *armilla*, similar a la *chupa* castellana y una casaquilla corta, versión sencilla de la casaca francesa típica de las clases elevadas, como la que vestía el arrendador de la zona de Murcia retratado por Juan de la Cruz Cano. Era ésta una peculiaridad que lo distinguía del resto de las comarcas de la huerta, que preferían el chaleco, *jupetí*, y la chaqueta, *jupa*. Por lo demás, el conjunto era igual en toda la región valenciana: se ponía los *saragüells* o *calzones*, medias, faja, pañuelo, ligas y sombrero (A. J. Cavanilles, 1981: 236).

Traje de pedida de mano en Elche. En Elche, el novio, para pedir la mano de su prometida, usaba un traje muy rico, según Eleuterio Llofriu (1972: 53) (de las demás regiones no hay testimonios). Consistía, en el siglo XIX, en una camisa blanca como la nieve con chorreras de ancho y puntiagudo cuello; encima iba el

chaleco con botonadura de plata. Para las piernas se ponía el *calzón* de lana, medias azules, alpargatas y sombrero de anchas alas. La inseparable vara no la olvidaba en casa.

Indumentaria ritual. Ciclo anual

Alcalde de aldea. Como prendas de busto y brazos, desde el siglo XVIII, el alcalde llevaba el atuendo de huertano de gala, compuesto por camisa, *jupetí*, *calzones* estrechos, faja, capa con cuello y sombrero de copa. En el siglo XX, tal como aparece en la grafía de Echagüe, sustituyó el *jupetí* por la *levita* azul turquí de doble abotonadura y los calzones por los pantalones anchos. Como complementos, usaba la capa para resguardarse del frío en invierno en ceremonias especiales. Era larga, suelta, de cuello alto, redonda por abajo, abierta por delante, cerrada con broches de metal y provista de una esclavina que llegaba hasta los codos. Se hacía en paño burdo, oscuro o negro para invierno. En verano llevaba capa de seda. Sobre los cabellos se ponía el sombrero de ceremonias llamado *pistó*. Usaba la vara negra con cabos de plata para disponer los límites de inicio y finalización de la *carrera de joies* (M. Calvo, 1859: 315) (Foto 3).

Síndico del Tribunal de las Aguas. El síndico del Tribunal de las Aguas de Valencia era uno de los agricultores más ricos que se nombraba entre las siete acequias de Tormos, Mestalla, Rascaña, Quart, Mislata, Favara y Godella. En el siglo XVIII, cuando ejercía de síndico en el Tribunal de las Aguas de Valencia, acudía con el traje de huertano: camisa, faja y *saragiüells*, como se observa en el cuadro "El tribunal de las aguas", de Bernardo Ferrándiz (V. Boix, 1859: 102-107). Desde mediados del siglo XIX, para realizar este trabajo, cambió ese atuendo por el blusón de pesado paño o ligero algodón negro y pantalón largo, como en la actualidad. Se mudaba de ropa en la casa vestuario, ubicada en la plaza de la Virgen. En tiempo de ocio, iba a Valencia en



FOTO 3. Alcalde de aldea de Valencia en traje de gala, con capa, chupa, camisa, sombrero y vara. Grafía de Echagüe. 1935.

su tartana vestido como un aristócrata, con chaqueta, pantalón estrecho y sombrero redondo.

Corredor de joies. Ejercía este arriesgado juego normalmente un labrador, molinero o tartanero que po-

seía un buen caballo. Solía tener entre 20 y 30 años y un físico fuerte y ágil. Se transmitía de padres a hijos. Algunos quedaban malheridos o incluso morían durante la carrera. Participaba en la carrera en mangas de camisa blanca que llevaba arremangadas más arriba del codo, colgando de los ojales llevaba *maçanetes* formados de reales de plata, los más nuevos que halló su novia y *calces de traveta*, con mitones sobre las pantorrillas. No se ponía ni faja ni medias ni pañuelo al cuello. Montaba sin silla. No usaba estribos, dado que a veces se valía de las cerdas del rabo del caballo metidas entre la planta del pie y la alpargata; en otras ocasiones formaba sobre los dedos una lazada que se deshacía en el momento de dar el salto. Un látigo en la mano agitaba las ancas del caballo cuando el dulzainero tocaba para señalar el comienzo de la carrera. El vencedor recibía la *joia* colgada de un triángulo de flores puesto sobre el balcón del clavario, que consistía siempre en un pañuelo de flores de pita de colores muy vivos. Este pañuelo se lo regalaba a la novia y se guardaba como prenda de gran valor, transmitiéndose de generación en generación (M. Calvo, 1859: 317-318).

Jugador de la pilota a llargues. Competía este deportista ataviado con camisa, *saragüells*, medias calzas con tira, espardeña y pañuelo al cuello.

Indumentaria cotidiana

Traje de trabajo. En época estival el agricultor de regadío y secano de Castellón de la Plana, Valencia y Alicante, trabajaba en *comes crues*, esto es, en mangas de camisa y *saragüells*, como en las huertas de Aragón y Cataluña. En invierno se ponía encima de los *saragüells* blancos de 60 a 100 cm de ancho cada pernera, los de *negrilla* de lana, como en los días de fiesta. Esta voz, que procede del árabe *sarawil* y fue usada por los moriscos ya en el siglo XVI, figura en los documentos escritos pertenecientes a la clase alta desde el siglo

XVII y parte del siglo siguiente. Los *saragiells* indignaban a los moralistas por su indecencia. La paulatina decadencia de los *saragiells* comenzó desde mediados del siglo XIX, en el momento en que fueron reemplazados por el pantalón largo. De hecho, J. Martí Gadea (1891: 1921), cuando describió esta prenda con el nombre de *çaraguell*, señaló que era la *que se usaba antes y es ahora la que usan algunos* (no todos) *labradores de Valencia y Murcia*. Los *saragiells* se sujetaban con una *faixa* o faja de algodón que iba alrededor de la cintura, cuya misión era proteger los riñones. Se sustituía en la comarca de la Safor y Gandía por correas de pieles bordadas, según Cavanilles (1981: 145) en 1779 (Foto 4).

De València.



FOTO 4. Tanto trabajar y... Mozo de la Huerta. Grabado de A. Rodríguez. 1801. Biblioteca Nacional. Madrid. Él luce camisa, saragiells, barretina, manta, espardeñas.

En invierno, el agricultor llevaba otra prenda como alternativa de los *saragiells*. Eran los *calçons* de lana negra, muy apropiados para resguardarse del frío. Se ajustaban hasta debajo de la rodilla, se abrochaban con tapa mediante botones o *mançanetes* y se forraban de lienzo por dentro. Sobre la camisa se ponía a diario una *jupa* deteriorada por el tiempo. Las fajas laborales se hacían de algodón, cáñamo y lana.

Como complemento de busto usaba la manta de lana rayada morellana de vivos colores, que recuerda al albornoz morisco, del cual procede, si bien se popularizó en el siglo XIX. De forma rectangular, estaba cosida por un costado formando una bolsa. Servía para múltiples finalidades: dormir en verano al aire libre, guardar objetos y de capucha. Se llevaba de diferentes formas, sobre la cabeza, los muslos, a los hombros. Respecto a los tocados y sombreros, había una gran diversidad para uso diario. En el siglo XVIII, la cofia de hilo recogía los largos cabellos, pero en el siglo XIX se reservó sólo para uso festivo. El pañuelo o *mocador* de percal era de algodón y pita, anudándose de diversos modos a partir de un triángulo; de *cua o en tres*, de *fumeral* o turbante. Para protegerse la cabeza del frío era ideal el sombrero o *montera*.

Las pantorrillas se cubrían con una pieza llamada *calça*, que Gustave Doré relacionó con las *cnemides* de los antiguos guerreros; también se conoce en la lengua oral popular por *garramaixa*, que no figura en el diccionario. Era una pieza de fuerte lienzo o algodón sujeta con cintas a las piernas para resguardarlas tanto de las sanguijuelas, que se solían pegar a ellas al cultivar el arroz en la Albufera, cuanto de los ramajes en los campos. Los pies se cubrían con espardeñas de *ramalet* o esparto, sujetas al cuello de la pierna con un solo cordón y permitían secarse con rapidez.

Cambios en la indumentaria en el siglo XIX. Desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, el atuendo del labrador de diario evolucionó. En época estival, la larga camisa de lienzo hueso o blanco fue sustituida por otra llamada *brusa* o blusa de algodón

liso o a rayas, de largo hasta la cintura, abierta por delante o hasta la mitad del pecho, abrochada con botones, provista de canesú, como la que luce en la grafía el agricultor de Alfafar, Vicente Soler (Foto 5). La brusa con canesú se ponía a diario después del trabajo. Los *saraguells* de verano se transformaron en largos *calzones* o pantalones hasta los tobillos de lienzo blancos. A finales del XIX y principios del XX se usaba a rayas, en los mismos colores que las camisas.



FOTO 5. Labrador en día de trabajo con camisa y pantalón de rayas. Familia Soler. Valencia Principios del siglo XX. (Archivo Félix Baixauli. Valencia).

Encima se colocaba la faja de algodón o lienzo. Para salir a la calle a diario después del trabajo, desde finales del siglo XIX a mediados del XX, llevaba la ancha *brusa* de lana con canesú en color liso oscuro (azul o negro) típica de los industriales, pero se distinguían de la de éstos en que las de labrador se remataban con una cinta o cordón para atarlas bajo la cadera. Cumplía la misma función que las chilavas árabes, ocultar la suciedad de cualquier ropa de diario, al decir del actual presidente del Tribunal de las Aguas de Valencia.

INDUMENTARIA FEMENINA

Indumentaria festiva. Ciclo anual

Francisco Almela y Vives (1941: 60-61) destacó la severidad del traje femenino de Castellón de la Plana, en contraste con la alegría que despertaba el de la huerta de Valencia. Cuando Teodoro Llorent (1889: 445-446) redactó la historia de Valencia en 1889, señaló que el traje típico de la labradora valenciana se había ya perdido, pero gracias a muchas familias campesinas que lo conservaban como tesoro de sus antepasados, lo pudo conocer. Este atavío favorecía enormemente a la mujer. Para disfraz, la mayoría sacaba del baúl sus viejos atuendos, imitados después por los roperos.

El traje de invierno del siglo XVIII consistía en las siguientes prendas. Como ropa interior, se ponía la camisa larga de corte trapezoidal, de escote circular o cuadrado con pliegues tan aseados que ni un pintor los podría retratar mejor, según Almela y Vives (1941: 40), y manga corta con *aixelleró*. Las ricas eran de *fil o llens* (lienzo) *de casa*, guarnecidas, y las pobres de retorta morena o de coca de *dacxa*. Por ejemplo, Manuela Gil Chiner aportó para su dote matrimonial al casarse con Cristóbal Terrasa, labrador de Godella, *media dose-na de camisas delgadas guarnecidas, 15 libras; media dose-na de camisas de lienzo de casa, 10 libras*¹⁸. En el siglo XIX las camisas más cotizadas eran las importadas de

¹⁸ A.P.P.V., ALCANIZ, Vicente. N° 07648.

¹⁹ A.R.V., GENOVÉS, Juan. N° 8887. Fol. 400.

²⁰ A.R.V., GENOVÉS, Juan. N° 8892.

²¹ A.R.V., OCHOA y ARNAU, Ricardo. N° 11146. Fol. 47.

²² A.R.V., GENOVÉS, Juan. N° 8905. Fol. 473.

²³ A.R.V., ALABAT, Miguel Fernando. N° 5464. Fol. 102 V°.

Hamburgo, Irlanda, tela de Holanda y encajes franceses denominados *valenciennes*, aunque muchas continuaban siendo de confección casera, como en siglos anteriores. De camisas de Hamburgo da muestra la carta de bodas de Leonor Mira con Francisco Lozano Sánchez, realizada en Valencia el 10 de abril de 1839. La novia aportó *tres camisas de lo mismo (Hamburgo) con jaretas, 126 reales*¹⁹. Por otra parte, *seis camisas de Irlanda con puntillas -273 reales-* se compró Rigoberta Curat al casarse con Pedro Cruset, propietario de un comercio, según carta dotal fechada en Valencia a 16 de febrero de 1844²⁰. A mediados del siglo XIX se introdujo en Valencia la *chambra*, ya que la encuentro citada por primera vez en 1844, la cual sustituyó a la camisa. La *chambra* era más corta que la camisa, pues llegaba hasta la cintura. Se hacía de lienzo, cretona, batista, algodón, muselina. Era lisa o a cuadros y se decoraba con tiras bordadas, encajes, borlillas y puntillas. De chambras de borlilla da idea la carta dotal de Josefa Duart con Miguel Jonstand, labrador de Benifaió, a 13 de enero de 1888. Ésta usaba *ocho chambras de borlilla, 24 ptas.*²¹ De chambras con puntillas da noticia la carta dotal de Dolores Novella con Vicente Sanchis, realizada en Valencia el 26 de marzo de 1857. La novia aportó: *dos chambras con guarniciones bordadas, 100 reales; una chambra con puntas, 80 reales; nueve chambras con puntas de la misma tela, 220 reales*²².

Encima de la camisa iba el *justillo*, también conocido por *cotilla*, apretador y ajustador. Era ajustado, forrado con lino o algodón, provisto de varillas de esparto, olivo o metal, se remataba en aletas y determinados modelos tenían unas aberturas para dar de mamar a los hijos. Se hacía con tejidos tan ricos como los de las aristócratas. De *cotillas* realizadas con hilos de oro y plata dan idea las cartas de Vicenta Andrés, hija de Manuel Andrés, labrador, al casarse con el soguero Antonio Romaguera, vecino de Alcocer, escritas el año 1797, pues la novia se llevó consigo: *una cotilla de napolitana de color de grana con agradable de oro, 7 libras.*²³ Igualmente, en la carta de bodas de Mariana Eiximeno

con el labrador Vicente Giner de Alfafar, realizada el 17 de julio de 1794, se halla: *un justillo de oro y plata, 8 libras*²⁴. La voz *corset* referida a agricultores figura en la carta de bodas de Josefa Porres con el labrador Pascual Bartial, del lugar de Campanar, realizada el 3 de diciembre de 1798, como *un corset de color de cereza con guarnición de oro, 20 libras*²⁵.

Como prenda de cintura y cuerpo, la labradora llevaba los *cametes, saragiüells*, de los cuales José Martínez Aloy (s. f.: 323) apunta que se difundieron desde mediados de siglo XIX entre las labradoras del campo cuando éstas asimilaban la moda culta del *miriñaque*, si bien Francisco Almela y Vives sugiere que se pudieron introducir un poco antes, dada la pomposidad de las faldas. A estos pantalones pueden aludir los siguientes versos: *desde que les dones porten çaraguells, volen manar elles pero manen ells* (F. Almela y Vives, 1941: 40). Formalmente llegaban hasta debajo de la rodilla; eran estrechos y ajustados, estaban provistos de perneras separadas y unidas a la cintura (a finales del siglo XIX se cerraron las perneras) con una cinturilla abrochada con cordones laterales. Se hacían de lienzo blanco, adornados de puntillas y encajes.

Antes de imponerse el *miriñaque*, a mediados del siglo XIX, la labradora llevaba les *sinagiües de damunt*, esto es, enaguas interiores blancas o de color hueso, de lienzo de casa, como las encontradas en la anteriormente citada carta dotal de Manuel Chil (*unas benagiüas delgadas, 2 libras. Cuatro benagiüas de lienzo de casa, 4 libras*) que se colocaban entre el vestido exterior y les *sinagiües de baix*, enaguas menos finas que las de *damunt*, casi siempre blancas también. Aunque al principio la agricultora se había burlado de los *miriñaques* pomposos de la ciudad y ensanchaba sus caderas mediante cortas y gruesas *sayas* o con enaguas endurecidas con cordones, acabó adoptando el *miriñaque* compuesto por enaguas con aros de acero, junco y esparto. El *miriñaque* se describió como una especie de *gabia a estil de pollera, formada de varilletes o cercolets de ferro, forrats de galó o tires de roba, tal com la portaren les dones davall del vestit o falda a*

²⁴ A.R.V., ALABAT, Miquel Fernando. N° 5463. Fol. 170.

²⁵ A.R.V., ALABAT, Miquel Fernando. N° 5466. Fol. 137.

mitjant del segle XIX. En Valencia un establecimiento situado en la calle de la Pescadería ofrecía modelos especiales para labradoras, caracterizados por ser anchos. Incluso se realizaban por encargo para quienes habitasen en pueblos cercanos. Con sólo enviar las medidas de cintura y largo era suficiente (V. Vidal Corella, 1986: 95-96). El cronista anónimo de la revista *Panorama* se refería a la difusión del *miriñaque* desde la ciudad hacia el campo. Contaba éste que aunque el modelo rural no resultase tan ligero y elegante como el fabricado en Londres por la casa *Jhonsons & Company*, la labradora no quería resignarse a quedar en segundo plano delante de sus amigas de la ciudad y se saltaba por alto las reprimendas paternas, por eso se lo ponía, aunque tuviese que hacer frente diariamente a las dificultades que acarrea su uso en el campo, ya que le impedía cruzar los senderos y las acequias con libertad, no era capaz de subirse a un árbol a coger frutos y ni siquiera podía sentarse porque rompería los aros²⁶.

²⁶ A. N. C. V., *El Panorama*, 1867-1868, *op.cit.*, p. 334.

Traje exterior de gala de Castellón y Valencia. El traje exterior de gala sólo se usaba los días de fiesta. Este formaba un conjunto de cuerpo, el *jubón* o *gipó*, y falda llamada de diversas maneras a lo largo del tiempo, *guardapiés* o *zagalejo*, confeccionado de la misma tela o se hacían combinaciones de *jubón* negro con falda de color (Fotos 6a y 6b). El traje de gala dio fama a la valenciana, identificada con la huertana. Fue descrito por José Zapater y Ujeda (1859: 589), para quien con-



FOTOS 6 a y b. Vestido de valenciana en seda rojo. 1.^a mitad siglo XX. Museo Nacional de Antropología. Madrid.

sistía en un *gipó de raso negro, zagalejo de rica seda de brocado de fondo blanco sembrado de flores bajo un delantal de muselina o tul bordado de oro y lentejuelas. Medias blancas y zapatos escotados con lazo*. José Martínez Aloy (s. f. 308-319) y Francisco Almela y Vives (1941: 39-52) lo volvieron a describir. Según este último autor, los *gipons* eran muy ajustados, se abrochaban por delante con corchetes, no pasaban de la cintura donde se unían, cosidos a veces, con la pretina de la falda. Los había de manga corta, llamada de *farolets*, que sólo cubría la mitad del antebrazo y solía rematarse en una puntilla; y otros de manga larga y ajustada o con *manegues d'astral*, porque sus bocamangas salientes adoptaban la forma de un hacha. Los *gipons* de gala eran frecuentemente de satén negros, aunque en ocasiones se hacían del mismo color y tela que la falda.

En las cartas dotales del siglo XVIII he encontrado *gipons* de diversos materiales ligeros (damasco, hiladillo, lienzo casero, calamanca, albornoz, tafetán, musumana, estameña, anascote, aldúcar y randa) y de abrigo (pañó, terciopelo, piel de liebre) de diferentes colores (negro, blanco, vinagrado, liebre oscura, malva y azul) lisos y a flores. Los más ricos estaban guarnecidos con encajes e hilos de oro y plata, según las cartas dotales pertenecientes a mujeres de cualquier condición social, desde sirvientas hasta nobles, pasando por labradoras acomodadas. De *gipons* con hilos de oro o plata da idea la carta dotal de Josefa Baixauli, que casó con un labrador de Alfafar, realizada el año 1791. Ésta aportó: *un jubón morado de musumana con guarnición de plata, 6 libras*²⁷. De *gipons* con encaje da muestra la carta matrimonial de Lorenzo Molina con Vicenta Moreno, sirvienta, realizada en Mislata el 4 de febrero de 1796. La novia trajo: *un jubón de terciopelo en operanza y sus encajes, 7 libras; otro jubón de aldúcar color de malva en operanza y sus encajes, 4 libras, 8 sueldos*²⁸. A menudo se decoraban con vuelos de mangas y con cuellos, ambos de telilla fina, según la carta de bodas de Joseph Ortiz con Vicenta Ferrer, habitantes en Chirivella, realizada el año 1794. La novia aportó un

²⁷ A.R.V., AGUILUZ, Francisco. N° 4562. Fol. 2.

²⁸ A.R.V., ALABAT, Miquel Fernando. N° 5464. Fol. 17.

²⁹ A.R.V., ALABAT, Miguel Fernando. Nº 5464. Fol. 170.

*jubón de fondo riso con bueltas, 8 libras, 15 sueldos, 7 dineros; un jubón negro de paño de seda con cuellos, 5 libras, 13 sueldos; un jubón de aldúcar color de malva con todo lo necesario y guarniciones de punta fina, 4 libras, 19 sueldos*²⁹.

Ahora bien, el uso de jubones o *gipons* con puntas, encajes blancos o negros de seda, hilos de humo e hilos de Ginebra fue prohibido por Felipe V (Versalles 1683-Madrid 1746) en las cortes de San Idelfonso de 5 de noviembre de 1723, en las de octubre de 1729 y en otras posteriores (N. Rec. L VI. T. XIII. *De los trages y vestidos*. L. XI). Los grabados de Juan de la Cruz Cano (Colección de trajes de España. Biblioteca Nacional. Madrid. Siglo XVIII) muestran valencianas ataviadas con *jubón* de colores lisos en amarillo y granate (Foto 7).

N.º 60.



D. Josef Ximeno, inv. et del.

D. Juan de la Cruz, sculp.

Valenciana.

Valencienne.

FOTO 7. Valenciana de gala. Juan de la Cruz Cano. Grabado. Siglo XVIII. Biblioteca Nacional. Madrid.

La falda exterior, el *guardapiés* (voz usada durante el siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX) se colocaba directamente encima del *zagalejo* interior, se sujetaba a la cintura con una pretina o trinchera provista de corchetes o *gafets*. Llevaba en la parte interior una faja de tela rígida, llamada *entornpeu*, como forro y refuerzo. Las de gala eran como las nupciales, que las describiré al hablar del traje ritual más adelante. En el diseño intervenían pintores estimulados por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y por la Real Sociedad Económica de Amigos del País. La confección de las telas corría a cargo del Colegio del Arte Mayor de la seda. Muchas faldas de este calibre eran tan caras que al morir las mujeres las solían donar a la iglesia para la confección de ornamentos eclesiásticos (F. Almela y Vives, 1941: 42) (Foto 8).

La huertana confeccionaba en casa los *guardapiés*, como se observa en la carta matrimonial de Magdalena Arnau y Joseph Pons, labradores de la villa de Moncada, realizada el 29 de noviembre de 1724. Ésta aportó *un guardapiés de tejido de casa, 5 libras*³⁰. Se hacía, según los inventarios de bienes, en diversos tejidos

³⁰ A.R.V., ARAGÓN, Salvador. N° 2442. Fol. 42.

FOTO. 8. Traje de la huertana valenciana compuesto de camisa, cotilla, guardapiés, manteleta y delantal. Siglo XVIII. Museo Nacional de Antropología. Madrid.



(brocatel, seda, tejido de casa, paño, raso, bayeta, espolín, canalé, melania, tafetán, aldúcar, filadís, anafaya, espiguilla, tercanela, chamelote, randa, espiguilla y muselina) de diversos colores, con predominio del azul seguido del escarlata y el verde, estampado a florales, guirnaldas y rayas. De *guardapiés* con tejido de flores da idea el inventario de los bienes de Vicente Joseph Cucaló de Nava, barón de Terrateig y señor del lugar de Cárcer, realizado el 3 de julio de 1789. Éste tenía *una bata y guardapiés de tela de plata y oro, con diferentes flores, 130 libras; n°19 otra bata y guardapiés de tafetán espolinado, campo de leche y varias flores de seda, 18 libras*³¹. De *guardapiés* con tela rayada da luz la carta de bodas de Vicenta Rubio al casarse con Carlos Gadea Salvador, vecino de la villa de Ribarroja, realizada el 14 de febrero de 1798. Ésta aporta: *un vestido rayado, el jubón de seda, el guardapiés de chamelote, 2 libras, 10 sueldos*³².

Respecto a la decoración, el bajo del *guardapiés* se decoraba de diverso modo (V. Ferrandis, 1982: 71). Llevaba puntillas de hilos de oro y plata, como se ve en la carta dotal de Cristóbal Therrasa, labrador (acomodado) del lugar de Godella al contraer matrimonio con Manuela Chil Chiner, de San Miguel de los Reyes, realizado en Valencia el año 1736. Ésta aportó *un guardapiés de bayeta escarlatinada con puntillas de plata, 6 libras*³³. Igualmente el bajo exhibía franjas o *randas* generalmente de plata, según la carta dotal de Josepha Fernando al contraer matrimonio con Francisco Geu, realizada en Mislata el 24 de abril de 1797. La novia aportó *un guardapiés de aldúcar azul tejido de casa guarnecido de randa de plata, 15 libras*³⁴. Asimismo, el bajo se lucía con volantes de encaje o farfalanes, al decir del inventario de los bienes de Ángela Dolz de Castellar y Monferit, marquesa del Risco, realizado en Valencia el 16 de diciembre de 1784. Ésta aportó: *n° 30, un desabillé de muselina con su guardapiés guarnecido con farfalán de lo mismo, 5 libras*³⁵. Otra falda exterior de amplio uso especialmente para ir a la iglesia, estar por casa e incluso trabajar (los modelos envejecidos) era la negra *basquiña*.

³¹ A.R.V., CUCALÓ, Joseph. N° 7342. Fol. 397.

³² A.R.V., ALABAT, Miquel Fernando. N° 5466. Fol. 1.

³³ A.P.P.V., ALCANIZ, Vicente. N° 07648. S/f.

³⁴ A.R.V., ALABAT, Miquel Fernando. N° 5464. Fol. 90.

³⁵ A.R.V., PASTOR, Joaquín. N° 7337. Fol. 702.

Debajo de la falda, la mujer de cualquier clase social vestida con el traje de valenciana llevaba una *faldriquera*, especie de bolsillo interior que se ataba a la cintura con cordones para guardar el dinero y el pequeño pañuelo de mano (M.^a V. Liceras, 1991: 35). Se confeccionaba con lienzo de botiga, según el inventario de los bienes de Ángela Dolz de Castellar y Monferit, marquesa del Risco, realizado en Valencia el 16 de diciembre de 1784. Ésta disponía de: *nº 18, cuatro faldriquetas de lienzo de botiga, 1 libra*³⁶. Además, se hacía de lienzo de La Coruña, al decir de la carta de bodas de Vicenta Rubio al casarse con Carlos Gadea Salvador, vecino de la villa de Ribarroja, realizada el 14 de febrero de 1798. La novia aportó *dos faldriquetas nuevas de lienzo de Corunya, 13 sueldos*³⁷. Asimismo, se realizaba con fino hilo de algodón, como muestra la carta de bodas de Cecilia con Juan Ortiz de Taranco, comerciante, efectuada en Valencia el 20 de septiembre de 1788. Ésta tenía: *dos faldriquetas de cotona de ylo, 3 libras*³⁸. Encima de la falda se usaba un delantal corto, de rica tela a juego con el pañuelo, con puntas redondeadas, guarnecido con puntillas y lentejuelas.

Como complemento de cuerpo, la labradora llevaba un fino pañuelo, *mocabor de coll*, doblado en forma de triángulo sobre la espalda y dos puntas abrochadas con un nudo (siglo XVIII) o cruzado sobre el pecho y remetido entre la falda (siglo XIX). Se hacía en tul, bordado de oro, guarnecido de lentejuelas; de clarín con bordados blancos; de seda y de crespón con flecos y puntillas. Modernamente, a finales del siglo XIX, se introdujeron los de seda muy grandes, llamados de *canonge*, los de pita, los de lana estampados y los de Manila. Los días de fiesta decoraba la espalda con un lazo, *llaç*, situado encima del pañuelo, cuyos cabos caían desde la parte posterior del cuello hasta la mitad de la falda. Por delante, el pañuelo quedaba prendido con una joya, que era de la misma pedrería y estilo de los pendientes, formando un juego que era regalado por el novio a la novia. Era suave, ligero, colorista, cuadrangular, de gran popularidad entre las damas de

³⁶ A.R.V., PASTOR, Joaquín. Nº 7337. Fol. 702.

³⁷ A.R.V., ALABAT, Miguel Fernando. Nº 5466. Fol. 1.

³⁸ A.R.V., GONZÁLEZ, Fernando. Nº 6101. Fol. 211.

³⁹ S. MERCADO, (1983: 356), A. CANTOS (1993: 29) y M.^a V. LICERAS (1991: 90).

⁴⁰ A.R.V., GENOVÉS, Juan. N^o 8898. Fol. 223 v^o.

cualquier condición social y de amplio uso entre las huertanas³⁹. De pañuelos de varios tejidos (crespón, casimir, lana, pita, percal) da muestra la carta de Josefa Crismol con Manuel Conesa, maestro alpargatero, realizada en Valencia el 5 de febrero de 1850. Ésta aportó: *medio pañuelo de casimir, 50 reales; medio pañuelo de lana dulce, 50 reales; medio pañuelo de crespón, 30 reales; medio pañuelo de estofa, 32 reales; tres medios pañuelos de pita y dos de percal, 52 reales*⁴⁰. Sobre los hombros, también se ponía la mantilla o *mantellina* de paño, lana o seda, de forma alargada, curva y ancha por el centro. Descansaba sobre el pecho cruzada o colgada. Una variedad era la *mantellina de llista*, constituida por una faja de moaré con gran cenefa de terciopelo. En Murcia había una similar para el frío.

En las manos lucía una sortija, *anell*, aro de metal. Hay refranes sobre él, como: *vindre com anell al dit* (venir una cosa como anillo al dedo: suceder de manera oportuna), *anell en dit honra sense profit* (anillo al dedo honra sin provecho, no debe emplearse el dinero en puro lujo o vanidad), *cuant et pòsen l'anell, prepara lo mantell* (cuando te dieran el anillo, ponle el dedillo: no se debe dejar pasar la ocasión que ofrece una ganancia) (J. Martí y Gadea, 1891: 225). Siempre llevaba un abanico plegable a la moda, con caberas y varillaje generalmente de hueso y país de papel o de tela (Foto 9). Sobre el pecho se ponía un collar de perlas de cinco sargas y sobre el cuello un lazo y una crucecita. Debajo de la camisa interior a menudo se colgaba amuletos contra la enfermedad, el mal de ojo, etc.

El cabello se echaba hacia atrás formando rodetes sostenidos por una aguja y dos picas (rascamoños) precedidos de una peineta alta en forma de mitra de plata sobredorada, con grabados y relieve; pendientes largos de tres colgantes de perlas llamados *barquillos*.

Traje exterior de gala de Alicante. Eleuterio Llofriú (1872: 44) describió el traje que la joven alicantina lucía en las fiestas populares en el siglo XIX, las tradicionales danzas de la calle de verano, para atraer a los mozos. Vestía de gran preciosismo un modelo proveniente del siglo XVIII: la *saya* listada de azul y blanco

FOTO 9. Grupo de valencianas en traje de fiesta con abanicos. Principios de siglo XX (Archivo: Blanca Simó, Valencia).



de las naturales de Jijona, el pañuelo de tul blanco bordado de lentejuelas de oro, el zapato de raso, dorada peineta, largas arracadas de diamantes y collar de coral adornando la garganta.

Para las fiestas del 15 de agosto de Elche, dedicadas a la Virgen de la Asunción, la ilicitana abría su casa para los huéspedes, arreglaba sus mejores trajes con el objeto de lucirlos en los paseos y calles, salía en la procesión con el cabello suelto y acaso con los pies descalzos. Para el cuerpo un *jubón* de seda, debajo de un pañuelo grande de espuma o pequeño de encaje. La falda de lanilla o de percal, corta, bajo un delantal de seda de color bordado, dejando ver los pies cubiertos con finas medias blancas. Zapatos de raso sujetos con cintas de seda cruzadas sobre las medias. Las joyas no podían faltar. Largas arracadas de oro y diamantes y collar de ámbar sobre la garganta. El peinado recogido hacia atrás con peineta alta de oro o plata desde la que caía una mantilla de sarga negra con anchas tiras de terciopelo extendidas a lo largo. También este autor destaca el primor con que la novia ilicitana agricultora

elegía su traje más lujoso para recibir al novio el día de la pedida o *entrada* en la casa de campo. Así se ponía un corpiño de raso bajo el pañuelo de seda o de crespón y un *zagalejo* corto (E. Llofriu, 1872: 51-53).

Indumentaria ritual

Ciclo vital. Traje de novia. La soltera, en la juventud, antes de comenzar a filtrar, solía pasearse por los campos cercanos a su barraca con trajes deteriorados, falda corta, descalza y el cabello despeinado tanto en Castellón de la Plana como en Valencia y Alicante. Cuando se daba cuenta de que algún mozo labrador comenzaba a fijarse en ella, a instancias de su madre, se vestía con mayor pulcritud, se aseaba más y dejaba de andar sola por los campos. La novia enseñaba a las amigas la ropa que constituía su ajuar, preparado en casa desde la más tierna infancia.

El traje nupcial de la labradora valenciana, descrito por Teodoro Llorent (1889: 445-446), consistía en un corpiño o *gipó* muy ajustado en *setí*, seda o especie de raso muy fuerte, de manga corta hasta la mitad del antebrazo, adornado con *randa* o puntilla o de *manga d'astral*, larga y ajustada, con bocamangas salientes, de cuya forma tomaba el nombre. Encima se ponía un pañuelo no muy grande cruzado sobre el pecho, de tenue lienzo blanco, *clarí*, con recamaduras de oro. La falda era de seda brocada, gruesa y rica, recamada de oro con guirnalda de flores tejidas sobre un fondo claro. Hacia la década de los ochenta del siglo XIX se impuso la moda de las flores de vivos colores sobre el fondo claro. Este autor señala haber visto diversas faldas antiguas con fondo blanco y verde escarola plagado de menudas flores bordadas de oro y la parte inferior guarnecida con trencillas de oro. Las piernas se cubrían con medias blancas y un zapato de seda muy escotado vestía los pies. En época de José Martínez Aloy (s. f.: 323), a principios del siglo XX, las faldas de boda se hicieron siempre negras, de lana o de seda.

Lo más característico era el tocado. Sobre ambas sienes cubría las orejas una especie de *caragols*, trenzas

que formaban rodetes. Detrás, un rodete aplastado sobre la cervical se sujetaba con dos largos pinchos, las *agulles* o rascamoños de metal dorado, con gruesas cabezas adornadas con esmeraldas verdaderas o falsas primero y, en tiempos más recientes, con perlas. Formaban un juego con las arracadas o *barquillos*. Completaba este adorno la gran peineta de metal, *pinta*. Así engalanada, la labradora tenía algo de reina, por eso le dedicó Llorente el siguiente verso: *Llauradora ab aspecte de regina, plena de modestia y magestat.*

El aderezo de cabello y el anillo de mano de la novia era regalado por su prometido. Si éste no estaba en disposición de comprarlo, a menudo se rompía el noviazgo. El anillo, o *anell de novia*, era casi siempre de oro con una perla (J. Zapater, 1859: 592). Las familias campesinas compraban el aderezo en un comercio de Valencia en la calle de la Argentería que databa del siglo XVI (J. Martínez Aloy, s.f.: 318).

Indumentaria cotidiana. Diaria femenina

Castellón de la Plana. En 1793 se publicó un artículo en el *Diario de Valencia* que informaba de la búsqueda de una niña de siete años de Villarreal perdida el día anterior, que iba vestida con *jubón* negro, *zagalejo* blanco a rayas azules y alpargatas. Entre las faldas de trabajo o diario de la mujer labradora de la Plana se encontraba el mencionado *zagalejo*, *sagalejo*, *sadalej* o *faldeta*. Era de tejido resistente y, por tanto, duradero: algodón, percal, lana de baja calidad, estambre, mezclas de estambre y lana, franela, bayeta y lienzo de colores sufridos. Los había lisos o estampados. Llevaba un *cércol* en la parte inferior como refuerzo, se ataba con cintas en la fruncida cintura, algo muy práctico para adaptar a cualquier momento de la vida. La mujer estimaba mucho esta prenda, que no la usaba en faenas muy sucias, para lo que reservaba otro tipo de falda llamada *vió*, y de hacerlo la protegían con un gran delantal.

El *vió* se colocaba sobre las enaguas. Se hacía de tejido resistente de origen vegetal (cáñamo, lienzo, mezcla de lienzo y cáñamo o algodón de telares caseros) estampado a rayas verticales de diferentes grosores, anchas o estrechas en diferentes colores. Por la parte de dentro tenía un *cércol* de 10 a 30 cm alrededor y por la parte de abajo aparecía un cordón multicolor de lana hecho a mano o a ganchillo, cuyas funciones eran proteger el canto y embellecer. Tenía costuras en los laterales rematadas con cordón. Se abrochaba con cintas en la cintura. A veces se adornaba con volantes. A finales del siglo XIX adoptó más vuelo en la parte posterior que en las caderas (Fotos 10 y 11).



FOTO 10. *Las Doce*. Cecilio Plá. Museo del Prado. 1892. Mujer con *vió* de rayas, camisa y *mocador* de hombros. Él luce *brusa* y pantalón largo.

Labradora de la huerta de Valencia. Como ropa interior de invierno usaba la camisa de manga larga de lienzo de casa, debajo de otra más abrigada en lana. Entre las faldas llevaba las enaguas blancas de algodón.

FOTO 11. *Vió* de lana a rayas. Finales del siglo XIX. Museo de *Prehistòria i de les Cultures* de Valencia (Diputació de Valencia).



Encima iba el *zagalejo* de color, sinónimo en Valencia de *refajo*, *saya*, *faldellí*, prenda que podía ser semiinterior o exterior. Se adornaba con cenefa y cintas en el bajo. Lo utilizaba la mujer de cualquier condición social también como prenda de lujo, a juzgar por los ricos materiales con que se realizaban, seda y raso liso o bordado con flores y ramajes, a diferencia de los de la mujer popular que encuentro realizados en algodón o indiana. De un *zagalejo* de raso da idea el inventario de los bienes de

⁴¹ A.R.V., CEBOLLA, Tomás. N° 557. S/f.

⁴² A.R.V., ALABAT, Miguel Fernando. N° 5464. Fol. 37.

Ana de Pineda, mujer de Joaquín Ignacio Montoliu, barón de los lugares de Bonrrepós y Mirambell, vecino del lugar de Alfara, realizado el 16 de agosto de 1766. Ésta tenía: n° 46, *un zagalejo de raso liso, bordado con sedas de diferentes colores, 2 libras*⁴¹. Se guarnecía en el bajo con cintas o cenefas de colores (verde), al decir de la carta de bodas de Vicente Pastor y Carmela Calabuig, habitantes en Alboraya, realizada el 9 de marzo de 1795. La novia aportó: *un sagalejo de indiana guarnecido con cinta verde, 4 libras, 10 sueldos; Otro sagalejo de indiana guarnecido con cinta de seda, 4 libras*⁴². Como complementos se cubría el torso con un pañuelo cuadrado de lana doblado de forma triangular, cruzado por delante y en pico por detrás. Sobre la cabeza se colocaba un pañuelo en determinadas ocasiones, como abrigo, para resguardarse del sol en las faenas domésticas o para entrar a la iglesia, doblado en forma de triángulo una punta sobre la nuca y dos bajo el mentón. Un ancho delantal protegía la falda. Medias de lana en invierno bajo las espardeñas. Algunos grabados idealizan el traje de diario de labradora, pues en su lugar representan el de gala, como los de Juan de la Cruz Cano, que sí que era usado por la labradora, pero para ir al mercado a vender flores y frutas, no para ayudar en las tareas de la siembra o recolección en el campo o para andar por la barraca. Por su parte, el fotógrafo Laurent retrató, entre otros, a una pareja de labradores, ella con sencilla falda o zagalejo de color oscuro y pañuelo al cuello (Foto 12).

En verano se suprimían prendas. En los hábitos domésticos de esta estación, la labradora vestía de lujo para actividades que tuviera que mostrar su atavío (vender en la ciudad). Para ello suprimía el *gipó* y se colocaba encima un pañuelo sobre la *cotilla*. Los antebrazos los tapaba con mangas sueltas en forma de farol, adornadas con puntillas sujetas al brazo con cintas elásticas. Las faldas humildes, al decir de José Martínez Aloy, en su época (principios del siglo XX), empezaron a hacerse de percal o de zaraza. El cabello se peinaba con tres moños, dos laterales y uno en la nuca. Espardeñas sobre los pies. Desde principios de siglo

FOTO 12. Pareja de valencianos en día de trabajo fotografiada por Laurent. Finales del siglo XIX. (Archivo José Huguet, Valencia).



XX se ponía el delantal sobre la falda exterior sólo para diario. Estructuralmente era largo, rectangular, cuadrado o redondo y de telas adocenadas, fruncido por arriba y con una pretina que lo sujetaba a la cintura, dejándolo caer sobre la parte anterior de la falda. En verano se sostenía el pañuelo sobre la cabeza, sin tapar la garganta (J. Martínez Aloy, s. f.: 318-323).

Labradora alicantina. Un grabado anónimo del siglo XVIII representa a una alicantina de camino hacia la fuente con tinajas en las manos, ricamente ataviada con camisa de manga corta afarolada rematada en puntillas bajo un pañuelo cruzado y recogido a la altura de la cintura con la falda, *refajo*, *vió* de rayas de colores, como el custodiado en el Museo Nacional de Antropología (Foto 13), cubierto por el largo delantal de color claro. Como tocado, un único moño en la nuca, adornado con peineta y agujas. Zapatos cubriendo los pies.

Cambios en la indumentaria en el siglo XIX. Se pueden apreciar ciertos cambios en la evolución de la indumentaria femenina de labradora de uso festivo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, a saber: si en el siglo XVIII se notaba una predilección por las faldas de volantes hasta la pantorrilla, las *cotillas* sin manga o los *jubones* de manga corta con una o varias aletas y los tejidos de colores fuertes y lisos, a finales del siglo XIX se introdujeron los novedosos *jubones* de manga larga de terciopelo negro, las mangas de farol



FOTO 13. Faldeta o zagalejo de rayas de Monóvar. Alicante. Primera mitad del siglo XX. Museo Nacional de Antropología. Madrid.

con volantes de encaje, las grandes flores, los colores pastel y los pompones en los zapatos. En los años sesenta del siglo XIX se acortaron las faldas hasta media pierna; en los noventa se volvieron a alargar hasta los tobillos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMELA Y VIVES, Francisco (1941): "El indumento masculino en la huerta de Valencia", *El traje valenciano*. Sociedad Valenciana de Fomento de Turismo.
- ALMELA Y VIVES, F. (1941): "El indumento femenino en la huerta de Valencia", *El traje valenciano*. Sociedad Valenciana de Fomento de Turismo.
- AMADES, Juan (1935): "Vestido valenciano", *Indumentaria tradicional*. Barcelona.
- BOIX, Vicente (1859): "El síndico del Tribunal de las Aguas", *Los valencianos pintados por sí mismos*. Imprenta de la Regeneración Tipográfica. Valencia.
- CALVO, Manuel (1859): "El corredor de joies...", *Los valencianos pintados por sí mismos*. Imprenta de la Regeneración Tipográfica. Valencia.
- CANTOS, Antonio (1993): "El traje de labradora valenciana". Mari Montaña. Valencia.
- CAVANILLES, Antonio José (1981): *Observaciones sobre la Historia Natural*. Imprenta Real. Madrid, 1797. Edición facsímil de 1981.
- DORÉ, Gustave (1982): "Valencia", *Viaje por España*. Ediciones Anjana. Madrid.
- D'IVORY, Joan (1935): "Vestits típics d'Espanya". Orbi. Barcelona.
- FERRANDIS MÁS V. (1982): "Elementos para el estudio de la indumentaria valenciana: el vestido de mujer". Torrens, Valencia.
- FLORES Y ABATT (1999): "A propòsit de la indumentària tradicional en les fogueres de San Joan", *Miscel.lània*. Associació d'estudis folclòrics d'Alacant, 2.
- GUTIÉRREZ MARTÍN, Carmen (1935): "Evolución

- de las prendas de busto en el hombre", *Anales del Pueblo Español* I, pp. 103-108. Madrid.
- HERRANZ, Concha (1996): "Moda y tradición en tiempos de Goya", *Vida cotidiana en tiempos de Goya*. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- LICERAS, M.^a Victoria (1991): *Indumentaria valenciana (siglos XVIII-XIX)*. Valencia. Federico Doménech.
- LLOFRIU, Eleuterio (1872): "La mujer de Alicante". Separata de la obra *Mujeres Españolas*. Ed. facsímil. París, Valencia.
- LLORENTE, Teodoro (1889): "Valencia", Tomo II. Daniel Cortezo. Barcelona.
- MARTÍ y GADEA, J. (1891): *Novísimo Diccionario General Valenciano Castellano*.
- MARTÍNEZ ALOY, José (s. f.): "El Traje valenciano", *La Geografía del Reino de Valencia*, tomo III. Alberto Martín. Barcelona.
- MERCADO, Salvador (1983): "Indumentaria i roba de parament de casa", dentro de *Temes d'Etnografia valenciana*, Institució Alfons el Magnánim, Valencia.
- PACHECO, Francisco Figueras (s. f.): "La provinica de Alicante", *La Geografía del Reino de Valencia*, Alberto Martín, Barcelona.
- PUIG, Inmaculada (1987): *La Indumentaria tradicional a les comarques del Nord del País Valencià*. Diputación de Castellón.
- VIDAL CORELLA, Vicenta (1986): *La Valencia de otros tiempos*. Federico Doménech.
- ZAPATER Y UJEDA, José (1859): "La valenciana", *Los valencianos pintados por sí mismos*. Imprenta de la Regeneración Tipográfica, Valencia.

JUE GOS

DE AMOR E INGENIO.
INDUMENTARIA Y
JOYAS COMO EMBLEMAS
EN EL RENACIMIENTO

Rosa E. Ríos Lloret
Susana Vilaplana Sanchis

RESUMEN

El objetivo de este artículo es estudiar la indumentaria y joyas utilizadas como emblemas por los hombres y mujeres del Renacimiento, concretamente aquéllos que tienen claras referencias amorosas y lúdicas, tan apreciados en los ambientes cortesanos humanistas, y explicar, mediante ellos, el refinamiento intelectual, el interés por la belleza del cuerpo humano, el sentido del yo y el gusto por lo original y extraordinario, que constituyen algunas de las facetas más definitorias de ese período de la historia europea.

El emblema y sus elementos (la imagen, el lema y la letra) revelan las claves de la sociedad que lo utiliza: su moral, su ideología, su ética, pero también otros valores tal vez menos formales, pero no por ello menos significativos, como pueden ser el del juego amoroso, o el del ingenio lúdico. Las solemnidades públicas, las fiestas, las justas poéticas, los jeroglíficos con fines amatorios para indicar la belleza y el amor de una dama, son vías de expresión del gusto emblemático que, desde la Baja Edad Media hasta bien adentrado el siglo XVII, subsistirán en la sociedad europea. Este gusto por la alegoría ya impregna gran parte de la literatura amorosa tardomedieval. Un ejemplo puede ser la obra *Scachs d'Amor*, hecha en colaboración por los valencianos Francí de Castellví, Narcís Vinyoles y Bernat Fenollar, y en la que se describe, con total perfección técnica y de manera precisa y clara, una auténtica partida de ajedrez, en la que, en cada estrofa, los jugadores no sólo describen el movimiento de las piezas (que reciben nombres como Honor, Belleza, Deseos, etc.), sino también una situación galante basada en el simbolismo otorgado a aquéllas.

Pero será durante el Renacimiento cuando el emblema adquiera unas características especiales. Deviene privado, críptico, sólo interpretado e interpretable por un círculo de elegidos, tal vez sólo por una única persona, lo cual le convierte en exclusivo. Es esa exclusividad la que lo hace tan querido, porque lo individual, lo original, lo específico, lo que es diverso y no está al alcance de la mayoría, lo que es más que riqueza, lujo y boato, eso es lo deseado, lo que distingue, lo que sólo está en manos de una oligarquía del buen gusto, aristócratas de la belleza.

El buen tono en esta sociedad exigía que las conversaciones estuvieran salpicadas de citas cultas, pero, a menudo, esta exigencia se extendía a otros momentos de la vida cotidiana. Margarita de Valois hizo un viaje a Spaa en una litera forrada de terciopelo rosa con bordados de oro y de seda que tenían una significación esotérica. Los artistas italianos en las mascaradas repre-

sentaban escenas de la mitología clásica, como *El rapto de Proserpina*, *Los amores de Venus y Marte*, etc. Y en una comida, el pintor Andrea del Sarto llevó un plato de su invención que era un templo octogonal, apoyado sobre columnas. El suelo era de gelatina; las columnas, grandes salchichas; sus bases y capiteles, quesos parmesanos; las cornisas, pasteles; la tribuna, un mazapán; un facistol de carne fría soportaba un misal de macarrones y los chantres eran aves asadas, con el pico abierto.

El gusto emblemático exteriorizado en los enfrentamientos violentos, ya fueran deportivos, como los torneos y justas tardomedievales, como propiamente bélicos, continuaron durante el Renacimiento. Cuando el condestable don Álvaro de Luna se enfrentó, el 19 de mayo de 1445, en Olmedo, a los infantes de Aragón, su ejército se revistió de gala, como si de un torneo se tratase. Los caballeros iban ricamente guarnecidos con divisas pintadas en las gualdrapas de los caballos y abundancia de emblemas en las banderas y en las ropas (Checa, 1993).

Las justas y torneos se convirtieron en suntuosas fiestas en el Renacimiento, y constituían la primera diversión en las cortes y ciudades importantes. Su popularidad radicaba en que eran un pretexto perfecto para mostrar el lujo propio de reyes, y el espíritu de galantería que los animaba. Las damas no sólo asistían como espectadoras, sino que se las consultaba para dar los premios, y ellas eran las que los entregaban. Luis Vives, en la *Instrucción de la mujer cristiana*, dice: "Oigo decir que en algunas ciudades y lugares, las doncellas nobles van muy de grado a mirar los torneos y justas, y que ellas son jueces de quien es más valeroso y esforzado en las armas; y de otra parte los caballeros dicen que tienen más temor de la censura y juicio de ellas, que de los hombres". Ya nadie pudo ser enamorado sin ser valiente, pero tampoco sin ser ingenioso, ya que con los motes y las divisas se introdujo un elemento de cortesanía a estos juegos violentos. Cuando, en 1459, Juan II y su esposa visitan Valencia, se celebraron justas costeadas por la ciudad, de las que fueron mantenedores En Pere Bou, por los ciu-

dadanos, que sacó por divisa al dios Cupido con una flecha; por los caballeros, mossén Joanot Castellví, que ostentaba un castillo ardiendo y la piedra filosofal; mossén Berenguer Mercader, como jurado, que lucía un *pom d'or*; Berenguer Martí de Torres, como justicia, que llevaba por empresa la diosa Venus orlada de fuego; y mossén Pere Sanchis de Centelles, por los nobles, cuya divisa era una víbora de oro con siete cabezas (Carreres Zacarés, 1936). Pero no sólo los bordados o imágenes pueden tener significados alegóricos. El color también tenía un simbolismo identificable. Para Boehn (1928), el uso del color quizás se debiera a su valor simbólico: el verde significaba la esperanza; el azul, la renunciación; el negro, la fidelidad; el blanco, la libertad; el oro, la alegría, pero tal vez, el rojo sea el color más estimado, Cosme de Médicis decía que un hombre necesitaba dos varas de paño rojo si deseaba estar bello. Pero la importancia del color estribaba en que representaba a la persona. Cuando Fernando el Católico entra en Valencia, acompañado de su segunda esposa, doña Germana de Foix, se celebran justas en su honor. En ellas, los mantenedores van vestidos de terciopelo carmesí y de damasco blanco, a jaqueles, que son los colores de la joven reina, y de estos mismos colores son los paramentos y coberturas de las sillas de los caballos.

Con todo, el objetivo de este trabajo es estudiar el gusto por el emblema en los exclusivos círculos cortesanos, en aquellos ámbitos de la privacidad aristocrática que, aunque pueda ser visto por un público más amplio, no es a ellos a quien va dirigido. Se trata de revisar el gusto por el juego alambicado de incógnitas que lucen en sus cuerpos damas y caballeros del Renacimiento, y que crea entre ellos un código que sólo los escogidos pueden descifrar.

LA INDUMENTARIA

El estudio de la indumentaria exige también un análisis semiológico. Aunque los significados que

represente hayan variado con los tiempos y las culturas, es innegable que éstos existen. Cuando, por encargo o por decisión propia, un pintor se dispone a reproducir en efigie la realidad de una persona, tiene ante sí una vida, una intimidad, expresada en un rostro, en un cuerpo y, de modo especial, en una actitud y un indumento. A partir del siglo XV, hay un mayor interés por describir el aspecto exterior de los personajes, tanto en la literatura como en la pintura, pero tal vez en ningún lugar se le concedió más valor al traje que en la Florencia del Renacimiento, donde se consideraba a la indumentaria como el distintivo de la calidad de las personas. Y es cierto, pues entre todas las facetas que explican este período hay una, no por menos visible y más sutil, menos importante, que es el concepto de hermosura ideal. La perfección y belleza del cuerpo humano se convierte en un tema de reflexión estética e incluso ética, lo que deviene en un aumento de los cuidados al aspecto exterior. Es ahora cuando se escriben libros de trajes, cuando hay una preocupación por el vestido, por la apariencia. Paulus Jovius señala que los protagonistas de sus biografías querían vestirse siempre de un modo personal. El barón Segismundo de Herberstein, que llegó a la corte austro-húngara en 1514, después de largos y peligrosos viajes, publicó en 1560, en Viena, una autobiografía cuyas partes más interesantes son las referentes a las descripciones que hace de los trajes que había llevado; y Mateo y Conrado Schwarz, padre e hijo, que estuvieron al servicio de los Függer, se hicieron retratar con todos los trajes que llevaron durante su vida. Y es que el sentido del yo, el concepto del individualismo, tan querido en la sociedad renacentista, se revela, inevitablemente, en la indumentaria. La apariencia permite conocer la esencia del personaje.

En todos los lugares, la actividad urbana y el enriquecimiento de las ciudades y de los comerciantes hicieron emerger una burguesía rica que se elevaba al nivel de la nobleza, y un medio para hacerlo era vestirse tan bien como ésta, cosa que muchas veces conse-

guía porque tenía dinero y vanidad suficientes. Todavía en un texto de 1633, Vicente Carducho cuenta una anécdota acerca de un tal Pedro Gardo, personaje villano pero rico, que se retrata en un retablo “vestido de negro, cuando de ordinario no lo hacía así” (Pérez Sánchez, 1994). Ir de negro le daba gravedad, severidad y compostura, ya que era el traje tradicional de la nobleza española de la época, y es evidente el afán mimético del referido Gardo. La aristocracia se esforzaba por lucir algo nuevo, algo distinguido y elegante, que sirviera para singularizarla, y ya que la riqueza y ostentación podían ser emuladas por la burguesía rica, el emblema y todo lo que evocaba y sugería podía ser un medio perfecto para cumplir su propósito. El traje vino a ser, de este modo, para unos, un medio de expresar su elevación y, para otros, el de manifestar su preeminencia celosamente guardada. Tan es así que la continuidad de las pragmáticas contra el lujo, que se emiten en todos los países de Europa, se debe más al interés por conservar las diferencias entre los estamentos que para preservar la moral de sus miembros más inferiores. De ahí, las reglamentaciones que prohíben el uso de determinadas prendas a los que no son de la nobleza, o la utilización de pedrerías, oro, plata, etc. En un Ordenamiento hecho en Tordesillas en 1404, se dice: “Otrosí, cualquier que no toviere caballo suyo continuamente, de contia de mil é doscientos maravedís, como dicho es, o potro de silla de tres años arriba, de seiscientos maravedís, que su muger, ni sus hijos no puedan traher trenas ni cintas, ni brochaduras, ni zarzillos, ni sartas, ni de oro, ni de plata, ni de piedras preciosas, ni aljofar, ni cendales, ni peñas veras, ni grises, ni blancas, ni armiños, ni otros adovos de oro, ni de plata, ni de ninguna manera” (Sempere Guarinos, 2000).

Y en una de las Ordenanzas expedidas por el maestro don Juan Pacheco, en el capítulo general de la Orden de Santiago, celebrado en 1469, se lee: “Tanta es la pompa y vanidad generalmente hoy de todos los labradores y gente baja y que tienen poco, en los tra-

heres suyos y de sus mugeres e hijos, que quieren ser iguales de los caballeros y dueñas y personas de honra y estado: por lo qual sostener gastan sus patrimonios, y pierden sus haciendas, y viene grand pobreza, y grand menester" (Sempere Guarinos, 2000).

Estas ideas no eran exclusivamente españolas. Margarita de Valois, reina de Navarra (1969), hace decir a uno de los personajes de su novela *El Heptamerón* que sólo las damas más principales podían presentarse vestidas de terciopelo.

Los bordados alegóricos ya eran muy apreciados durante la Edad Media. De hecho, entre las clases altas solía ser relativamente frecuente utilizar símbolos, divisas y emblemas en los juegos cortesanos y, quizá por ello, la costumbre se extendía a bordarlos en los trajes. El ajuar que trajo a Francia, en 1389, Valentina Visconti revela el enorme lujo en las cortes italianas y particularmente su gusto por los tejidos con perlas y bordados con ornamentaciones de pájaros, flores, frutos y emblemas: rosas, uvas, hojas de higuera etc. En Venecia, la moda de las mangas de saco, anchas en la espalda y cerradas en las muñecas, se acompañaba con la obligatoria ornamentación, sobre todo en la manga de la derecha, de toda clase de insignias, emblemas, escudos de armas, nombres y contraseñas, santos y señas. Cuando el duque de Borgoña hubo de celebrar en 1392 una entrevista con el duque de Lancaster, se proveyó de dos vestidos. Uno de ellos tenía un oso bordado en el pecho con hilos de plata, y el bozal llevaba prendidos rubíes y zafiros. El otro ostentaba, sobre la manga izquierda, una rama con veintidós rosas formadas cada una de ellas con zafiros, perlas y rubíes. El duque Carlos de Orléans tenía un traje adornado con perlas en cuyas anchas mangas se había hecho bordar toda una canción de amor con letra y música. Las notas eran perlas y el pentagrama hilos de oro. No podían faltar los motes, monogramas, acrósticos y sentencias, a los que se les daba un sentido mágico o secreto. En un cuadro de Alesso Baldovinetti, *Retrato de mujer*, el estampado cosido en la manga, un ramillete con tres

hojas de palma, tiene que tener un carácter documental que permitía el conocimiento de alguna virtud o cualidad del personaje. Esta costumbre perduraría mucho tiempo. Boehn (1928) señala que, en 1464, Bernardo de Rohrbach se hizo bordar sobre la pierna derecha de sus calzas un escorpión con las tres letras correspondientes a las iniciales de las palabras *penas del corazón*, y en el sombrero se había hecho bordar las iniciales de las palabras *infeliz, desdichado, desleal*. Y es que, muy a menudo, entre los enamorados, cualquier parte de la indumentaria adquiría un carácter taumático de las penas del amor. En Francia, según Brântome, la nobleza consideraba como una refinada galantería el que las damas consintieran en llevar las mismas medias que luego sus caballeros llevaban.

Pero será en la Italia renacentista donde la obsesión por las divisas, los símbolos y los lemas se aplicará con frecuencia al traje. En Pavía, el mariscal Foix hacía la corte a una dama quien, para hacerle ver la inutilidad de sus esfuerzos, se presentó en una fiesta con un vestido de raso azul celeste, todo cubierto de bordados de oro y plata que representaban mariposas con las alas chamuscadas alrededor de una llama. Es un magnífico ejemplo del juego amoroso renacentista. La dama desilusiona al caballero, pero lo hace con elegancia, refinamiento, sofisticación y discreción. Aunque no le concede sus favores no lo humilla, y la inteligente negativa la ensalza a ella por urdirlo y a él por comprenderla.

Es aquí donde se comprueban las bases del comportamiento cortesano que tan bien describe Castiglione (1994). Una de las protagonistas de este libro, Isabel Gonzaga, tenía un enorme interés por la astrología y poseía un vestido bordado con símbolos astrológicos. Su cuñada Isabel de Este, marquesa de Mantua, tenía por costumbre llevar vestidos con adornos simbólicos, como el famoso de *las pautas musicales* (Ríos, R. E. y Vilaplana, S., 2000). Evidencia de lo extendida que estaba esta costumbre, que tanto demuestra el amor por el símbolo de estas cortes humanistas, es la obra de Botticelli *Palas y el Centauro*,

actualmente en la Galería de los Uffizi de Florencia. Esta pintura, como la *Alegoría de la Primavera* y *El Nacimiento de Venus*, procede del Castello, la villa que pertenecía a Lorenzo de PierFrancesco de Médici, primo de Lorenzo el Magnífico, cuyo escudo de armas, los anillos de diamantes, es visible en el bello vestido de la diosa. Las figuras se interpretan como la Sabiduría conquistando a la Ignorancia, y para algunos estudiosos es una ingeniosa alegoría política de Lorenzo el Magnífico y su feliz negociación con el rey de Nápoles, de ahí que la diosa llevara su emblema en el vestido.

Uno de los primeros cuadros que combinan el emblema con el retrato es el que hizo Pisanello, actualmente en el Louvre, de Ginevra de Este, hermana de Leonello y, desde 1433, esposa de Segismundo Malatesta. Aunque en el fondo aparecen clavellinas y colombinas, que para Pope-Hennessy (1985) deben tener un carácter simbólico y no sólo religioso, son los bordados de sus ropas los que llaman la atención. En efecto, un ramito de enebro, alusivo a su nombre, adorna el manto, mientras que en la manga aparece una de las empresas de los Este, aquélla con la planta en el vaso de cristal. Este bordado del lema en las mangas no es extraño, ya que éstas constituían una de las piezas que recibían un trato más exquisito dentro de la indumentaria renacentista. Las empresas y las divisas bordadas en ellas eran algo muy común: *et supra le maniche teniva due torre per cadauna et due altre nel pecto et due de dreto e a la quale torre era uno gran balasso per cadauna*, (Venturelli, 1994: 341). El inventario de la dote de Clara Sforza, esposa en 1489 en segundas nupcias del genovés Fregosino Campofregoso, muestra *una manica con balassi tre... in lavore de recame... Albore uno facto a facete... Perle tre in la radice del suprascripto arbore... oro e manufactura cum perle due pichole nel dicto arbore* (Venturelli, 2000: 355).

El afán, casi se diría que la necesidad, de marcar la propia individualidad favorecerá el interés por la emblemática. En efecto, el que un lema y una imagen pudieran definir a una persona, determinar sus gustos

y aspiraciones intelectuales y ser su memoria y su profecía, no podía ser ajeno en el mundo renacentista. Y esto sucedía con artistas e intelectuales (el emblema de León Battista Alberti era "el ojo alado", que simbolizaba la unión de la penetración suprema con el supremo poder), pero también con las familias nobles (las bolas son la divisa de los Médici; el elefante de Malatesta; el oso de los Orsini; el toro de los Borja).

Pero este interés por los bordados o estampados alegóricos no será privativo de las cortes italianas. Aunque más tardío, existe un retrato de Isabel I de Inglaterra, de pintor anónimo, de la colección del duque de Devonshire, en Chatsworth, en la que la reina lleva un vestido con una gran serpiente (probablemente utilizada aquí como emblema de la Prudencia, según la recomendación evangélica: *Sed prudentes como serpientes* [Mat., 10,16]) bordada en la manga, manojos de claveles (que en el Renacimiento es una prenda de amor y que aparece muy a menudo en cuadros de esponsales) bordados en el cuerpo y, en el manto, ojos y orejas bordados, con el claro sentido de la ubicuidad real: "lo ve todo y lo oye todo", mientras que en sus manos sujeta un arco iris con la leyenda: *non sine sole iris*. Y es que Isabel gustaba extraordinariamente de las alegorías y las puso de moda en su corte. En un retrato suyo, atribuido actualmente a Nicolas Hilliard, que se encuentra en Hatfield House, la manga de su vestido está adornada con un armiño que lleva un collar en forma de corona, el mismo símbolo que precede al carruaje de Laura en el *Triunfo de la Castidad* de Petrarca, y sostiene una rama de hojas que se han identificado como de olivo, mientras que su primoroso vestido está cubierto de emblemas y de flores (Pope-Hennessy, 1985).

Resulta interesante y significativo que, en una pequeña corte virreinal española, la de Valencia, sus virreyes entre 1526-1536, don Fernando de Aragón, duque de Calabria, y su esposa, doña Germana de Foix, segunda mujer de Fernando el Católico, desplieguen el espíritu sofisticado del Renacimiento. Nos basta leer un interesante libro escrito por don Luis Milán (1874),

El Cortesano, que, a manera del de Castiglione, nos detalla las fiestas, costumbres y todo el fausto y ostentación de estas damas y caballeros.

En la jornada primera habían dispuesto los duques la celebración de una cacería, y a ella se presentan vestidos de terciopelo carmesí, bordados los trajes con hilo de oro dibujando matas de retama, cuyos granos eran gruesas y finas perlas, y doña Germana decía a don Fernando: "La retama es mi amor / y vos de ella el amargor".

A lo que éste contestaba: "Mi amor es la retama / Por mostrar sobrado amor / Que en mí no está el amargor, / Sino en mi dama".

A continuación explica quiénes eran los asistentes a esta cacería y cómo iban vestidos. Entre ellos estaban don Luis Margarite y su mujer doña Violante, vestidos ricamente con ropas de terciopelo forradas con telas de oro y entre los bordados llevaban sobrepuestas unas medallas que, en el caso del esposo, llevaban grabados los rostros del matrimonio mirándose, y un mote que decía: "Viola ante mi deseo que la veo". Y en las de la esposa, unas manos con el puño cerrado y el dedo más pequeño en alto, con un lema que decía: "Mi mano muestra con razón / Quien está en mi corazón". Juego de palabras con el apellido del esposo, ya que "margarite" era el nombre que, en Valencia, designaba el dedo meñique. Don Diego Ladrón de Guevara y doña María, su mujer, llevan bordadas en sus vestidos varias serpientes a las que les faltaba la cabeza y la cola, con un mote que decía: "En el medio está lo bueno / Que en los extremos / Se pierden los que perdemos".

La esposa de don Francisco Fenollet vestía traje y montera de terciopelo amarillo forrado de tela de plata, acuchillado y con prendedores de oro, y don Francisco lucía el siguiente mote: "Sus ojos son prendedores / Que los míos aprendaron / Amarillo me dejaron / ¿Cómo pude mereceros?".

Don Miguel Fernández y su mujer vestían de monte, de terciopelo anaranjado, bordados por todo el traje oídos y diciendo los motes que traían, en el caso

del marido: "Todo estoy hecho oídos / En sentiros, por oiros", y el de la mujer: "Toda estoy hecha oídos / Del que oigo de maridos".

Otro de los matrimonios participantes en la cacería eran don Baltasar Mercader y doña Isabel, vestidos de terciopelo verde con muchas flores de jazmín, bordadas con hilo de plata; su mote era: "Como flor es de jazmín / El amor de poca fe / Que entre manos secaré".

Por último, don Berenguer Aguilar y doña Leonor vestían de terciopelo leonado, llevando él unos círculos de plata con un león de oro en ellos, con este lema, que sugiere un juego de palabras con el nombre de la esposa: "Leonor, de oro es mi invención; / Como muestra este león"

Ella, por su parte, también llevaba círculos de plata, pero dentro de ellos unas águilas, y en la montera el siguiente lema: "Tras águilas fue mi volar".

Y es que la caza, como sugiere Venturelli (1994), era una actividad aristocrática, practicada con significados precisos y no sólo lúdicos. Mímesis y metáfora del viaje, de la aventura, de la guerra y, más comúnmente, de la iniciación que se lleva a cabo en el teatro del bosque, salvaje e inhóspito contrapunto al *hortus conclusus* bajo-medieval. Así pues, en la obra de Milán asistimos a un juego de cajas chinas, sus protagonistas llevan divisas y lemas en sus ropas, se dedican a un pasatiempo que es emblemático y forman parte de una historia que en sí misma es símbolo de todo un tiempo.

A medio camino entre la indumentaria y la joyería se encuentra una especie de bufandas de piel, llamadas irónicamente en Alemania, "nido de las pulgas" (*Flohpelz*), porque se suponía que a estos parásitos les atraían, y así se evitaba que molestaran a sus propietarios. Se confeccionaban de marta cebellina, marta común, garduña y comadreja, y las pieles se preparaban de tal manera que pareciera un animal vivo, que se sujetaba con una cadena de oro que llevaba en el hocico. Así aparece en la obra *Retrato de mujer joven (Antea)*, de Il Parmigianino, pero más a menudo, la cabeza y las patas eran de oro y piedras preciosas. Para Müller

(1972), la cabeza de marta conservada en la Walters Art Gallery de Baltimore sería quizás una de las cinco que poseía Felipe II, y cuyo origen era veneciano o del norte de Italia. La noble alemana Felipa Wessler poseía una cuya cabeza y patas eran de oro y el cuerpo cubierto de perlas. En el inventario del testamento de doña Germana de Foix, se lee: 886.- *Item un altra marta doble ab un cap de or y dos rubimets per ullals y ses manetes de or y una cadena de or.*

Isabel de Valois se retrata con estas martas en una obra de Pantoja de la Cruz; y, ya Lucrecia Borja y su hijita de tres años, Leonora, poseían varias de estas cibelinas con cabezas de oro y adornadas con piedras preciosas (Ríos R. E. y Vilaplana S., 2000). Para Pope-Hennessy (1985), no era sólo una moda. Las comadreja eran un símbolo de propiedad y éste es el significado que él le da en el retrato de *Lucina Brembati*, de Lorenzo Lotto.

LAS JOYAS

También las joyas fueron un recurso frecuente para la emblemática. Las joyas y el amor, tanto el físico como el espiritual, tienen una fuerte vinculación, que se materializa en la tipología de la alhaja, de claro contenido erótico, o en las piedras preciosas que contiene, que en sí mismas poseen un extraordinario poder sensual.

Las joyas también significan la relación física y espiritual entre dos personas. Por ello, cuando en la pintura y la literatura se han querido representar, más o menos veladamente, los diversos aspectos de la sexualidad, se han utilizado las joyas como sus referentes alegóricos. Ya en la Edad Media, el significado amoroso de las joyas aparece a menudo en la literatura. En la novela *Tirant lo Blanc* (Martorell, J., 1969), el protagonista se quita de su cuello una rica cadena de oro y se la pone a Plaerdemavida como señal de próximo matrimonio. En esta misma obra, cuando la bella Agnés le da a Tirant un broche que lleva en su pecho para que com-

bata con él, no le ofrece un simple presente, sino que se convierte en su dama en el torneo y él en su caballero, ya que las joyas como prendas de amor cortés son algo cotidiano en la cultura caballeresca bajomedieval.

Como no podía ser menos, en el Renacimiento se continuó y desarrolló esta costumbre. El exquisito brazalete que pinta Rafael en el antebrazo de su amante en el cuadro llamado *La Fornarina*, le sirve como lugar especial donde situar su firma. Como en el anillo, en el que la esposa lleva inscrito el nombre del esposo, el de Urbino ha puesto el suyo en esta joya, y de la manera más visible, convirtiéndola en remedo del anillo matrimonial, en una manifestación pública de su amor, aunque no tenga una sanción religiosa.

Pero si hubiera que elegir una joya como paradigma del compromiso amoroso, ésa sería el anillo. El origen de esta significación se encuentra en la civilización romana. En ella, los esponsales se concretaban con los regalos más o menos costosos que el novio daba a la novia y con el ofrecimiento de un anillo simbólico, probablemente recuerdo de las antiguas arras que se entregaban en la *coemptio* primitiva. Ya se tratara de un anillo de hierro bañado en oro o de un anillo de oro auténtico semejante a nuestras alianzas, la novia debía ponérselo en el dedo próximo al meñique, por esta causa llamado anular (*annularius*). La razón por la que los romanos habían elegido este dedo para llevar sus anillos era porque se decía que había un nervio muy fino que partía de él y llegaba hasta el corazón, y por tanto este dedo era el que tenía el honor de llevar el anillo, dada la estrecha conexión del lazo que lo une al órgano principal (Carcopino J., 1989). Con ello se pretendía señalar la importancia de la ceremonia, la solemnidad del compromiso que sellaba y, sobre todo, la profundidad del sentimiento de recíproco amor que unía a la pareja, cuya expresión voluntaria y pública constituía entonces lo esencial, no sólo de la ceremonia, sino de la realidad jurídica del matrimonio. Desde entonces, entre el que entrega el anillo y el que lo recibe se crea un vínculo que se sella en ese acto de dar y

aceptar la alhaja, de ponérsela en el dedo, unión que compete a las dos personas implicadas, que se sanciona por sí misma y que no tiene por qué ir acompañada de una ceremonia pública, ya sea civil o religiosa. La literatura proporciona muchos ejemplos de esta idea: "El Marqués en vella no pudo estar de abrazalla y besalla, y dalle un riquísimo *anillo* en señal de desposada" (Timoneda, 1958). En la pintura también abundan las obras en las que la entrega del anillo implica la idea de matrimonio. En el cuadro de Lorenzo Lotto *Micer Marsilio y su esposa*, la alegoría amorosa, como el Cupido sonriente que los enlaza, se ven reforzadas por el anillo que el esposo va a colocar en la mano de su señora. El simbolismo amoroso en el propio diseño de la alhaja es relativamente abundante, como por ejemplo aquéllas con forma de corazón. El corazón se consideró en la civilización occidental no sólo como sede, sino como agente de los sentimientos, por ello el Renacimiento lo adoptó como símbolo del Amor. También se hicieron muy populares los colgantes/camafeos con figuras de enamorados estrechamente enlazados, y las insignias de sombrero y los broches empezaron a utilizar símbolos de la cultura clásica claramente relacionados con lo amatorio, como Venus, Eros, Cupido y cualquiera de los sensuales encuentros entre los dioses y los mortales. Don Rodrigo Díaz de Vivar, marqués de Cenete, poseía una medalla en cuyo anverso aparecía su retrato y en el reverso, Marte y Venus entrelazados, típica alegoría neoplatónica del Amor y la Guerra.

Pero, a menudo, los significados amorosos resultaban muy oscuros y sólo entendibles para los muy iniciados. La duquesa de Urbino posó para Rafael en un retrato, actualmente en la Galería de los Uffizi de Florencia, en el que como única joya lleva un escorpión que sujeta entre sus patas una piedra preciosa. La importancia simbólica de la alhaja es tal que, en el primer libro de *El Cortesano*, Castiglione (1994) pone en boca del Único Aretino lo siguiente: "que cada uno de nosotros diga lo que le parece que significa aquella

letra S que la señora duquesa lleva en la cabeza”, en clara referencia a la forma serpentina de la cola de este animal, cuyo nombre en italiano, *scorpione*, comienza por “s”, y que, probablemente, era su signo astrológico. Como motivo del juego, el poeta compondrá este bello soneto, en el que desempeña un importante papel el amor platónico: *Consenti, o mar di bellezza e virtute,/ ch'io servo tuo, sia d'un gran dubbio sciolto,/ se l'S che porti nel candido volto,/ significa mio stento o mia salute,/ se dimostra soccorso o servitute,/ sospetto o securtà, secreto o stolto,/ se speme o strido, se salvo o sepolto!./ Se le catene mie strette o solute;/ ch'io temo forte che non mostri segno/ de superbia, sospir, severitate,/strazio, sangue, sudor, supplicio e sdegno./ Ma se loco hala pura veritate,/ questa S dimostra con non poco ingegno/ un sol solo in bellezza e'n crudeltate* (cit. en Castiglione, B., 1994: 117).

Lucrecia Borja también tuvo como adoradores a poetas como Bembo o Strozzi. En diciembre de 1503, Bembo le había dedicado una poesía latina inspirada en un brazalete en forma de serpiente, tan querida para ella que hizo grabar en la pulsera los primeros versos de la composición: *Dipsas eram sum facto Tago*. Cuando Lucrecia manda acuñar una medalla con una llama, es Bembo el que le sugiere el bellissimo lema platónico: *Est animum*. Probablemente sea la misma que aparece con el número 103 del catálogo de sus joyas: “una medalla de oro con una llama esmaltada en rojo con un friso en torno hecho de palmas” (Bellonci, M., 1948). A ella le dedicará el poeta los *Asolani*, sus más célebres versos. Pero cuando, convertida en duquesa de Ferrara, no sea suficiente la primera regla del amor platónico, amor y silencio, Bembo se alejará de la corte, no sin antes regalarle un bello *agnus dei* de oro (Ríos, R. E. y Vilaplana, S., 2000).

Y es que, probablemente, sean las medallas y los camafeos las joyas que más se utilizarán como emblemas durante el Renacimiento. Una medalla de Alfonso el Magnánimo lleva en una de sus caras un retrato del rey con casco y corona, y la inscripción *triumphator et pacificus*, y en la parte posterior figura el

emblema de la liberalidad, el águila. Con frecuencia, la medalla tenía un doble significado: el de la inscripción o dibujo que llevaba grabado y el que fuera una pieza de origen romano o más antiguo, lo que indicaba que su poseedor conocía la cultura clásica. Llamadas también *enseignes* o enseñas, por su origen francés, enlazan con las insignias de los peregrinos medievales, aunque, en el Renacimiento, se convierten en una muestra de distinción intelectual del que las lleva más que en una finalidad religiosa. Cuando Carlos VIII de Francia invade Italia en 1494-95, los miembros de su ejército llevaban estas divisas en las capas y en las mangas. Los temas humanistas difundidos por el neoplatonismo propusieron nuevos asuntos procedentes de textos antiguos, con frecuencia de difícil interpretación, que se pretendían conciliar con el cristianismo. Así, el mito de Hércules es uno de los más repetidos, intentando unir en él filosofía y religión, pero también el del *miles gloriosus*, un caballero luchando con un león o con cualquier otra fiera. Para Hackenbroch, esto es el *miles cristianus* relacionado con el libro de Erasmo: *Enchiridion o Manual del Soldado Cristiano*, publicado en 1503, y que tiene una evidente relación con el San Jorge medieval. Este gusto por las medallas también llegará a España. Es muy interesante la colección que poseía don Rodrigo de Vivar y de Mendoza y que legó a su hija doña Mencia de Mendoza, quien en su testamento lo dejó a su sobrino don Diego Hurtado de Mendoza (Paz y Melia, A., 1902). Entre las medallas las había con temas alegóricos y mitológicos, también de temas religiosos y medallas de origen romano, como una de Julio César, otra de Vespasiano, etc. Su interés por los temas clásicos como medio para explicar su propia personalidad, lo pone de manifiesto el hecho de que una de las medallas que poseía tenía grabado su propio perfil en el anverso, y en el reverso, una representación de Marte y Venus, típica alegoría neoplatónica del Amor y la Guerra, como elementos que han de presidir la vida del perfecto humanista.

Pero será Italia la que sirva de referencia para hablar de las medallas como emblemas. Las insignias de sombrero eran auténticos jeroglíficos que servían para identificar las cualidades y deseos de la persona que los llevaba y que daban una clave amorosa a aquélla que lo veía; pero también indicaban una divisa, un lema de vida. Una imagen relativamente repetida era la de la barca, y su significado probablemente lo descubre un poema de Matteo María Boiardo, que dice: *AD GUIDONEM SCAIOLAM / Deavorio e d'oro e de coralli e arditata / la navicella che mia vita porta; / vento suave e fresco me conforta, / e il mar tranquillo a navicar me invita.*

Algo semejante a lo que ocurría con medallas y enseñas, sucedía con los camafeos y entalles. La razón del interés renacentista por su coleccionismo y su conversión en joyas reside en que camafeos y entalles formaban parte de un pasado clásico del que se consideraba heredero. Camafeos y entalles *eran* griegos y romanos, por eso se apreciaban no sólo porque fueran antiguos, sino también porque se integraban en un mundo, en una sociedad, que ahora se añoraba, y las excavaciones romanas, las gemas y restos encontrados, proporcionaron los materiales y los modelos. Un camafeo de ágata, orlado de metal, realizado por Domenico Compagni, en 1574, representa a Cosme I de Médicis y su esposa Leonor de Toledo, de perfil, *vis à vis*, como un matrimonio romano. El simbolismo de esta pieza es evidente (McCroory, M., 1998).

Aunque en Francia se usaban en un principio sólo en los sombreros de los caballeros, pronto se harán más generales. Hackenbroch (1996) cita un retrato de dama desconocida en la que la señora lleva un camafeo de la Prudencia colgado de un cinturón de seda, como alegoría de una de las virtudes que la adornan, por otra parte muy estimada entre las nobles del siglo XVI. En la ya citada colección de don Rodrigo de Vivar y Mendoza, había una interesante representación de camafeos, como uno con las imágenes de la lucha de Hércules y Anteo, cuyo significado ya se ha señalado anteriormente, un Centauro, otro con los signos astrológicos, y varios más.

La variedad de representaciones que aparecían en sus tallas estaba relacionada con la rica mitología a la que el neoplatonismo dotaba de una carga simbólica, sólo perceptible para los iniciados. Las Academias neoplatónicas propusieron nuevos temas procedentes de textos antiguos, a menudo de oscura interpretación, que se pretendían conciliar con las ideas cristianas. Todo un mundo hermético de alegorías, emblemas y atributos, en los que se mezclaban, de forma homogénea, religión, magia, astrología y filosofía, servía como iconografía para entalles y camafeos. Y a este conjunto de atractivos se sumaba el de su belleza, su escasez y su originalidad. ¿Cómo se podían pasar por alto objetos que en sí mismos reunían todos los deseos secretos y públicos impulsos, que conformaban el espíritu de los hombres y mujeres renacentistas?

BIBLIOGRAFÍA

- BERNIS, C. (1962): *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- BERNIS, C. (1978): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- BIEDERMANN, H. (1996): *Diccionario de símbolos*, 1.^a reimpresión, Ediciones Paidós, Barcelona.
- BOEHN, Max von (1928): *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, Salvat Editores, Barcelona.
- CARCOPINO, J. (1989): *La vida cotidiana en Roma*, Temas de Hoy, Madrid.
- CARRERES ZACARÉS, S. (1936): *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*, Autor, Valencia.
- CASTIGLIONE, B. (1994): *El Cortesano*, Editorial Cátedra, Madrid.

- CHECA, F. (1993): *Pintura y Escultura del Renacimiento en España*, Editorial Cátedra, 3.^a ed., Madrid.
- MARTORELL, Joanot (1969): *Tirant lo Blanc*, Biblioteca Breve de Bolsillo, Barcelona.
- McCRORY, M. (1998): "Immutable Images", en *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, British Museum, Londres.
- MILÁN, L. (1874): *El Cortesano*, Imprenta y Estenotipia de Aribau y Cía., Madrid.
- MÜLLER, P. E. (1972): *Jewels in Spain*, Hispanic Society of New York, Nueva York.
- PAZ Y MELIA, A. (1903): "Medallas y piedras grabadas que la marquesa del Cenete legó en su último testamento", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año VI, n^o I, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1994): "El retrato clásico español", en *El retrato en el Museo del Prado*, VV. AA., Madrid.
- POPE-HENNESSY, J. (1985): *El retrato en el Renacimiento*, Akal Universitaria, Madrid.
- RÍOS, R. E. y VILAPLANA, S. (1999): "Joyas y Sociedad", en *Estudis*, n^o 25, Departamento de Historia Moderna de la Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, Valencia.
- RÍOS, R. E. y VILAPLANA, S. (2000): "Los Borja y las joyas", en *Los Borja. Del mundo gótico al universo renacentista*, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia.
- RÍOS, R. E. y VILAPLANA, S. (2000): "Camafeos Pintados", en *Camafeos y Entalles de la Universidad de Valencia*, Universidad de Valencia, Valencia.
- RÍOS, R. E. y VILAPLANA, S. (2000): *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana. Siglos XV al XVIII*, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia.
- REVILLA, F. (1999): *Diccionario de iconografía y simbología*, Editorial Cátedra, Madrid.
- SEMPERE Y GUARINOS, J. (2000): *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, edición a cargo de

- Juan Rico Giménez, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia, Valencia.
- VALOIS, M. de (1969): *El Heptamerón*, Ediciones 29, Barcelona.
- VENTURELLI, P. (1994): "Le dame del Casino di Caccia Borromeo in Oreno", en *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: il Medioevo*, Marsilio, Venecia.
- VIVES, J. L. (1936): *Instrucción de la mujer cristiana*, edición, prólogo y notas de Salvador Fernández Ramírez, 1.^a ed., Editorial Signo, Madrid.

NOTICIAS

NOTICIAS

Curso monográfico:***Culturas en contacto. Encuentros y desencuentros***

La realidad social prevalece sobre las teorías que hablan de ella. El antiguo concepto de cultura como forma de vida de los distintos grupos humanos no refleja la realidad actual. Las fronteras culturales se desvanecen. El mundo occidental vive inmerso en un fenómeno intercultural con importantes implicaciones sociales, políticas y económicas, debido a la llegada de los inmigrantes de territorios más pobres.

Atento a estos cambios, el Museo Nacional de Antropología ha organizado un curso sobre *Culturas en contacto. Encuentros y Desencuentros*. Este curso se celebró en el Salón de Actos del Museo Nacional de Antropología los días 31 de mayo, 1 y 2 de junio de 2002.

El primer día se contó con la presencia de Marie José Devillard, de la Universidad Complutense de Madrid; Marshall Sahlins, de la Universidad de Chicago, que habló sobre *Antropologías, de la leviatano-logía a la sujetología y viceversa*; Terence Turner, de la Universidad de Cornell, que disertó sobre *La cultura como base de la construcción identitaria en los movimientos indígenas contemporáneos: ¿una política auténtica de la inautenticidad?*, y finalmente Néstor García Canclini, de la Universidad Nacional Autónoma de México, con el tema *Enfoques críticos de la interculturalidad en América Latina*.

El segundo día tuvo lugar una mesa redonda sobre *Las dos caras del encuentro: dominación y dependencia*, con la participación de José Luis García, de la Universidad Complutense de Madrid; Jesús Azcona, de la Universidad del País Vasco; Ana Giménez, de la Universidad de Castellón; Ubaldo Martínez Veiga, de la Universidad Autónoma de Madrid, y Teresa San Román, de la Universidad Autónoma de Barcelona. Más tarde participaron Larissa Adler Lomnitz, de la

Universidad Nacional Autónoma de México, que habló de *Globalización, economía informal y redes sociales*, y Claude Meillassoux, del CNRS de París, que disertó sobre *Antropología económica del fenómeno migratorio*. Terminó la sesión con presentación del documental *La sociología es un deporte de combate, sobre la vida y la obra de Pierre Bourdieu*.

El último día se inició con una conferencia sobre *Una antropología de los sistemas globales frente a la retórica de la globalización* que impartió Jonathan Friedmann, de la Universidad de Lund. Finalmente se celebró una mesa redonda sobre *Procesos de interacción: imágenes y prácticas*, con la participación de Ascensión Barañano, del Museo Nacional de Antropología; Joan Bestard, de la Universidad de Barcelona; María Cátedra, de la Universidad Complutense de Madrid; Gunther Dietz, de la Universidad de Granada, y Adela Franze, de la Universidad Complutense de Madrid.

Las Actas de esta reunión ya han visto la luz en el volumen coordinado por José Luis García y Ascensión Barañano, *Culturas en contacto. Encuentros y desencuentros* (Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003).

VII Congreso de la SLBE-Sociedad de Etnomusicología: *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*

La música forma parte de la vida social contemporánea. Los procesos identitarios, los detalles de la vida cotidiana, los encuentros institucionales, los ambientes urbanos, los escenarios públicos y privados son contextos que se marcan con ritmos, melodías, armonías y silencios que integran nuestro universo. Hacer visible y analizar la presencia de las voces e imágenes de lo musical ha sido el propósito de este congreso.

La etnomusicología tiene mucho que decir sobre el papel de lo musical en la cultura, ya que es una disciplina múltiple y cambiante donde se encuentran tradiciones diversas de la investigación (antropología, musicología, lingüística, historia). Las dimensiones

del espacio, del tiempo, de la memoria, del mercado discográfico, de la tradición y del patrimonio han sido algunos de los ejes temáticos sobre los que se articuló la presentación de comunicaciones, audiovisuales, paneles fotográficos, mesas redondas y grupos de trabajo.

Además del panorama general de la investigación en España, se tuvo la oportunidad de conocer, a través de audiciones y conferencias, los trabajos de dos destacados etnomusicólogos americanos, Bruno Nettl, de la Universidad de Illinois (Estados Unidos), y José Jorge de Carvalho, de la Universidad de Brasilia (Brasil).

El congreso se celebró en el salón de actos del Museo Nacional de Antropología (sede Juan de Herrera) entre los días 27 y 30 de junio de 2002.

Premio Marqués de Lozoya 2002

Celebración del XXI Premio de Investigación Cultural "Marqués de Lozoya" correspondiente al año 2002, con un jurado compuesto por Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola, director general de Bellas Artes, que actuó como Presidente; Joaquín Díaz González-Viana, director del Centro Etnográfico de Urueña, Valladolid; Marcial Gondar Portosany, catedrático de Antropología en la Universidad de Santiago de Compostela; Jaime Daniel Vicente Redón, director del Museo de Teruel; Andrés Carretero Pérez, subdirector del Museo Nacional de Antropología; Antonio Limón Delgado, director del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla; Joan Gregori Berenguer, director del Museo de Prehistoria y de las Culturas de Valencia, y Juan Gabriel del Río Martínez, administrador del Museo Nacional de Antropología, que actuó como Secretario.

Los premios se han concedido de la manera siguiente:

Primer premio a don Fernando Ros Galiana, por su trabajo *Así no se mide. Antropología de la medición en la España contemporánea*.

Segundo premio a don Dan Rodríguez García, por su trabajo *Endogamia, exogamia y relaciones interétnicas en el contexto de la interculturalidad. Formación de la pareja y la familia de los emigrantes de Senegal, Gambia y Marruecos en Catañuña*.

Tercer premio a don Vicente Javier Costa Granell, por su trabajo *Sociabilidad y esfera pública en la fiesta de las Fallas de Valencia*.

II Certamen de Fotografía sobre "Cultura popular", 2002

Celebración del II Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular correspondiente al año 2002.

El jurado estuvo compuesto por Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola, director general de Bellas Artes, que actuó como Presidente; Peter Witte, fotógrafo del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid; Begoña Rivas Sas, jefa de la sección de Fotografía del periódico "El Mundo" de Madrid; María Cátedra Tomás, profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid; Juan Carlos Rico Nieto, conservador del Museo Nacional de Antropología; Juan José Albarrán Pérez, periodista, y Juan Gabriel del Río Martínez, administrador del Museo Nacional de Antropología, que actuó como Secretario.

Los premios se han concedido de la manera siguiente:

Primer premio a doña Rosario Aguililla Calvo, por su trabajo *Bandas musicales, "Una nota de color"*.

Segundo premio a don Fernando Fernández-Maqueira Sáenz-Quintanilla, por su trabajo *Corcho*.

Tercer premio a don Juan Jesús de Diego de la Torre, por su trabajo *Los picaos*.

Concha García-Hoz Rosales

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

El cumplimiento de las siguientes normas es requisito imprescindible para la aceptación de originales.

- La forma de presentación de los originales será a doble espacio, con formato de página tamaño DIN A4 y adjuntando copia en papel y en disquete formato PC. No se deberán romper las palabras con guiones al final de las líneas para ajustar el margen derecho.
- El idioma utilizado debe ser el español, aunque también se aceptarán originales escritos en inglés o francés.
- Cada original estará compuesto consecutivamente de las siguientes secciones:
 - *Portada*, en la que figure el título, nombre y apellidos del autor, Institución Científica a la que pertenece y dirección.
 - *Resumen*, en español o inglés, de los aspectos fundamentales del original. No debe ser una introducción o listado de temas. La extensión máxima será de 10 ó 15 líneas.
 - *Texto*, con una extensión de 15 a 30 páginas.
 - *Notas*, numeradas consecutivamente y no situadas al pie de cada página, sino al final del texto y comenzando una nueva página. Las notas sólo se utilizarán en caso necesario, estando limitadas al material que no pueda ser convenientemente introducido en el texto. Se eliminarán las notas innecesariamente largas. La extensión máxima deberá ser de 2 a 3 líneas.
 - *Bibliografía*, comenzando una nueva página y sin incluir las publicaciones que no se hayan citado en el texto. La Bibliografía se relacionará por orden alfabético empezando en el siguiente orden: apellido del autor, nombre, año de edición, título de la obra, ciudad y editorial.
 - *Material gráfico* (dibujos, mapas, fotografías) en caso de utilizarse, estará numerado consecutivamente, indicando el lugar preferido para su colocación dentro del texto original. En páginas aparte se incluirá un listado o relación con el texto correspondiente a cada material gráfico y el mismo orden numérico. El material gráfico será devuelto a los autores después de la publicación del texto.

Dirección: Museo Nacional de Antropología
Avenida de Juan de Herrera, 2
Ciudad Universitaria
28040 MADRID

ISSN: 1135-1853



9 771135 185009



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE