

MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

Guía-Didáctica

*Gabinete Pedagógico de
Bellas Artes. Sevilla*

JUNTA DE ANDALUCÍA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación y Ciencia. Consejería de Cultura
Texto: M^a de las Nieves Concepción Álvarez Moro, Montserrat Barragán Janet, Ignacio Cano,
Pablo Hereza Lebrón, Antonio Limón Degaldo, Francisco Torres Rodríguez
Colaboradores: Esther Fernández de Paz, Alfonso Pleguezuelo Hernández
Fotografías: Francisco Salado Fernández. Museo de Artes y Costumbres
Dibujos: Francisco Salado Fernández.
Maquetación: Francisco Salado Fernández.
ISBN: 84-8266-360-7
Depósito Legal: SE-926-2003
Impresión: Pinelo Talleres Gráficos, S.L. Camas-Sevilla

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	5
II. PLANTA PRINCIPAL. COLECCIÓN DÍAZ VELÁZQUEZ. ENCAJES Y BORDADOS	7
SALA I. BORDADOS	9
SALA II. EL ENCAJE	14
SALA VI. VIVIENDA. DEPENDENCIAS LABORALES.	22
SALA VII. VIVIENDA. DEPENDENCIAS PRIVADAS	23
III. PLANTA PRIMERA	25
SALA I. TÉCNICAS DE CONSUMO. INDUMENTARIA, ADEREZO Y MENAJE PERSONAL. EL TRAJE SEGÚN EL SEXO Y LA EDAD.	25
SALA II. TÉCNICAS DE CONSUMO. INDUMENTARIA RITUAL Y FESTIVA. OBJETOS RELIGIOSOS Y DE DEVOCIÓN POPULAR.	28
SALA III. EXPRESIÓN ARTÍSTICA. INSTRUMENTOS MUSICALES Y LITERATURA POPULAR	32
SALA IV. TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN AGRÍCOLA: CICLO DEL CULTIVO DEL TRIGO. TÉCNICAS DE TRANSFORMACIÓN: ELABORACIÓN DEL PAN	34
SALA V. TÉCNICAS DE TRANSFORMACIÓN. ORFEBRERÍA POPULAR.	39
SALA VI. TÉCNICAS DE TRANSFORMACIÓN. BORDADO POPULAR Y ERUDITO	40
SALA VII. TÉCNICAS DE HABITACIÓN. ENSERES Y MOBILIARIO TRADICIONALES	42
GALERÍA. PINTURA COSTUMBRISTA ANDALUZA	44
IV. PLANTA SEMISÓTANO	45
SALA I. LAS FUNCIONES DEL MOBILIARIO DOMÉSTICO.	46
SALA II. FUNCIONES DEL EQUIPAMIENTO DOMÉSTICO.	47
SALA III. EL EQUIPAMIENTO DOMÉSTICO: LOS RECIPIENTES	49
SALA IV. LA PRODUCCIÓN ARTESANA: TRANSFORMACIÓN DE LA MADERA, CUERO Y CERÁMICA	50
SALA V. CERÁMICA Y AZULEJERÍA	54
SALA VI. CENTROS HISTÓRICOS DE PRODUCCIÓN DE CERÁMICA. USOS DE LA CERÁMICA POPULAR ANDALUZA	56
ÁREA DE SERVICIOS.	59
SALA VII. LOZA DE LA CARTUJA, SEVILLA	61
SALA VIII. LA TRANSFORMACIÓN DE LOS METALES	63
SALA IX. ARMAS DE CAZA Y DEFENSA PERSONAL.	64
SALA X Y XI. ALIMENTACIÓN: PRODUCCIÓN DIARIA Y CONSERVA. EL PAN Y LA CHACINA	65
SALA XII. PESAS Y MEDIDAS.	66
SERVICIOS COMPLEMENTARIOS.	67

I. INTRODUCCIÓN



Fachada del Museo de Artes y Costumbres Populares

El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla fue creado en 1973. Es un museo de titularidad estatal gestionado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Su instalación en el Pabellón Mudéjar de la Plaza de América se debió a la cesión del uso de este edificio, primero parcial y luego completa, que hizo al Estado el Ayuntamiento de Sevilla.

El Pabellón Mudéjar forma parte del conjunto de las tres grandes edificaciones que componen la Plaza de América, diseñada por el arquitecto sevillano Aníbal González para la Exposición Ibero Americana de Sevilla de 1929.

Su estructura interna sigue una simetría perfecta con el eje en la mitad de la fachada, y su disposición en grandes salas lo convierte en un edificio idóneo para la exposición museográfica. En este momento las salas abiertas al público del Museo ocupan la primera planta, la planta principal y la zona central de la planta semisótano, disponiendo de un salón de actos y biblioteca en la segunda planta, salas de audiovisuales, librería y bodega-bar en la planta semisótano. Las áreas destinadas a laboratorios y almacenes se sitúan también en la planta semisótano. Dispone también en la planta principal de salas de exposiciones temporales.

La superficie en metros cuadrados destinada a exposición permanente y servicios al público es de 5.496 metros cuadrados, la destinada a servicios internos y reservas ocupa 1.457 metros cuadrados.

La actividad del Museo dejó pequeño el espacio de que disponía. La paulatina expansión de la zona abierta al público y los trabajos de investigación que originan un crecimiento continuo de sus zonas de reservas, laboratorios y talleres, son los factores que hicieron aconsejable utilizar la totalidad del edificio. Hoy el edificio vuelve a resultar insuficiente (Véase Limón Delgado, A.: *Guía del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Sevilla: Ministerio de Cultura, 1980).

La finalidad del museo se resume en la prestación de un servicio público de carácter cultural concretado en mostrar a sus visitantes la riqueza y variedad de la etnografía de la zona en que se halla enclavado este centro. No nos referimos sólo a los objetos y utensilios que forman parte de nuestra cultura tradicional

sino también a las costumbres, saberes y maneras de vivir en general en que se incluyen esos objetos y utensilios. En el fondo la labor de todo museo es enseñar. En este caso se trata de enseñar a nuestros visitantes que la cultura de un pueblo no es un objeto inmóvil, sino una sucesión dinámica de fórmulas de vida que van cambiando en un proceso a veces lento y a veces rápido, según se trate de estructuras fundamentales del tejido social o de fórmulas más superficiales sujetas a ritmos rápidos como las modas de vestir o de divertirse.

Pero tal vez el mensaje más elaborado y apreciable que el visitante pueda esperar de este tipo de museos, es el de que la identificación con lo propio, no debe pasar por el desprecio de lo ajeno. El respeto por la diversidad cultural se cimenta en la reflexión sobre las diferencias culturales y los museos etnográficos y antropológicos han ayudado desde el siglo pasado, a difundir esta idea entre los ciudadanos, combatiendo peligrosos tópicos creados sobre las diferencias raciales, lingüísticas o económicas.

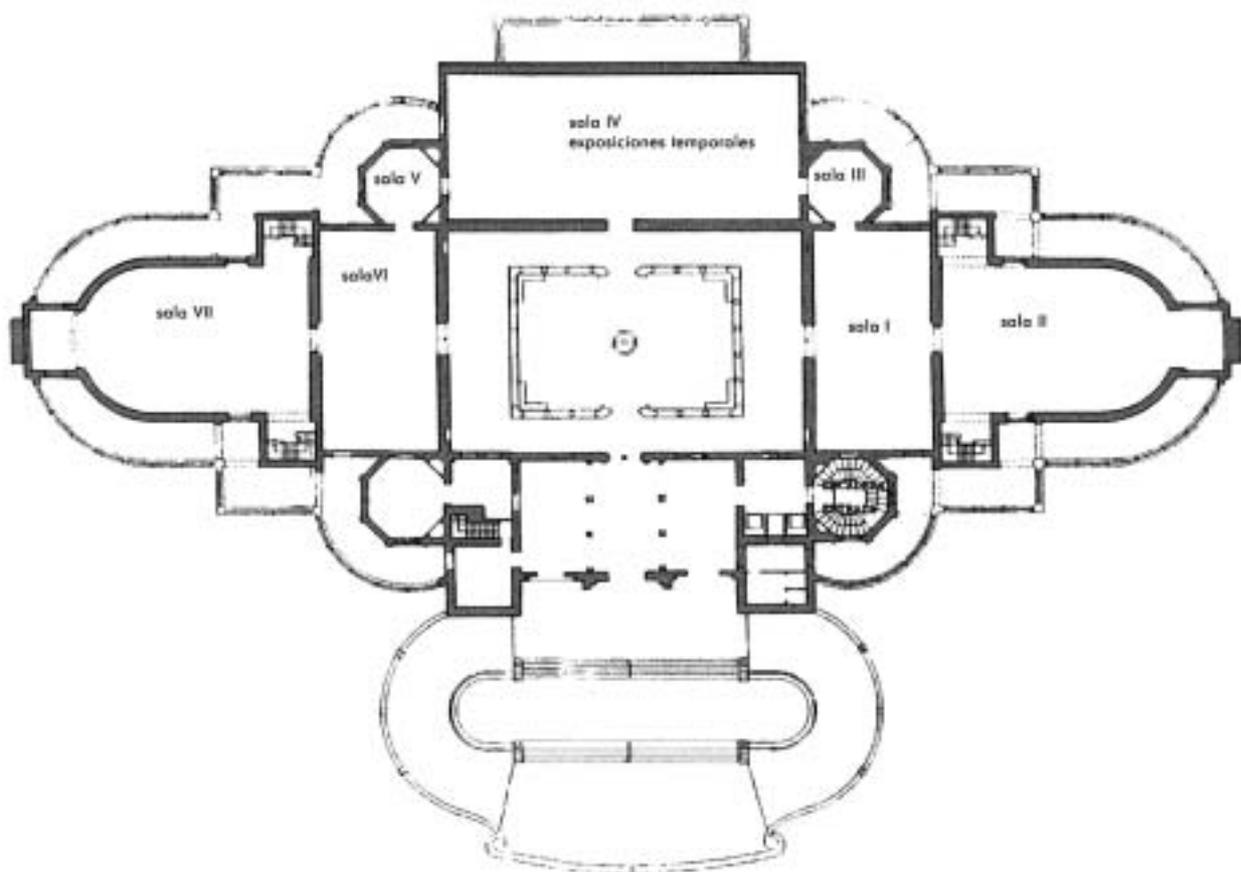
II. PLANTA PRINCIPAL COLECCIÓN DÍAZ VELÁZQUEZ. ENCAJES Y BORDADOS

La Colección de Encajes y Bordados Díaz Velázquez es el producto de la dedicación profesional de dos generaciones de la misma familia. Su origen se halla en el negocio que Dña. Isabel Velázquez Neupaver (1868-1942) inició en las últimas décadas del siglo XIX, en Jerez de la Frontera, dedicado a dirigir la confección de ajuares de boda para algunas familias de la alta burguesía jerezana.

Algunas piezas de bordado de los siglos XVIII y XIX, fueron adquiridas en esta época con la finalidad de disponer de un amplio repertorio de modelos que sirvieran de referencia e inspiración a la producción del incipiente negocio.

Al prosperar el negocio y trasladada la familia a Sevilla, esta idea de formar colección se acentuó con la incorporación al negocio familiar de las dos hermanas mayores, María Josefa (1893-1981) e Isabel (1896-1989) Díaz Velázquez, quienes no sólo siguieron adquiriendo bordados cultos y populares de los siglos XVI al XIX, sino que reunieron y conservaron un variado repertorio de las prendas que se confeccionaron en el negocio familiar desde finales del siglo XIX hasta 1980.

Por su parte, la Colección de Encajes es el resultado de la afición personal de la hija mayor, María Josefa: como en los trabajos del taller de confección de lencería empleaban



Plano de circulación de la planta principal

gran cantidad de encajes de muy variada procedencia, se dedicó a guardar muestras de los ejemplares que adquirirían.

A partir de 1940, cuando las dos hermanas mayores se hacen cargo del negocio familiar, decidieron centrar su actividad exclusivamente en el bordado de ajuares domésticos, abandonando la confección de lencería y ropa infantil. Durante un breve período, concibieron la idea de dedicarse también a la compraventa de encajes. Pero pronto desistieron de esta idea. De esta época proceden buena parte de las toquitas, mantillas y piezas de gran formato de la Colección, pues cuando decidieron abandonar la venta de encajes, prefirieron conservar las prendas que aún no habían vendido y unirlas a la colección familiar. A este núcleo de la Colección,

fueron añadiendo una serie de piezas adquiridas en los años posteriores, con el ánimo específico de ir completándola. De este modo llegaron a reunir una de las colecciones más variadas y extensas de las que hoy conocemos en Europa.

La Colección de Encajes y Bordados Díaz Velázquez fue donada generosamente al Museo de Artes y Costumbres Populares en 1979, con el expreso deseo de que no se disgregara y tuviera una utilidad pública. Sus fondos fueron objeto de un extenso estudio y catalogación por parte de la investigadora Dra. N.C. Álvarez Moro.

Las salas I y II de esta planta, exponen una selección que completa las secciones de textiles e indumentaria de la Planta Primera del Museo.

SALA I. BORDADOS

TÉCNICAS DEL BORDADO BLANCO

Aunque se empezó a realizar en el siglo XIII, realmente cuando toma carácter fue en el siglo XVI, hasta el punto de aparecer nuevos dibujos y técnicas para su ejecución. El término bordado blanco aparece para diferenciarlo del bordado en color, división que se generalizó hasta bien entrado este siglo. Sin embargo, esta doble acepción se ha ido olvidando acertadamente, pues el que un bordado esté ejecutado con hebra blanca o de color no influye decisivamente en su técnica de elaboración. Por eso, se engloba bajo esta denominación, tanto un bordado como otro.

El proceso del Bordado en Blanco se inicia con el pasado del dibujo a la tela que se va a bordar. A esto sigue la preparación previa de los puntos (embastillado o relleno) de lo que depende en gran parte, denominándose entonces bordado a bastidor, en cambio, si no utilizan este instrumento se llama bordado a mano.

Los puntos más característicos de esta tipología son el *Pasado a Realce plano* o en relieve, el *Punto de Cordón*, el *Punto de Plumetis*, *Bodoques*, el *Punto de Matiz*, el *Punto Indefinido*, y otros complementarios o de adorno como el *cordoncillo*, el *Punto de Nudo*, *Punto de Festón*, *Punto de Arena*, *Punto de Sombra*, *Punto de Cadena*, *Punto de Zurcido*, *Punto Plumeado* o de *Bolonia* entre otros.

También participan en este bordado las técnicas de *Aplicación* y *Sobrepuesto*, y la de *Puntos Calados*, que incluyen una extensa gama de Deshilados. Técnica ésta que data del siglo XVI, y forma parte tanto del bordado culto como del popular, diferenciándose únicamente en el grosor y calidad de las telas y en los tipos usados.

En los bordados más antiguos se aprecia una mayor variedad y profusión de puntos básicos y de adorno con los que se configuran los motivos. Con el paso del tiempo, el bordado se hizo más sobrio, interviniendo en él

un número menor de puntos. Ambas tendencias y los puntos mencionados pueden observarse en las piezas expuestas.

Los *Dechados* que abren el recorrido de esta sala, fueron realizados a principios de siglo por las donantes, con edades comprendidas entre 6 y 16 años, y muestran las labores que se hacían en los colegios para iniciar a las niñas en la práctica del bordado. Les siguen otros con técnicas más logradas, destacando algunos, no sólo por sus puntos excepcionales, sino también por mostrar la preparación de los motivos y la labor de deshilar la tela, o por los ensayos de iniciales y motivos nobiliarios que requerían de la bordadora un habilidad especial.



1º Módulo.

A la izquierda se exponen una serie de *Cuadrantes* y muestras de mantelerías (muestrario del negocio), realizadas entre 1914 y 1918, que manifiestan una gran riqueza de técnicas y diseños.

Esta visión de las técnicas del bordado blanco se concluye con una serie de piezas que muestran básicamente el *Punto de Zurcido* y *Punto de Plumeado* o de *Bolonia*, característicos ambos del negocio Díaz Velázquez, a partir de los años 30 en adelante, y para los que hicieron diseños exclusivos. Las otras piezas tratan de mostrar el efecto que produce la ejecución de un mismo diseño realizado con puntos diferentes.

FUNCIONES DEL BORDADO EN BLANCO

En el siglo XVII se afianzó definitivamente este tipo de bordado al destinarse a la decoración de la ropa blanca. A partir de esta época una forma de demostrar el elevado estatus social era con el mayor uso de ropa blanca bordada, tanto para indumentaria (lencería), como para la ropa de ajuar doméstico.

La presentación esmerada de la mesa ha sido uno de los signos de distinción más usado por las clases altas. Para resaltar las ricas vajillas, cuberterías o candeleros de metales nobles, nada pareció más apropiado que el marco de los manteles bordados. *Las Prendas de Mesa* expuestas corresponden a las clásicas mantelerías de 12, 8, 6 y 4 cubiertos. Estos manteles que cubren toda la mesa, se prestan bien al desarrollo del bordado con motivos muy variados y artísticos.

En el siglo XVII, la *Ropa de Cama* no se limitó a cubrir el lecho, sino que se extendió



Otro aspecto de la sala

alrededor de él en forma de ricas doseleras, cielos, frontaleras o cortinajes. Los primeros intentos de bordar con sencillos puntos la ropa de cama se documentan en Europa en el siglo XVI. Durante los siglos XVIII y XIX adquiere el bordado de estas prendas una mayor identidad con la utilización de telas más finas adornadas con ricos motivos, e incluso rematadas de encaje. Tras los ejemplares fechados en el siglo XIX, destacan una serie de juegos de cama bordados con diseños exclusivos de las hermanas Díaz Velázquez.

Desde el siglo XVIII, el lujo en los vestidos de la servidumbre se usó como signo de distinción de los señores. Las cofias, los puños bordados, los ricos remates de los delantales, las finas gorgueras, fueron los vehículos que transmitían los símbolos del prestigio asociado al personal de servicio de la casa. Algo parecido ocurrió con las ropas de los niños, convertidos en escaparate de prestigio familiar. *Las Ropas Infantiles* seleccionadas dejaron de hacerse aproximadamente por los años 40.

Con este tipo de ropa se vistieron muchos niños de la alta burguesía, no sólo sevillana sino de casi toda España. En las ropitas de primera postura fechadas en el siglo XIX, destaca la camisita sin mangas hecha por la madre de las donadoras en 1897, para el bautizo de su hija mayor.

El resto de modelos infantiles responden a los años finales de la década de los 30 y principios de los 40. Algunos de estos modelos de vestiditos de niña aún hoy están vigentes. No así los de niño que en esta época llevaban adornos muy peculiares.

La ropa litúrgica no escapó a la mecánica de los símbolos de prestigio social. Buena parte de las vestiduras sagradas era donada o costeada por familias de elevado nivel económico que tomaba a sus expensas el mantenimiento del culto a devociones particulares o de capillas que se usaban luego como panteones familiares. De este modo la suntuosidad de la ropa litúrgica de los clérigos asociados a estos servicios religiosos, se convirtieron en espejo del prestigio de quienes los pagaban.

BORDADO EN SEDAS

El *Bordado en Sedas* es un bordado laborioso de una gran riqueza, en el que el empleo de hilos de seda y técnicas peculiares, consiguen matices y efectos muy similares a la pintura. Ya los romanos llamaban a este tipo de bordado *acuae pictae* o pintura de aguja.

En su ejecución pueden intervenir puntos como el *Pasado a Realce*, bien plano o en relieve, el *Punto de Plumetis*, el *Cordoncillo*, etc. No obstante, la técnica predominante y la más clásica es la del *Punto de Matiz* o *Matizado* que consiste en cubrir los motivos con pequeñas puntaditas de sedas de distintos tonos del mismo color produciendo desvaídos o subidas de tono. También puede conseguirse el efecto del matizado con el *Punto de Arena* o el *Punto de Nudos*. Otra técnica muy empleada es la del *Matiz Cortado* o *Matiz Chino* que se caracteriza porque los motivos decorativos se forman en bandas estrechas separadas.

Es un bordado que se ha destinado siempre a decorar piezas distinguidas, tanto de carácter civil como religioso, e incluso, a partir del siglo XVI, se emplea para cuadros bordados, en cuya ejecución sobresalieron los bordadores españoles.

Este tipo de bordado acaparó en el siglo XIX el adorno de una prenda característica de nuestro país: *el Mantón de Manila*. Importado desde Cantón por mercaderes filipinos, pronto se impuso en las costumbres españolas. Interrumpida su importación cuando España perdió sus colonias, propició la creación de talleres en algunos pueblos de Sevilla, donde se concentró la artesanía de esta prenda. En las piezas expuestas se puede apreciar la técnica del *Matiz Cortado* o *Matiz Chino* en el Mantón de Manila, y la del matizado a punto de Nudos en la pieza compuesta por diez franjas en las que se repite la decoración de pavos reales.

BORDADO EN METALES NOBLES

Suele llamarse también bordado en oro, al ser éste el metal más empleado en los hilos que se utilizan para realizarlo.

España destacó en la práctica de este bordado y, aunque sin el esplendor que tuvo hasta el siglo XVIII, pervive gracias a los talleres dispersos por Andalucía, y particularmente concentrados en Sevilla y provincia.

Los bordados denominados en oro a partir del siglo XVI en adelante nunca utilizaron este material, sino la plata dorada; pero por tradición se siguió usando el término de hilo de oro para referirse a ellos.

Los procedimientos de este tipo de bordado fueron evolucionando en los siglos siguientes, con la aparición de nuevas técnicas y puntos, teniendo en cada uno su momento de esplendor. En el siglo XVI era frecuente la técnica del oro llano, también conocido como oro tendido; en la primera mitad del XVII destacó la del oro matizado y en la segunda mitad el bordado de setillos que responde a la misma



Bordado en metales nobles

técnica del oro trevesado, volviendo a la del oro llano en el siglo XVIII.

Dos ejemplares muy interesantes de esta clase de bordado conserva la colección Díaz Velázquez: uno es un paño litúrgico, bordado sobre tela fina de lino en técnica de trevesado, con el punto al pasado plano, el cordoncillo y el punto de nudos, puntos más propios del bordado blanco. Otro, posiblemente un chal, es una gran pieza de tul decorado con placas metálicas de pequeño tamaño, técnica que empezó a aparecer en el siglo XVII, aunque esta pieza data del XIX. Es interesante porque mezcla una técnica culta con una decoración eminentemente popular.

BORDADO POPULAR

El bordado popular se identifica por las telas usadas para su confección, y porque al tener la trama y la urdimbre muy bien determinadas, facilitaba la labor de contar los hilos. La tela más utilizada es el lienzo casero. El color de los hilos con que se borda es otro elemento definitorio del bordado popular. Los colores más frecuentes son el negro sobre blanco, la policromía de tonos fuerte, y más tarde se incorpora también el blanco sobre blanco.

Es difícil dilucidar su origen, no obstante y respecto a España hay quienes piensan, sin demasiada base documental, en la existencia de un bordado popular ibérico que fue evolucionando con aportaciones que provenían de Oriente, a través de las corrientes europea y norteafricana. El bordado popular tal como hoy lo conocemos, adquiere su verdadera personalidad a partir del siglo XV, manteniéndose con esplendor hasta el siglo XVIII. En el XIX, factores como la industrialización y la aceptación de gustos foráneos lo hicieron caer en desuso.

Las técnicas de este bordado son muy variadas. Predomina la de *Hilos Contados*, denominada así porque los motivos se realizan contando los hilos de la tela, siguiendo el modelo dibujado en una cuadrícula. La técnica *Por Dibujo* es la del bordado libre que consiste

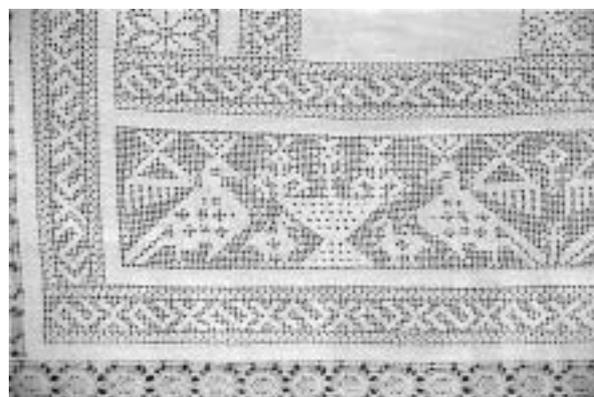
en pasar el dibujo a la tela para proceder posteriormente a su factura. El bordado a *Reserva* es muy característico de las labores populares como también lo son técnicas tan antiguas como los *Deshilados*, el bordado de *Aplicación*, el *Sobrepuesto*, y el bordado al *Pasado*.

Las piezas expuestas de bordado, cortadillo y deshilados o embalcinados proceden de Huelva, y responden a labores propias de dicha zona en donde, tradicionalmente, se han venido realizando con gran maestría.

El *Bordado Serrano* se ha destinado especialmente para el adorno de ciertas prendas de indumentaria y de alcoba como las camisas serranas, y los camisones. En este bordado participan casi todas las técnicas, con motivos realizados a *Hilos Contados* y *por Dibujo*, al *Pasado*, a *Reserva*, diferentes *Deshilados*, y en los bordados en color son muy característicos además los puntos cruzados y los puntos de basta como el *Punto de Perlas* y el *Entretejido*.

El *Cortadillo* es otra labor muy antigua y peculiar del Andévalo y de la Sierra de Huelva que se ha destinado casi siempre al adorno de ropas de casa. Estas labores se hallan representadas en la Colección por unas tiras bordadas del siglo XIX de magnífica labor casera. Su técnica consiste en doblar la tela para dar cortes rectos, curvos o espirales que, al desplegarse el tejido, forman el motivo completo, empleándose luego sólo el *Punto de Ojal* para rematar repulgar los cortes.

Los *Deshilados* son técnicas que han tenido una gran significación en la provincia de



Vitrina Central: Bordados Populares

Huelva. Para su ejecución se han empleado generalmente lienzos caseros de textura gruesa, a los que se ha ido sacando los hilos en las zonas que se desea decorar. Si la extracción se hace en una sola dirección –trama o urdimbre– el deshilado se llama Friso, y si es en las dos direcciones –trama y urdimbre– se denomina de *Ventana* y en Huelva se conocen como “*embalcinados*”. Este presenta una mayor dificultad técnica y creativa, exigiendo una proporción entre los hilos extraídos y los reservados que se refuerzan con el *Punto de Espiral*. La decoración se va haciendo con diferentes técnicas. La más

frecuente es la del *Punto de Espíritu* y consiste en varias puntadas circulares que forman cuatro bucles. Otras técnicas empleadas en estos embalcinados son la del *deshilado al Pasado*, que consiste en formar los motivos con el punto de zurcido en una sola dirección, y la del *deshilado a Zurcido* que sigue los pasos del zurcido en dos direcciones, sustituyendo los hilos que se han sacado. Una técnica muy original es la del deshilado a *Reserva*, llamada así porque se reservan todos los hilos para los motivos, utilizando el *Punto de Espiral* para los calados que van alrededor de estos.

SALA II. EL ENCAJE

El encaje se llama *genuino* cuando está realizado totalmente a mano. Los dos grandes grupos de técnicas con que se elaboran los encajes genuinos son la de aguja y la de bolillo. Ambos nombres aluden al instrumento básico empleado en su ejecución. Los encajes se llaman *mecánicos* cuando son fabricados a máquina en su totalidad, y *mixtos* cuando una parte de ellos es de fabricación mecánica y otra manual. Los encajes mixtos son más conocidos bajo el nombre de encajes de aplicación.

En la elaboración del encaje intervienen una serie de elementos técnicos que son decisivos a la hora de diferenciar unos de otros. El elemento que mejor caracteriza al *encaje de aguja* es el bucle, que es el tramo de hilo en forma de onda diminuta, que se une al siguiente bucle por medio del enlace. Por su parte, los elementos más característicos de los *encajes de bolillos* son las torsiones (de dos hebras de hilo entre sí) y los trenzados (de cuatro hebras). De las múltiples combinaciones de estos elementos surgen los distintos tipos de encaje de bolillos.

En todo encaje, se diferencia el fondo de los nutridos. El fondo es el espacio en que se integran los motivos decorativos. Es siempre la parte más ligera y transparente del encaje, mientras que los nutridos son las partes más opacas que forman los motivos decorativos. Se realizan con puntos característicos de cada tipo de encaje, por ejemplo, en los de bolillos son básicos el punto de trapo o el punto de gasilla, y en los encajes a la aguja el punto botonero.

El fondo más común de los encajes es el reticulado, formado por finísimas mallas o redcillas que por lo general se va elaborando a la vez que confeccionan los motivos decorativos, excepto en algunos encajes en los que el fondo se hace posteriormente. Además de los reticulados, hay unos tipos de encaje que el fondo queda limitado a pequeños vanos que dejan las uniones de los motivos decorativos entre sí, y en otros el fondo lo forman unas

bridas o barretas con los que se unen los motivos decorativos.

La forma general que toma el encaje es la de bandas más o menos estrechas que servirían como complemento o unión de otras piezas. Este es el caso de las bandas que presentan los bordes rectos, llamados entredoses, destinados a la unión de dos telas. El nombre de *puntillas* lo reciben aquellas que tienen el borde superior recto y el borde externo suele terminar en ondas o picos, y es donde generalmente se concentra la decoración. A esta zona suele llamarse cabeza, mientras la parte recta que se une a la tela se denomina pie.

En la elaboración de algunos encajes, en especial los de *Blonda* y *Chantilly*, destinados con preferencia a la obtención de grandes mantillas, apareció la necesidad de unir las distintas bandas que formaban la prenda. Operación que se hacía con el punto de entolar, quedando las uniones totalmente invisibles.

Cuando estas bandas se hacían expresamente para una determinada prenda, ésta se concebía como pieza original. En cambio la pieza fraguada es aquella cuya hechura ha sido concebida por la entoladora, cuya pericia la permitía utilizar encajes rectos superiores a los 30 centímetros, para producir piezas mayores.

La entoladora que trababa el encaje una vez elaborado por la encajera o por la máquina, además de unir bandas y fraguar, se dedicaba también al pasado de motivos de un tul a otro, cuando el original estaba muy deteriorado

ENCAJES DE AGUJA

Se denominan encajes de aguja a aquellos en que se emplea para su elaboración este instrumento, aunque no todos utilicen el mismo tipo de aguja ni sigan el mismo proceso. Este encaje, cuya técnica está relacionada con la del bordado, y más concretamente con los deshilados, se realizó en diferentes países,

destacando entre ellos Italia, Francia, Bélgica y España.

El término *Encaje de Aguja* agrupa muy diferentes géneros, de los cuales la Colección conserva ejemplares en Punto de Venecia, Punto de Alençon, Punto de Gaze y de Malla. De ellos, sólo los tres primeros, que tienen carácter culto, siguen el mismo proceso de elaboración que a continuación enumeramos, mientras el Encaje de Malla sigue una técnica distinta.

Las fases básicas de los tres primeros son:

- 1º. Calco del diseño en pergamino, que luego se corta en trozos y se numeran.
- 2º. Picado y refuerzo con tela de cada trozo de pergamino.
- 3º. Trazado, se fija a través de los agujeros del picado un hilo que sigue las líneas del dibujo y que servirá de armadura.
- 4º. Elaboración de motivos realizados con Punto Botonero, bien simple o complejo, y de los Fondos de Bridas o de Mallas. El de bridas es más sencillo y se basa en pasar entre los motivos unos hilos que se refuerzan con Punto de Festón; el de malla se va haciendo en hileras con el Punto de Bucleado, siempre en horizontal y de izquierda a derecha.
- 5º. Separación del encaje de los trozos de pergamino y unión de los trozos de encaje siguiendo el dibujo general.

Encaje de Punto de Venecia: Considerado como uno de los encajes más importantes de los fabricados en Italia, posteriormente también en Francia, se caracteriza por su fondo, constituido por barretas simples o adornadas; pero, sobre todo, por el relieve de sus motivos y la densidad de su factura.

Encaje de Alençon: Se caracteriza este encaje por presentar los motivos con gran relieve en el borde, conseguido con un hilo grueso cubierto con Punto de Festón muy tupido. El fondo de estos encajes fue, en principio de bridas, se elaboró después con mallas hexagonales, que se enriquecieron, a veces, con pequeños motivos diseminados.



Encaje de Aguja

Encaje de Gaze: Se distingue este género de encaje por sus fondos ligeros, formados con mallas hexagonales y también por la enorme finura del hilo utilizado para la hechura.

Encaje de Malla: En su técnica interviene básicamente el Punto de Nudo. Precisa dos fases para su elaboración. La primera emplea para su confección una aguja especial de forma de lanzadera, auxiliada por el malladero, instrumento que permite hacer el vano más o menos grande. En la segunda se procede a su decoración, que consiste en bordar los motivos mediante diferentes puntos, siendo los más utilizados el Punto de Zurcido sencillo o doble, Punto de Festón, Punto de Espíritu y el Punto de Guipur. Su carácter es siempre popular

ENCAJES DE BOLILLOS

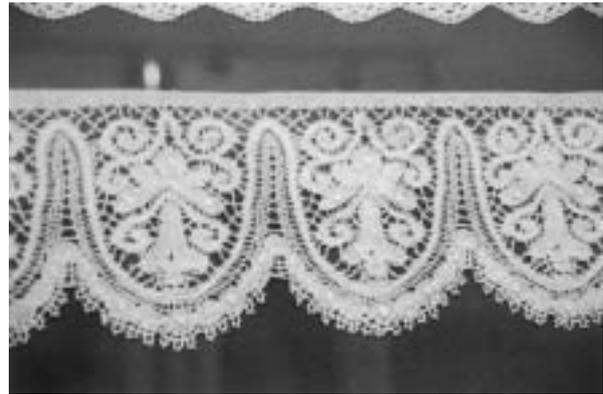
En este término se engloban un gran número de géneros que, aunque diferenciados entre sí, todos tienen en común la utilización de unos instrumentos básicos para su elaboración: *los Bolillos*, en cuyas cabezas se enrolla el hilo con el que se va urdiendo el encaje. Los bolillos se entrecruzan sobre la almohadilla o cilindro acolchado (*mundillo*), en el que se fija el diseño o tira de cartulina en cuyo dibujo van marcados los puntos donde la encajera debe colocar los alfileres que le servirán de guía para ejecutar la labor.

Su técnica está muy emparentada con la del tejido y en ella intervienen un elevado número de puntos, unos elementales como el *Punto de Trapo*, el *Punto de Gasilla*, otros son más elaborados como el *Punto de Rejilla*, el *Punto de Rosa*, el *Punto de Nieve*, el *Punto de Mosca*, el *Punto de Guipur* y otros. La colección expuesta comprende un buen número de géneros de estos encajes entre los que destacan los siguientes:

Encajes de Guipur: Se caracterizan por presentar los fondos de barretas torsionadas o trenzadas y por el empleo del Punto de Guipur como adorno, pudiendo intervenir otros puntos para los motivos decorativos. En España se fabricaron, sobre todo, en: Camariñas y Almagro. Se hacen con hilo fino para fines cultos y con hilo grueso para uso popular.

Encajes Torchón: Se caracteriza en general por la sencillez de sus elementos técnicos y por sus fondos de medias trenzas y torsiones. Es también peculiar su decoración de hojas, conchas, abanicos y motivos geométricos. Es un encaje eminentemente popular.

Encajes Numéricos: Se conocen también como encajes de 12 bolillos por ser este el número de hilos con que se elabora la cinta que va formando sus motivos decorativos. Según la distinta anchura de esta cinta se divide en dos tipos: Numéricos Puros, peculiares por su ornamentación formada exclusivamente por estrechas cintas continuas que siguen un movimiento sinuoso. Dentro de ellos se distinguen: los Numéricos Rusos, de aspecto más abigarrado y los Numéricos Catalanes, más finos. *Numéricos Evolucionados*, que se caracterizan porque la cinta que traza sus motivos decorativos es más ancha y la decoración más variada. A esta clase pertenecen el: *Encaje de Holanda*, de carácter popular, *Encaje de Milán*, considerado como uno de los más primitivos encajes italianos y el *Encaje de Flandes*, con dos manifestaciones: una primitiva y parecida a los Numéricos Puros, y otra más compleja, cuya técnica consistía hasta la mitad del siglo XVII en elaborar por separado motivos y fondos, y con posterioridad a este siglo, en elaborarlo simultáneamente.

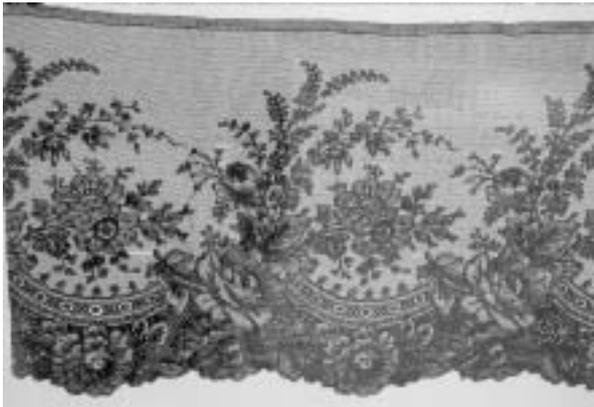


Encaje de Bolillos

Encajes derivados de Flandes: Proceden de la modalidad más compleja del encaje de Flandes. A ellos pertenecen los Encajes Duquesa, que siguen la pauta de los encajes derivados de Flandes anteriores al siglo XVII. Se distinguen por la decoración floral que ocupa todo el espacio y por el finísimo hilo utilizado para la labor, empleando uno más grueso para los contornos. Los Encajes Duquesa presentan dos variantes: los Duquesa de Brujas y los Duquesa de Bruselas. El Encaje de Valenciennes, deriva de los modelos complejos elaborados en Flandes a partir de la



Mantillas en vitrina del fondo



Encajes de fondos decorados

mitad del siglo XVII, siguiendo el mismo proceso en el que fondo y motivo se hacen conjuntamente y con el mismo hilo, por lo general de color blanco. Se caracterizan especialmente por la serie de minúsculos agujeritos que siempre rodean los motivos decorativos y por su falta de relieve

ENCAJES DE FONDOS DECORADOS

Este grupo de encajes se relaciona con los derivados del encaje de Flandes que siguen el proceso de elaboración conjunta de fondo y nutridos, pero se diferencian de ellos por presentar un mayor relieve y porque los nutridos no van rodeados por los caladitos, sino de una hebra de trazo más grueso.

Encaje Punto de París: Tipo bastante común que se hacía ya a finales del siglo XVIII en un barrio de París. Lo más representativo de este encaje es su fondo, cuyo reticulado va atravesado arriba y abajo por una hebra horizontal formando el Fondo Chant. Este encaje presenta ligeras variantes que se denominan París Bastardo, París Clásico, París Eterno, París en Seda Negra, París Mixto y París a Trapo. Excepto en algunos ejemplares elaborados con hilo más grueso y que se destinan al adorno de prendas populares, generalmente su carácter es culto y sus funciones incluyen piezas originales de adorno a guardillas para ropas de casa, lencería y prendas litúrgicas.

Encajes de Chantilly: El origen de su fabricación data de la segunda mitad del siglo XVII, cuando Colbert funda en Francia la Manufactura de Encajes. Su nombre hace referencia a la ciudad de Chantilly, principal centro de elaboración, aunque también se hizo en Caen y en Bayeuse (Normandía, Francia), en Graumont (Bélgica) y en Cataluña (España).

Su carácter es eminentemente culto y asociado generalmente a la moda femenina, tanto a la indumentaria como a los accesorios; no obstante, la prenda más peculiar del encaje de Chantilly es la mantilla.

Encaje de Blonda: Su origen es netamente español y concretamente de la zona de Cataluña. Para su factura emplea dos tipos de seda, retorcida y mate -llamada granadina- para el fondo, brillante y lasa para los nutridos. Se caracteriza por la forma de elaborar el Punto de Trapo, exclusivo del Encaje de Blonda, y por su decoración floral. Son peculiares los bordes con amplias ondas llamadas Puntas de Castañuela. Según su técnica y decoración se distinguen: Blonda Llena: motivos más macizos; Blonda Ligeras: motivos más calados y Blonda de dos Tonos o de Medio Género: combina en los dibujos el Punto de Trapo, típico de la Blonda, con el Punto de Gassilla, propio del Chantilly.

Es un encaje culto, relacionado con el mundo femenino. Se emplea en indumentaria y adornos, pero sin lugar a dudas, y al igual que el Chantilly, la prenda por excelencia es la mantilla en todas sus variantes (mantilla de cerco, mantilla de pico o Isabelina, mantilla de toalla o chal, serafina o toquitas).

Encaje de Malinas: Su elaboración en bandas se hace con un hilo blanco, fino y sedoso, contrastando con el cordoncillo que rodea los motivos. Su fondo se ha constituido por diferentes tipos de malla, sin embargo, el más peculiar y por el que se conoce este encaje es por el Fondo Ensgrond y por los adornos de pequeños y variados motivos dispuestos en hileras. Por su decoración, generalmente floral, este encaje se divide en: Malinas de bordes derechos y Festoneados; Malinas de ramos, vasos y canastillos y Malinas floridos antiguos.

Aunque son propios de la ciudad de Malinas, en Cataluña conocen bien la factura de este encaje culto, destinado al adorno de ricos ajuares, indumentaria civil y religiosa.

Encaje de Lille: Es muy similar al de Malinas, tanto en técnica como en ornamentación, hasta el punto de conocerlo como Encajes Gemelos. Su fondo es lo más distintivo y se conoce con el nombre del propio encaje Fondo Lille, constituido por mallas hexagonales y enriquecido con un sembrado de pequeños motivos. La decoración es floral y por ella se distinguen los Lilles de Arras, Lilles Floridos, Lilles Holandeses, Lilles Pequeños, Lilles de Brabante y Lilles de Hungría. Sus centros de producción eran las ciudades de Lille y Arras, pero también en España se hicieron con gran maestría y perfección como lo manifiestan los encajes de Blanes. Al igual que el Malinas es también culto y se utiliza mucho para accesorio y ropa litúrgica.

ENCAJES MECÁNICOS

Estos encajes precisan de máquinas para su elaboración, consiguiéndose con ellas imitaciones más o menos perfeccionadas de gran parte de los tipos o géneros de encaje, en especial de aquellos que pertenecen a la técnica de bolillos. Por eso se denominan también encajes de imitación.

La fabricación del *tul mecánico* que sirve de base a los motivos decorativos supuso un gran avance en la historia del encaje, porque con él se consiguieron piezas más económicas. El primer telar para hacer malla fue inventado en 1768 por un obrero llamado Hammond. El resultado era similar a la malla del encaje de Bruselas, pero aquella se rompía con facilidad.

Este problema no se resolvió hasta que en 1809 John Heathcoat fabricó un tul de malla reforzada en su taller de Leicester empleando un telar de bobina. Él fue el primero que patentó un encaje mecánico. En 1811 su fábrica es asaltada y pierde 27 máquinas, tras lo cual trasladó su factoría a Tiverton en Devon. La verdadera eclosión del proceso mecánico del

encaje se produjo entre los años 1836 y 1838, cuando Ferguson logró aplicar el telar Jacquard, con el que se hacían telas decoradas, al telar de tul circular.

De este modo se consiguió fabricar de una sola vez el fondo de malla y el motivo del encaje, dando lugar a lo que se conoce como *encaje de Cambray*. A partir de esta combinación de telares se fueron perfeccionando las máquinas, permitiendo la fabricación de encajes cada vez más perfectos. Las ciudades que destacaron en esta industria fueron Nottingham, Calais y Lyon.

Los encajes mecánicos de la colección están representados por *encajes de Cambray*, considerados como la imitación más antigua y perfecta del encaje de Chantilly. Son piezas cultas, de adorno y aderezo, muy delicadas: mantillas, chales y toquitas. En otras imitaciones del Chantilly sin tanta calidad, se aprecian más claramente la intervención de la máquina, en ellas los dibujos aparecen algo desvirtuados. Pero es el empleo de hilo sintético lo que, sobre todo, da a estos encaje un aspecto mucho más tosco.

El encaje de Valenciennes mecánico es otra de las imitaciones mejor conseguidas por la máquina. Su falta de relieve facilita reproducir casi fielmente el aspecto del encaje legítimo. La imitación más perfecta de Valenciennes se conoce como encaje de Calais. El uso y función del encaje mecánico son los mismos al del encaje realizado a mano.

Otras imitaciones perfectamente logradas son las del *encaje de Blonda* y las del *encaje de Lille* aplicadas a prendas de uso femenino de una categoría excelente.

ENCAJES DE APLICACIÓN Y TULES BORDADOS

En estos dos tipos de encaje intervienen medios mecánicos para fabricar el fondo. En el primer caso se aplican motivos de encaje sobre este fondo, y en el segundo se bordan los motivos sobre el fondo mecánico.

Los Encajes de Aplicación pertenecen al grupo mixto; denominado así porque se



Vitrina de la izquierda

compone de una parte mecánica y de otra manual. Se caracterizan básicamente porque el fondo sobre el que se aplican los motivos es siempre de tul mecánico, formado por mallas o figurillas hexagonales tipo Lille o Blonda. En cambio, los motivos son manuales, elaborados a bolillos, a la aguja o con ambas técnicas.

El *encaje de Aplicación de Bruselas* fue una de las creaciones más afortunadas de los encajeros belgas, alcanzando su mayor desarrollo a partir de la invención del tul mecánico que permite la hechura de grandes piezas a precios más ventajosos.

En los encajes de *Aplicación a Bolillos*, los motivos son muy similares, tanto por el diseño como por la técnica, a los de los encajes Duquesa, salvo que en los de Aplicación presentan mayor finura, debido a que al ser aplicados sobre el tul mecánico no pierden

transparencia. Algunos de estos encajes de aplicación a bolillos se complementan con pequeños adornos realizados con técnica de aguja.

En los encajes de *Aplicación a la Aguja* los motivos siguen la misma elaboración y sus dibujos son parecidos al encaje Punto de Gaze. Unos y otros, generalmente son de color marfil y están realizados con hilo muy fino, se presentan en forma de bandas simples o como piezas fraguadas. Son encajes de carácter culto, destinados a uso litúrgico y especialmente a indumentaria y aderezo muy delicado.

En la factura de los *Tules Bordados* participan dos fases: la fabricación del Tul Mecánico y la del Bordado. La primera se limita a proporcionar el fondo. La segunda consiste en bordar a mano ese fondo mecánico sobre grandes bastidores. Tal bordado que imita con

frecuencia los motivos ornamentales de algunos tipos de encajes, especialmente de Chantilly y la Blonda.

En España, aunque sólo han destacado en estos artísticos trabajos Granada y Barcelona. Pero también se elaboraban, dentro del ámbito doméstico, en la mayoría de los pueblos, en sustitución de la mantilla de Blonda legítima, demasiado costosa para las economías rurales. Granada cuenta con una gran tradición en la práctica del bordado sobre tul, conocido como Blonda Granadina por imitar la Blonda legítima. Los talleres granadinos sobresalen por la elaboración de excelentes

mantillas. Barcelona cuenta también con talleres dedicados a bordar tules, cuya técnica se conoce como Blonda Bordana o Bordelesa por imitar este encaje legítimo tan catalán. Las piezas catalanas se distinguen por los fondos más adornados y por resultar más ligeras que las Granadinas, de aspecto más macizo. En los tules bordados que conserva la Colección, hay un predominio del Punto de Cadeneta, Punto de Festón y Punto de Espíritu, y en algunas piezas, la ornamentación parece estar más inspirada, curiosamente, en el encaje de Aplicación de Bruselas que en el Chantilly o de Blonda.

COLECCIÓN DÍAZ VELÁZQUEZ. VIVIENDA

El aspecto interior de una vivienda suele dar una idea bastante exacta, no sólo del nivel social de sus moradores, sino también de sus gustos estéticos, su manera de concebir y distribuir el espacio, sus actividades, sus hábitos y su forma de vida en general. La incorporación a la sección de interiores domésticos de la vivienda de la familia Díaz Velázquez, invita al visitante a introducirse en el ambiente en que se reunió y se conservó durante dos generaciones, la Colección de Encajes y Bordados que, de forma seleccionada, se expone en las Salas I y II de esta planta.

La familia Díaz Velázquez procedía de Jerez de la Frontera (Cádiz), donde su línea materna, de origen franco-alemán, se había asentado a principios del siglo XIX. Al prosperar, con la ayuda de su esposo, el negocio de confección y bordado iniciado por Dña. Isabel Velázquez Neupaver (1848-1942), madre de las donadoras de la colección, se traslada el matrimonio y sus tres hijas a Sevilla en 1908. Aquí viven primero en la calle Mercaderes y luego en la calle Alfonso XII. Pero la vivienda expuesta no adquiere un aspecto parecido al que conocemos, hasta que el padre de las donadoras, Don José María Díaz Fernández (1864-1942), adquiere hacia 1920, unos terrenos en El Porvenir donde construye la casa de la calle Brasil, esquina a Río de la Plata que aún se conserva hoy ampliada.

La hija mayor María Josefa (1893-1981), intervino decisivamente en el diseño de la

vivienda. De su mano se conserva la planimetría de los alzados seguidos, casi al pie de la letra por el arquitecto regionalista Vicente Traver que firmó el proyecto de obra en 1922.

Desde el principio, la vivienda se concibió separando con claridad, las zonas de trabajo dedicadas al negocio que ocupaban la planta principal de la parte privada, situada en la planta primera. Esta disposición se ha respetado en la instalación museológica agrupando las estancias laborales en la Sala VI y las privadas en la Sala VII.

La concepción de la casa y su mobiliario corresponde a los estereotipos de la alta burguesía andaluza de finales del siglo XIX. Los estilos del mobiliario evidencian cierta preferencia por los modelos ingleses, pero también están representadas las líneas españolas del Renacimiento y la influencia francesa en el mueble español, del estilo Imperio. Algunos son muebles de época adquiridos por la familia en el mercado de antigüedades, otros fueron construidos siguiendo diseños de las hermanas Díaz Velázquez, por ebanisteros sevillanos de prestigio como Alcoba o Francisco López.

Aunque en la década de 1970, bastante después de la muerte de sus padres, las hermanas Díaz Velázquez dejaron la casa de la calle Brasil, mudándose a un piso de la Plaza Nueva, se ha procurado reconstruir la distribución original de la antigua vivienda a partir de la documentación acopiada por la investigadora Dña. N.C. Álvarez Moro.

SALA VI. VIVIENDA. DEPENDENCIAS LABORALES

La dedicación de la familia Díaz Velázquez al negocio de la confección de ajuares, bordado y encaje, influyó de manera notable en la configuración de su vivienda; de modo que la planta principal de la casa de la calle Brasil, estuvo íntegramente ocupada por las dependencias laborales del negocio.

Aunque a partir de 1924, la mayor parte de las labores prefirieron encargarlas a bordadoras particulares que trabajaban en sus domicilios, siguieron manteniendo el taller y el resto de las dependencias laborales.

Hasta la muerte de la última de las hermanas Díaz Velázquez, la casa conservó el Planchador, el Almacén y la Sala de Ventas. Estas tres estancias han sido agrupadas en esta Sala, respetando la distribución original que tuvieron. El taller disminuyó su actividad aunque llegaron a tener hasta cien bordadoras trabajando para ellas en el exterior. Al abandonar la casa de la calle Brasil el taller fue suprimido.

Después de 1940, cuando las dos hermanas mayores se hacen cargo de la dirección del negocio, lo reorganizan limitándolo al bordado de mantelerías, colchas y juegos de cama,

abandonando la variedad de producción que tuvo en vida de sus padres.

La muerte de ellos marcó para ambas hermanas el comienzo de una nueva etapa de completa y total dedicación al negocio. Ocupándose de sus respectivas atribuciones, no sólo fueron capaces de mantener y seguir la actividad de sus padres, sino que supieron darle el impulso necesario para que todo lo que llevara el nombre Díaz Velázquez tuviera un carácter especial, exclusivo.

María Josefa (1893-1981), se siguió dedicando al dibujo de los diseños. De su mano se conservan en la Colección varios miles de ejemplares de notable calidad.

Por su parte, Isabel (1896-1989), se dedicó al trabajo de escritorio, que hasta entonces había desarrollado su padre. Ella se encargó de la correspondencia, los pedidos de materiales y la administración del negocio. También era la encargada de cortar las telas que suministraban a las bordadoras. La selección de nuevas bordadoras era tarea que hacían conjuntamente ambas hermanas.

Las tres dependencias laborales expuestas estaban comunicadas entre sí. La que tenía un carácter más público y una decoración más

cuidada era la Sala de Ventas, donde recibían una clientela distinguida para enseñarles piezas ya confeccionadas o recibir encargos. Las otras dos estancias, Almacén y Planchador, eran de acceso más restringido.



Vitrina 3: Sala de ventas.

SALA VII. VIVIENDA. DEPENDENCIAS PRIVADAS

Esta Sala reúne las habitaciones de la casa de la familia Díaz Velázquez que tenían carácter privado y se ubicaban en la planta primera de la casa de la calle Brasil, separadas por completo de las dependencias laborales que se hallaban en la planta principal y han sido expuestas en la Sala VI.

Mientras las dos hermanas mayores se dedicaron principalmente al negocio familiar, la pequeña, Rosario (1903-1972), nunca quiso saber nada del negocio. Fue ella quien se hizo cargo de la organización y administración de la casa, de manera que su ambiente en general y buena parte de los detalles decorativos, conservan su impronta personal.

La contigüidad de la Sala de Estar y el Comedor, se ha respetado conforme a la distribución original; mientras el Escritorio, que en principio estuvo situado en la planta principal junto a las dependencias laborales, se ha preferido incluirlo en la zona privada de la casa, ya que siempre tuvo un carácter reservado de acceso muy restringido.

El Recibidor que inicia el recorrido de esta Sala, comunicaba la planta principal con la segunda por medio de una elegante escalera que arrancaba de él, sirviendo de distribuidor entre la zona laboral y la privada.

El conjunto de los dormitorios se ha reducido a los tres que ocuparon en los últimos años



Vitrina 6: Dormitorio

de su vida las hermanas Díaz Velázquez. Las diferencias apreciables en el moblaje y ornamentación de cada uno reflejan bastante bien las distintas personalidades de las tres hermanas.

Las pinturas distribuidas por toda la casa forman por sí mismas, una pequeña colección que la familia fue adquiriendo en el mercado de antigüedades. La pieza más significativa, un lienzo de gran formato atribuido al círculo de Roelas, les pareció más adecuado donarlo al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Aún así, piezas como el Corrado Giacchino del dormitorio de Isabel o los dos óleos con la iconografía dieciochesca de la Divina Pastora, atestiguan el buen gusto de las hermanas Díaz Velázquez por la pintura de temática religiosa. No faltan tampoco, conjuntos de temática civil como los óleos de paisajes y arquitectura firmados por el costumbrista José Montenegro entre 1895 y 1909, adquiridos al autor por el padre de las donadoras y situados en el Recibidor.

La afición de la familia por las Artes Industriales queda bien atestiguada por las piezas de platería que decoran varias estancias. Junto a algunos ejemplares extranjeros,



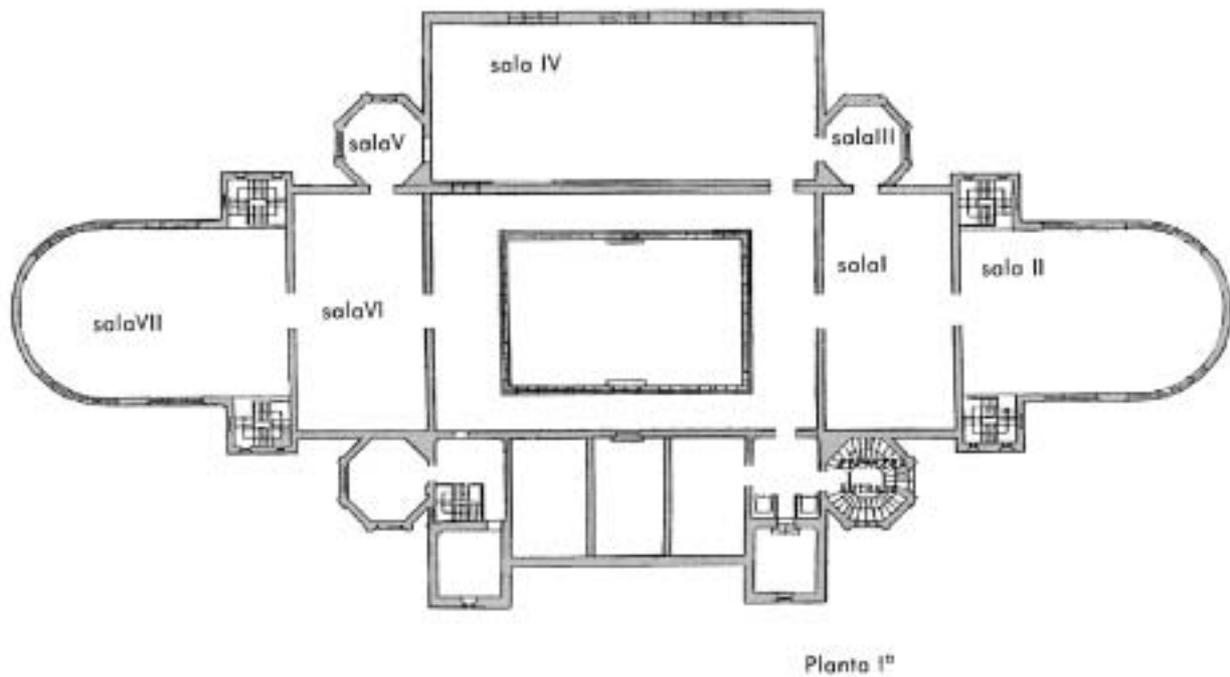
Vitrina 1: Recibidor

pueden verse piezas magistrales de artesanos prestigiosos como las dos magníficas bateas realizadas por el orfebre sevillano Cayetano González en 1932, o la colección de salvillas del siglo XIX con punzón de la Real Platería del orfebre madrileño Martínez.



Vitrina 5: Comedor

III. PLANTA PRIMERA



Plano de circulación de la planta primera

SALA I. TÉCNICAS DE CONSUMO. INDUMENTARIA, ADEREZO Y MENAJE PERSONAL. EL TRAJE SEGÚN EL SEXO Y LA EDAD

El ciclo vital comprende el estudio de las distintas fases de la vida del hombre (infancia, adolescencia, madurez y vejez) y de los hitos de mayor importancia a lo largo de ella (nacimiento, matrimonio y muerte). Cada edad tiene sus propias características representadas, sobre todo, por la forma de comportarse y por las actividades que les son propias, pero también a cada edad corresponde una manera distinta de vestir y hay algunos objetos que son inseparables del ser niño, hombre o mujer, joven o viejo. Con el paso del tiempo esos vestidos y objetos característicos de cada edad y sexo cambian, para cada época son también distintos e incluso son diferentes según la clase social a la que pertenezcan sus usuarios, pero sin embargo, cada edad y cada condición

conserva sus diferencias y ni siquiera fenómenos de tanta fuerza como el de la llamada moda unisex han logrado borrar por completo las diferencias entre la indumentaria masculina y la femenina.

La sala I del Museo se halla dedicada preferentemente a mostrar esas diferencias existentes entre la ropa y los utensilios propios del niño, de la mujer y del hombre. Sus dos primeras vitrinas contienen temas infantiles; la primera recoge los trajes característicos del bautismo, el batón de cristianar y otras prendas de vestir tanto de niños de familias acomodadas como los de las familias más humildes. Junto a estas ropas y sus complementos aparece el juguete por excelencia de las niñas: la muñeca.



Indumentaria infantil

En la segunda vitrina se exponen otros juegos infantiles, unos considerados propios de los varones como el de los soldaditos de plomo, y otros comunes a los dos sexos como los cuentos, el estereoscopio o las jaulas de grillos. En el panel del fondo de esta vitrina destaca la colección de sonajeros cuyos ejemplares se fechan entre el siglo XVII y nuestro siglo. La fórmula del sonajero como entretenimiento infantil es, como se ve, muy antigua, y tanto el cascabel como la campanilla se hallan ligados a los niños de una manera especial. Curiosamente el cascabel es un símbolo usado tradicionalmente en el arte para representar la locura, y también se asocia con frecuencia al bufón y a otros personajes cuya actuación hace suponer una debilidad mental real o fingida que se halla en relación con el aspecto inocente e indefenso de los niños. Aparte de esta curiosa simbología, los sonajeros han tenido con frecuencia el carácter de amuletos protectores, siendo habitual el encontrar representados en ellos figuras de animales míticos como sirenas, leones marinos, etc. Testimonio de este uso protector y lúdico a la vez, es la pintura fechada en 1904 del Conde de Aguiar que se expone junto a esta vitrina, en la

que se ve representada a una enana con un sonajero colgando de la cintura.

El mundo de la mujer se recoge en varias vitrinas de esta sala. En dos de ellas se exponen trajes de fiesta usados por las clases sociales más acomodadas durante el siglo XIX, como el traje de faya rosa junto al calzado y otros aderezos que lo acompañan. Dentro de esta misma línea, se halla la ropa interior y de alcoba, y la colección de carteras de mano que se fechan desde finales del siglo XVII hasta el siglo XIX, costureros, abanicos, etc. Otras vitrinas de la sala, documentan los atuendos que estuvieron de moda en los últimos años del siglo pasado y los comienzos del nuestro y, por último, todo este mundo de los aderezos femeninos se completa con la colección de pendientes y joyas y rosarios.

Como contrapunto de esta colección de indumentaria culta, ilustrada también por las pinturas y esculturas que acompañan a estas vitrinas, se halla la colección de prendas populares expuestas en la vitrina nueve, en la que la sencillez de la ropa interior contrasta con el rico adorno bordado en seda de la camisa serrana que ocupa el centro de la colección. Más adelante en la sala IV, tendremos ocasión de ver con más detalle este fenómeno asombroso del bordado popular.

El tercer y último tema de esta sala primera, la indumentaria del hombre adulto, se documenta en la vitrina ocho, donde se recogen los chalecos de tradición dieciochesca que perduraron aún durante el siglo XIX y junto a ellos, zapatos, medias, monederos, tabaqueras, petacas y cajitas de rapé, que eran inseparables y propias del menaje masculino cuando aún no fumaba la mujer en nuestro país.

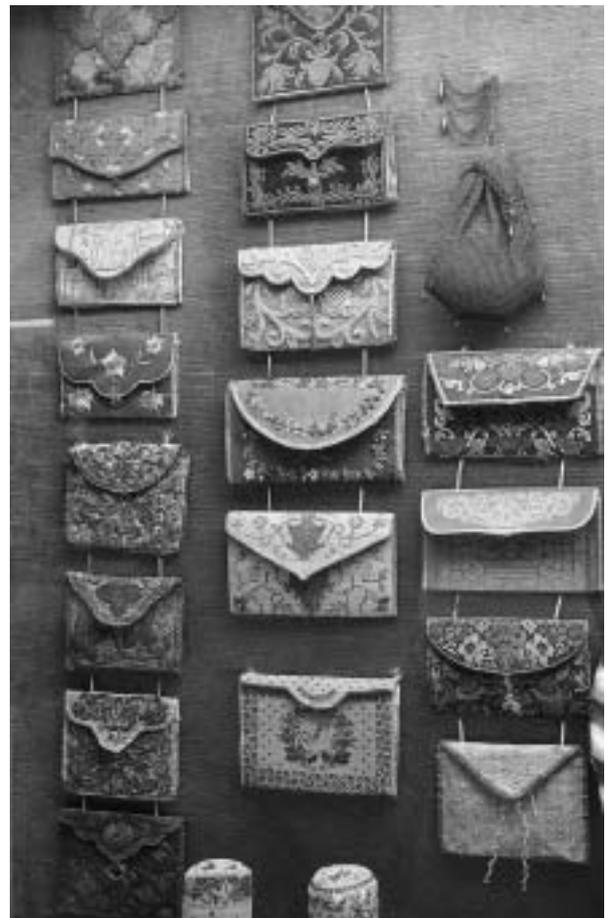
Este tema del ciclo vital recogido en la sala I esperamos poder completarlo en el futuro con la exposición de algunas colecciones que caractericen la adolescencia y la última etapa de la vida.



Complementos de indumentaria infantil: Sonajeros, amuletos y juguetes.



Colección de aderezos femeninos



Ajuar complementario: colección de carteras, costureros, etc

SALA II. TÉCNICAS DE CONSUMO. INDUMENTARIA RITUAL Y FESTIVA. OBJETOS RELIGIOSOS Y DE DEVOCIÓN POPULAR

La sala II de esta primera planta se ocupa con dos temas de gran importancia: la indumentaria típica de las fiestas y las romerías, y la religiosidad popular.

Al tratar en este caso, de indumentaria no nos referimos a la de uso habitual en las distintas edades de la vida, temas que hemos tocado al comentar la exposición de la sala I, sino a los vestidos y adornos que se usan en ocasiones excepcionales, muy pocos días al año, a veces una sola vez en todo el año. Estos son los vestidos especiales de la fiesta del patrón o patrona del pueblo, o simplemente, los de la feria anual sin carácter religioso, de la localidad.

Las fiestas son un acontecimiento importante en la vida de cualquier comunidad cultural, y significan, para empezar, una ruptura del ritmo habitual del trabajo, la ruptura del orden de producción cotidiano, el cambio de actividad que produce el descanso. Pudiera pensarse que si el ritmo habitual de la vida representa el orden preestablecido, la fiesta equivaldría a un tipo de desorden, sin embargo, no hay nada más lejos de la realidad que esta idea. Toda fiesta tiene un orden preciso, aunque eso sí un orden distinto del resto de los días. Las fiestas tienen sus reglas como todas las actividades grupales, e incluso el tipo de fiesta más desordenado en que pudiera pensarse, que vendría a ser en nuestro país el Carnaval, presenta reglas muy precisas, sobre los tipos de máscaras, el recorrido que hacen, la conducta que han de seguir, etc. Las reglas de los días festivos, sin embargo, no son impuestas de un modo demasiado imperativo, sino que están presentes en la conciencia pública con una fuerza más efectiva y duradera que las mismas leyes oficiales y escritas.

Los trajes expuestos en esta sala no son más que uno de los aspectos de esas reglas internas de las celebraciones. El traje de fiesta representa el papel que tiene dentro del festejo el individuo que lo lleva, sea danzante, mayordomo, acompañante de romero, etc.



Traje de los Seises

Dentro de la colección de trajes aquí reunida podemos distinguir dos grupos: los que visten los personajes que cumplen un ritual determinado, una función especial dentro de la fiesta, y los que tienen solamente un carácter festivo general. Dentro del primero se hallan las reproducciones de los trajes de seises de la Catedral de Sevilla, danzantes

cantores que actúan en las festividades del Corpus (indumentaria de tono rojos) y de la Purísima (indumentaria de tonos azules), uno de cuyos ensayos con su acompañamiento musical se recoge en el cuadro de Juan Miguel Sánchez.

Dentro de este mismo grupo se hallan también los trajes de danzantes, mayordomos y otros personajes de las procesiones y romerías de la provincia de Huelva (Comarcas del Andévalo y la Sierra) La colección se agrupa en las cinco vitrinas del flanco derecho de esta sala.

Las danzas masculinas de procesión, son una de las características más peculiares de la mitad norte de esta provincia. El baile, sólo de hombres, tiene casi siempre lugar delante de la imagen del patrón o patrona mientras se lleva en procesión. Dentro de estas danzas las hay de espadas, como las que registran las indumentarias de la vitrina segunda correspondientes a los pueblos de San Bartolomé de la Torre y de la Puebla de Guzmán, y también de palillos y cascabeles como las recogidas en la vitrina primera. En su aspecto actual estas danzas parecen tener el significado de un homenaje que se le tributa al santo ante el que se baila, pero los estudios etnográficos revelan que sus antecedentes son anteriores al carácter religioso con que hoy se presentan y, por tanto, bastante más antiguas que muchas de las ceremonias a que se hallan hoy asociadas. El traje de Mayordoma o Jamuguera de la romería de San Benito (El Cerro de Andévalo) es un buen ejemplo de vestido ritual; su aspecto ha debido cambiar poco desde el siglo XVII y junto al otro vestido de Mayordoma de la Romería de la Peña (La Puebla de Guzmán) son los dos únicos trajes femeninos con sombrero de copa que se conservan en la Península. Ambos ejemplares imitan las modas cortesanas del siglo XVII en que se puso de moda este tipo de sombrero en la mujer, que también ha quedado en algunas zonas de Hispanoamérica, en las Islas Canarias y en Portugal.

Los estudios etnográficos enseñan que los trajes asociados fuertemente a funciones



Traje de Jamuguera de la Romería de San Benito (El Cerro de Andévalo, Huelva)

religiosas cambian menos que los que tienen simplemente una utilización festiva, de modo que nos hallamos aquí ante casos excepcionales de vestidos cuyos aspectos conserva rasgos muy antiguos frente al resto de los trajes típicos o regionales de nuestro país, que no suelen ir más allá del siglo XVIII o XIX.

El otro flanco de la sala lo ocupan otras cinco vitrinas en que se recogen algunos trajes usados en las fiestas de la Andalucía Baja, preferentemente en las ferias y en la romería del Rocío. Sin embargo su atractivo ha trascendido los límites regionales y nacionales siendo hoy este tipo de vestido la representación simbólica y uniforme del traje típico español fuera de nuestras fronteras, donde no



Traje de mayordomos de la romería de Nuestra Señora de la Peña (Puebla de Guzmán, Huelva)

caben afinamientos ni se ha divulgado la inmensa variedad del vestido de nuestro país. En las vitrinas puede observarse la oscilación de las modas que sufre el traje de volantes femenino en muy poco tiempo frente al carácter poco mudable de los vestidos rituales que hemos comentado. La observación destaca sin dificultad la sobriedad del traje masculino junto al carácter de ostentación decorativa del traje de volantes cuyo concepto forma parte de la idea de exaltación y exhibición de la mujer, común a todos los países mediterráneos.

Completa este panorama algunas piezas modeladas en barro como la Gitana con guitarra de Joaquín Bilbao y el cuadro de Miguel Hernández Nájera en el fondo de la sala, en que se documenta el uso de estos trajes.

Cierra el recorrido de las vitrinas de este flanco de la sala la dedicada al traje de manto y saya de Tarifa (Cádiz) en que se observan aún reminiscencias de los usos moriscos en el vestido femenino.

Del segundo tema de esta sala, la religiosidad popular, se ocupan las vitrinas centrales. El mundo de lo religioso está hecho, en esencia, de ideas y creencias sobre los seres sobrenaturales, sin embargo gran parte de esas ideas y creencias tienen una materialización muy concreta fuera de la cabeza de las personas. Entre esta multitud de objetos religiosos, cada uno tiene su función particular y propia, pero todos, en general, son un apoyo, una especie de refuerzo material y concreto del mundo mental y difuso en que se inscriben las ideas y las creencias religiosas. En todas partes en que existen formas culturales





Trajes de volantes y camperos usados en las ferias y romerías de Andalucía Occidental

parecidas a las españolas, hay dos maneras de entender la religión: una más cercana a las definiciones teológicas que forman el núcleo esencial de las creencias y otra menos culta y más alejada de esas definiciones dogmáticas.

A esta segunda forma de vivir la religión llaman los etnógrafos religiosidad popular. En ella el mundo de los objetos y de las imágenes religiosas tienen una importancia extraordinaria; sin embargo, sus ideas sobre las fuerzas y los seres sobrenaturales son muy simples. La relación entre los hombres y esas fuerzas o seres superiores se conciben con un fuerte aspecto mecanicista, de modo que a cambio de lo que se ofrece debe recibirse algo. Si se ofrece un hábito por una curación debe producirse la curación, de lo contrario no se vestirá el hábito. Generalmente, además, no se ofrecen cosas espirituales, sino cosas materiales y tangibles: cera, exvotos, sacrificios corporales, etc., y tampoco se ofrecen a la divinidad en general, sino a un Santo, Virgen o Cristo concretos e incluso a una imagen determinada o advocación. De ahí la riqueza material en imágenes y objetos de culto que intervienen en este modo popular de entender la religión. Frecuentemente se habla en este campo de supersticiones cuando las ideas o las prácticas populares no se ajustan al modo teológico ortodoxo y culto de entender la religión, pero para los etnógrafos la creencia en San Cutufate o la confianza en San Antonio como proveedor de novios, es tan digna de estudio como el dogma de la Santísima Trinidad. De este tipo de religión popular se ocupan preferentemente las vitrinas centrales de esta sala.



Exvotos, medallas y relicarios

SALA III. EXPRESIÓN ARTÍSTICA. INSTRUMENTOS MUSICALES Y LITERATURA POPULAR

La música acompaña a la vida y es elemento importante de las celebraciones y las fiestas.

El tema de la música y los romances populares se trata en el espacio reducido de esta sala. El lateral derecho recoge una muestra de instrumentos populares y el resto del recorrido lo ocupa un repertorio de pliegos de cordel fechados en el siglo pasado.

La música popular obedece a patrones muy tradicionales; sus composiciones, al igual que los romances, se transmiten de una generación a otra sin que podamos juzgar, en la mayor parte de los casos, si han cambiado mucho o poco con el transcurso de los años, y eso ocurre porque estas composiciones raramente se escriben, los cantores y los músicos populares saben poco de pentagramas y la memoria es el único recurso de conservación. Las composiciones suelen ser anónimas y quizás a ello se deba su frescura y espontaneidad; no tiene límites temáticos; es capaz de tratar cualquier cosa, hay músicas de amor o de ronda, cantos religiosos, de trabajos y bodas, etc.

Los instrumentos populares más extendidos son sencillos y predominan por su sencillez de manejo, los de percusión. Buen ejemplo de ello, son los instrumentos de campanilleros, instrumentos en lo que lo importante es el ritmo, la voz de los intérpretes hace el resto. Realmente no hace falta ser un músico consumado para manejarlos.

Por el contrario, la música de tamboril y flauta requiere conocimientos más elaborados. Su tradición es aún muy fuerte en Andalucía Occidental, tanto en el llano como en la Sierra el tamborilero es un personaje importante en las procesiones y romerías. En Sevilla la imagen del tamborilero se halla íntimamente asociada a la Romería del Rocío, pero también los danzantes de la Sierra de Huelva bailan al son del tamboril y la flauta. Estas flautas de tres agujeros, dos en el frente y uno atrás, talladas en madera, a veces con embocadura de cuerna, tienen pocos registros musicales y sin



Instrumentos de música popular

embargo, el virtuosismo de algunos tamborileros lo hacen parecer un instrumento bastante completo, capaz de entonar desde unas sevillanas al himno nacional.

Por su parte los pliegos de cordel que se muestran en esta sala, representan una muestra de lo que fue, hasta hace pocos años, un procedimiento popular de comunicación de gran difusión en nuestro país. En él se mezcla la aventura novelada, el personaje medio mitológico con el suceso real del crimen o la boda. Todo se relata de un modo en que la imagen de la acción resulta ser la protagonista del asunto, y el texto, con frecuencia versificado, no es más que un apoyo de estas viñetas casi animadas. No podría ser de otra manera cuando los pliegos se dirigían a un público analfabeto en más de un 75%. Un aspecto a resaltar es la intencionalidad didáctica y moral que encierran estos pliegos, como la Vida del hombre obrando bien y obrando mal, ejemplo sencillo, casi ingenuo, pero jugoso de esta intención.



Vida del hombre obrando bien y obrando mal

Hoy, acostumbrados a los medios de comunicación, la televisión, radio, prensa, viajes, es difícil hacernos una idea de lo que representó esta forma de transmisión social cuyos antecedentes se remontan a la épica juglaresca del siglo XII y XIII. Eran personajes ambulantes, con frecuencia ciegos, los que difundían estas historias gráficas; ellos mismos las cantaban o recitaban al tiempo que mostraban en un gran cartelón las distintas ilustraciones de la historia, luego vendían los pliegos para que pudieran ser recordados y

conservados por las personas que constituían su auditorio. En los lugares más apartados del campo estos medios eran los únicos que relacionaban la pequeña comunidad con lo que ocurría fuera. Hasta ahora se ha reparado poco en la influencia que debieron tener estos pliegos a la hora de formarse un concepto del valor sano y estimable de la propia comunidad frente a las noticias e historias rocambolescas y casi siempre poco edificantes que traían de otros sitios aquellos ciegos errabundos.

SALA IV. TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN AGRÍCOLA: CICLO DEL CULTIVO DEL TRIGO. TÉCNICAS DE TRANSFORMACIÓN: ELABORACIÓN DEL PAN

Esta sala está dedicada al cultivo del trigo, actividad económica desarrollada desde la antigüedad en los países europeos. Su importancia radica en que ha sido tradicionalmente la fuente principal de un alimento considerado como de primera necesidad: el pan.

El trigo es un producto de fácil almacenaje y puede acumularse en grandes cantidades, de un año para otro, sin que sufran ningún deterioro sus cualidades, por los que desde siempre ha sido una de las fuentes de riqueza de mayor importancia.

El cultivo del trigo es un cultivo extensivo y la riqueza de una región se ha medido por su capacidad de producir este cereal. Desde época medieval esta tierra aparece en los documentos con el nombre de Tierra de pan llevar, haciendo referencia al principal destino del trigo.

Desde la época romana los textos clásicos citan a la región bética como la principal proveedora de trigo en la península ibérica, lo que explica el gran interés del Imperio Romano por esta región, que fue la más romanizada de toda la península.

A continuación se exponen una serie de instrumentos procedentes de la región andaluza, incluida la Bética, utilizados tradicionalmente en el proceso del cultivo del trigo y la elaboración de la harina, elemento esencial para hacer el pan.

Muchos de estos instrumentos han cambiado muy poco desde la época romana, e incluso prerromana, hasta nuestros días. Así, por ejemplo, el arado presentado en la exposición fue ya reproducido con idénticas características en las monedas acuñadas en Obulco en el siglo I antes de Cristo.

La exposición se completa con una reconstrucción de las dependencias de una panadería, donde podrán observarse los procedimientos artesanales con que hasta hace muy poco tiempo se obtenía el pan.

A pesar de que en la actualidad los aperos de madera han sido sustituidos por

procedimientos mecánicos y la masa del pan se bate con máquinas eléctricas, los objetos aquí reunidos han sido durante mucho tiempo los únicos de que disponían los habitantes de nuestros pueblos para hacer frente a la necesidad diaria de ganarse el pan.

Sigamos ahora con detalle el proceso del cultivo del trigo, expuesto en esta sala, desde la preparación del terreno hasta la elaboración del pan.

Tierra inculta

De forma natural cada terreno posee una vegetación clímax, que es la que crece de una manera espontánea sin intervención humana. Para hacer productiva la tierra es necesario, en muchos casos, que el hombre elimine esta vegetación. Para cultivar el trigo es imprescindible dejar la tierra completamente limpia de cualquier planta o matorral que pueda perjudicar el normal crecimiento de este cereal.

Preparación de la tierra

El hombre puede incrementar la fertilidad de la tierra mediante una serie de labores. Sin embargo, el descanso de la tierra tiene gran importancia para su fertilidad. Por eso no se utiliza para sembrar toda la superficie disponible, sino que mientras unos trozos se cultivan, otros permanecen en descanso durante un año o dos, alternándose cada año en uso de las parcelas de tierra.

Para recibir la simiente ha de prepararse la tierra con mucha antelación. Entre los meses de diciembre y enero, cuando ya se ha despojado de cualquier matorral, se utiliza el arado para removerla trazando surcos longitudinales, cuya labor se conoce con el nombre de barbecho. En este estado permanecerá hasta el mes de abril, en que se dará un nuevo tumbo a la tierra con el arado, denominado cruza, porque los surcos trazados por esta labor cruzan los que se hicieron al barbechar.



Arado

La siembra no se efectuará aún hasta el mes de octubre, de modo que entre la labor de cruzar y la siembra transcurrirán cinco meses, durante los cuales la tierra arada descansa y se solea.

Siembra

Durante el mes de octubre, una vez preparada la tierra, se echa la simiente en los surcos abiertos por el arado. El campesino va andando por los surcos esparciendo la simiente, a cada paso arroja un puñado de trigo que saca de la bolsa que lleva colgada al hombro, llamado sembrador. Para que el que siembra, esparza por igual la simiente, se han trazado con el arado antes unas líneas por las que puede guiarse. La labor que hace el arado al trazar estas líneas se denomina marga.

Después de esparcida la simiente vuelve a pasarse de nuevo el arado para enterrar el grano depositado en la tierra.

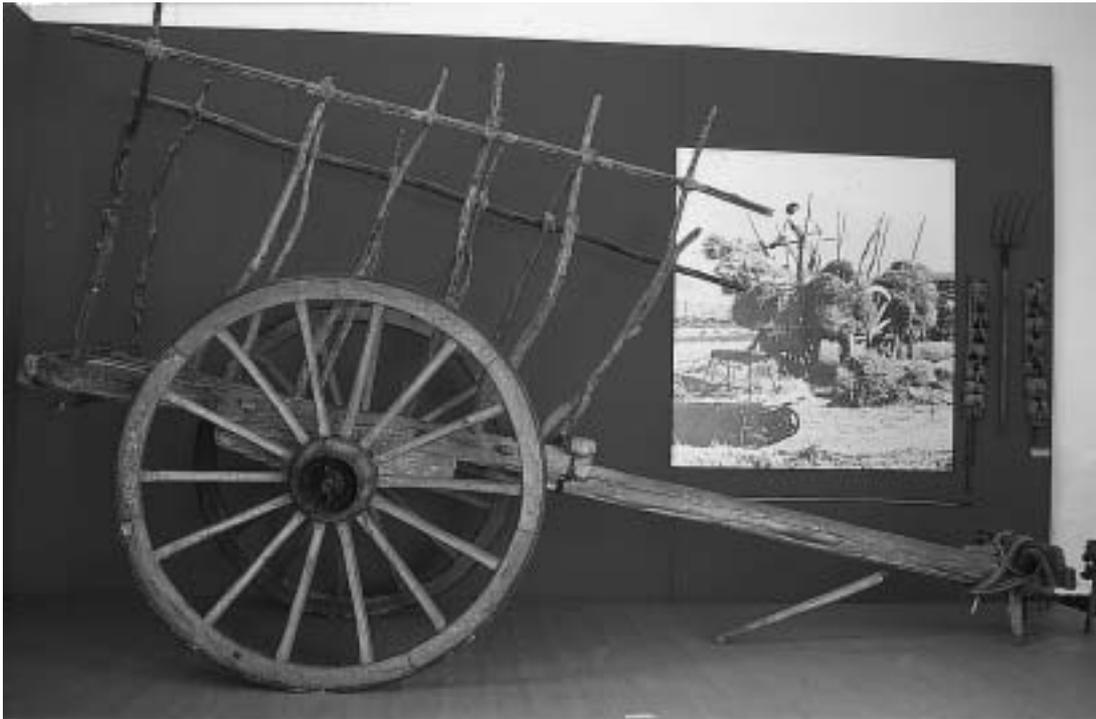
Cuidado de la sementera

Desde que se ha sembrado hasta que se recoge el trigo transcurren de siete a ocho meses, durante los cuales el campesino ha de cuidar la sementera. Junto al trigo crecen una

serie de hierbas improductivas que le perjudican y es necesario arrancar apenas nacen. En esta tarea intervienen muchas personas. La que es lenta y minuciosa y hay que distinguirlas a la perfección de los pequeños brotes de trigo. Tradicionalmente es la mujer quien se ha dedicado a este trabajo lento, llamado escarda, que no requiere más herramienta que las propias manos o, en todo caso, un pequeño instrumento denominado escardillo.

Otro de los cuidados que requiere la sementera cuando brota el trigo muy tupido es la de entresacarlo. Como la tierra tiene una capacidad limitada de alimentar las plantas de trigo es necesario que sólo queden las que pueda alimentar, el resto hay que arrancarlas. Esta labor consiste en quitar parte de la simiente nacida, pasando un instrumento llamado rastro que hunde sus púas en la tierra arrancando a su paso los brotes innecesarios.

Todavía durante este período de tiempo en que la sementera va creciendo, se realiza una tercera labor para incrementar la fertilidad esparciendo sobre la tierra algunos productos que se conocen con el nombre de abonos. El abono más utilizado desde la antigüedad es el excremento de los animales (estiércol), aunque



Carro

hoy día se conocen otra serie de productos químicos que tienen la misma función fertilizante. Estos abonos pueden depositarse en la tierra bien antes de sembrar o bien cuando la simiente está creciendo.

Siega

En mayo o junio llega el tiempo de recoger el fruto de tantos meses de trabajo y cuidados. El trigo ha crecido y ha cambiado su color verde por otro dorado, que indica su madurez. Cada planta procedente de un grano de trigo produce una espiga con gran cantidad de granos.

Ha llegado el momento de cortar la mies. Es éste un momento de alegría en el que se ven recompensados los esfuerzos, si el año ha sido bueno, pues las condiciones meteorológicas, sobre todo la cantidad de lluvia recibida, influyen de modo decisivo en que el fruto sea mejor o peor.

La labor de la siega no ha cambiado sustancialmente desde hace unos 12.000 años. Para segar el trigo se emplea un instrumento cortante llamado hoz. Para evitar las rozaduras de la mies seca y endurecida y los posibles cortes de la hoz, algunos segadores

se protegen la mano con una manija o zoqueta, especie de guante de cuero y madera que se ajusta en la mano con que agarra las espigas.

La labor de la siega se realiza en cuadrilla y en ella intervienen también las mujeres. Los segadores avanzan cortando el trigo, que van depositando a su izquierda a medida que avanzan.

Luego vuelven sobre sus pasos y aúnan en haces mayores los montones dejados atrás, para amontonarlos de forma ordenada y poder transportarlos a la era.

Transporte a la era

Ya está la mies cortada y recogida, de cada planta de trigo se aprovecha, por separado, el grano y el resto de la planta (paja). Para separar el grano de la paja es necesario transportar los haces a la era.

Los procedimientos empleados para este transporte son fundamentalmente dos; el carro y las angarillas.

El carro suele emplearse en los sitios llanos, las zonas de montaña, en las que el terreno tiene pendientes fuertes o de difícil acceso, se utilizan las angarillas, colocadas sobre

los lomos de una bestia; permiten mayor movilidad, pero en contrapartida, soportan una carga más pequeña.

Trilla

Durante los meses de julio y agosto se efectúa la labor denominada trilla, que consiste en deshacer la mies hasta que el grano se desprende de la espiga. Esta labor se realiza en la era, que es un círculo empedrado o de terreno duro en el que se extienden los haces de trigo, formando un tendido, para triturarlos.

Los granos de trigo son de gran dureza y pisándolos repetidas veces o haciéndoles pasar por encima algún instrumento pesado se desprenden de la espiga sin partirse ni deshacerse. El hombre ha ideado diversos procedimientos para realizar esta labor. De los instrumentos, el más conocido es el trillo, que es de madera, protegido por algunos elementos duros, metálicos o de piedra, que eviten el desgaste producido por el roce continuo con la mies. Ayudándose de caballerías que tiran de este instrumento y que a la vez pisan la mies, el hombre encontró un modo fácil de trillar el trigo ahorrándose grandes esfuerzos.

Una vez que la mies ha sido suficientemente triturada, se ha retirado la paja que quedan en la superficie del tendido y el grano se ha depositado sobre la era, se recoge la parva (mies triturada) ayudándose de un madero, que recibe el nombre de asnilla, arrastrado por una caballería. La asnilla va amontonando la parva para proceder a su aventado.

Aventado

La última con que acaba la separación del grano de la paja, es la conocida con el nombre de aventar. El término hace alusión al viento porque es necesario aprovechar un día de los pocos en que en el verano hace aire para efectuar esta labor.

En esta ocasión la fuerza del viento es el elemento indispensable del trabajo. El hombre se limita a lanzar la parva trillada hacia arriba, con la ayuda del biello, la bielta y la

pala, mientras el viento hace volar la paja hacia un lado y el trigo limpio cae, por su mayor peso, hacia abajo.

De este modo se consigue separar el grano de la paja. En esta labor tres hombres se sitúan alineados, según el sentido en el que sopla el viento, y cada uno utiliza un instrumento distinto. El biello sirve para lanzar la parva y el grano. La bielta cuando el trigo tiene ya menos paja, y la pala cuando el trigo va quedando limpio.

Aún interviene en esta labor un cuarto instrumento, llamado rastrillo, que sirve para amontonar el grano que va cayendo al suelo y limpiarlo de garrote: la parte más dura del tallo de la espiga que al tener más peso no vuela con la paja.

Por último, los pequeños trozos de paja, las piedrecitas y los garrotes que no ha eliminado el rastrillo, se eliminan cerniendo el trigo con una zaranda.

Envasado y transporte

Una vez que el trigo ha quedado limpio y amontonado, hay que llevarlo a casa. Para ello se introduce en costales de lona que luego se cargan en el carro o en las angarillas y se transportan.

La paja que ha volado al aventar el trigo se destina a pienso para los animales, por lo que se recoge también formando montones que se cargarán asimismo en el carro o las caballerías para transportarla a los establos o pajares. Con el fin de llevar la mayor cantidad posible de paja en el carro y dado su poco peso, se adapta una red que, sujeta a sus barandales, impide que la paja se salga.

Cuando se utilizan caballerías, la paja se introduce en una bolsa de red llamada bacina que se carga en los lomos de la caballería sujetándola por medio de una cuerda llamada reata.

Si es necesario alimentar a las bestias en el propio campo, se almacena allí mismo, amontonándola de manera que pueda resistir las inclemencias del tiempo sin pudrirse. Estos montones reciben el nombre de almiares, y suelen protegerse con matojos para que duren todo el año sin deshacerse.

Medidas

Cuando el trigo se ha llevado a casa, se almacena en los graneros dispuestos para este fin en el piso alto y que suelen ser estancias con suelos de madera para evitar la humedad. Se llaman doblados o sobrados.

Para hacer un cálculo del volumen de trigo recogido suele medirse al tiempo que se almacena en los graneros. Las medidas utilizadas para este fin son de las llamadas de capacidad. La mayor de ellas es la media fanega, le sigue la cuartilla y tras ella van el almud y el cuartillo. Cada fanega consta de cuarenta y ocho cuartillos, por tanto cada media fanega hace veinticuatro cuartillos, por lo que dos cuartillas componen media fanega, y cada cuartilla hace doce almudes o celemines y veinticuatro medio almudes. La media fanega y la cuartilla se usan para medir grandes cantidades de trigo mientras que las medidas más pequeñas se utilizaban para uso doméstico y la venta en pequeñas cantidades.

Preparación de la masa

La primera tarea que ha de realizarse para la fabricación del pan, una vez que se ha seleccionado y pesado la harina, es la de preparar la masa. Se hace sobre una artesa. En ella se echan la sal, el agua y la levadura, añadiendo poco a poco la harina hasta que se convierte en una masa consistente que se va amasando y rociando con agua hasta conseguir una pasta elástica, a veces se hace con medios mecánicos.

Una vez la masa está ya bien amasada, hay que dejarla reposar durante cierto tiempo, una media hora más o menos, para que la levadura haga su efecto.

Labrado de la pieza

La siguiente operación es la de trabajar o labrar la masa para formar las piezas de pan. Se corta un trozo de masa, al que se llama bolo, y se pesa en la balanza, pues debe pesar alrededor de 1200 gramos. A esta pieza se le da la forma adecuada, para lo que se hace a lo largo una hendidura o canal con la

mano, quedando una parte más pequeña que se dobla sobre la parte mayor a la que previamente se ha aplastado un poco con la mano.

Colocación en el tendido

Una vez labradas las piezas, deben colocarse sobre un tablero mientras aumentan de tamaño por el efecto de la levadura. Se colocan sobre el tablero con la parte labrada hacia dentro y sobre ella se echan unos sacos, que reciben el nombre de tendido, procurando que se peguen a las piezas y separándolas para que no se peguen entre ellas. Mientras que las piezas reposan es cuando se prepara el horno para la cocción.

Preparación del horno

El horno se carga de leña a la que se le prende fuego. Debe estar ardiendo alrededor de una hora, hasta que prácticamente se haya consumido la leña. Entonces se separan a un lado con el jique los trozos más gruesos y se limpia bien el interior con el barredor. Una vez realizada esta labor ya está preparado para recibir las piezas de pan.

Introducción y cocción

Una vez que el horno está preparado, se sitúa el tablero sobre el que han estado reposando las piezas junto a la boca, se cogen las piezas una por una y se les da la vuelta. Se colocan en la pala y se depositan en el horno posteriormente. Tiene que quedar bastantes separadas unas de otras para que, al aumentar de tamaño por efecto de la cocción, no se peguen. El tiempo de cocción es de tres cuartos de hora a una hora.

Extracción

Cuando ya ha transcurrido el tiempo necesario para la perfecta cocción de las piezas de pan, se extraen del horno por medio del palín, que es parecido a la pala, pero más largo y estrecho y se colocan sobre unos tableros. Con esta operación se termina el proceso de fabricación del pan que se inició con la preparación de la tierra para el cultivo del trigo.

SALA V. TÉCNICAS DE TRANSFORMACIÓN. ORFEBRERÍA POPULAR

Se halla instalada esta sala en una pequeña estancia de planta octogonal que agrupa, sobre todo, objetos de orfebrería religiosa y civil. Consta de seis vitrinas donde se hallan instalados algunos sagrarios y coronas de factura popular en que se emplea la técnica del repujado y el troquelado, otras piezas como el relicario expositor de Santo Domingo, realizadas en materiales sencillos (bronce, madera y vidrio), evidencian que la ausencia de materiales ricos y costosos no es obstáculo para conseguir efectos de vistosidad sorprendentes. Como objetos ligados a esa especial manera de entender la religión de que hemos hablado al comentar los objetos religiosos de la sala II, merece destacarse el crucifijo en el que el torso del Cristo se abre a modo de tríptico mostrando en su interior las escenas de la Pasión, con la intención nemotécnica de unir al crucificado los antecedentes de la historia que llevan a la crucifixión, abarcando, simbólicamente, el presente y el pasado.

Por su parte, las dos vitrinas dedicadas a orfebrería civil conjugan las piezas de sencillez destacada, como la escribanía procedente de las Reales Atarazanas de Sevilla, con otras en que es muy marcada la influencia de la decoración del siglo XVIII en que abundaron de una manera particular los temas campestres y pastoriles y en cuyos gustos cabía la paradoja de ver representadas a mujeres con ricos vestidos cortesanos haciendo de segadoras o vigilando el ganado.

El centro de la sala lo ocupa un templete construido con técnica de taracea, procedimiento de ebanistería que utiliza pequeñas piezas de laminado para conseguir decoraciones geométricas de gran riqueza, alternando maderas de diversos tonos. En este caso se trata de un ejemplar fechado en 1906 procedente de los Reales Alcázares de Sevilla, pero la técnica de taracea es de uso muy antiguo y a continuación la veremos usada en una pieza mudéjar de la sala VI.



Cristo con escenas de la Pasión talladas en un tríptico practicado en el pecho

SALA VI. TÉCNICAS DE TRANSFORMACIÓN. BORDADO POPULAR Y ERUDITO

La sala VI se halla dedicada preferentemente a la exposición de dos colecciones de tejidos bordados, la primera constituida por piezas populares y la segunda por vestiduras religiosas de motivos más cultos.

Los bordados populares ocupan la primera mitad de la sala y entre ellos merece destacarse la colección de camisas serranas, procedentes de la donación de las Srtas. Díaz Velázquez, cuyos motivos en seda presentan una unidad de estilo asombrosa. Estas camisas eran prendas en que sólo quedaban a la vista la parte superior y las mangas, de ahí que su decoración se centre en estas dos zonas y el que sean tan cortos sus cuerpos.

Junto a las dos vitrinas que agrupan esta colección de camisas, no faltan otras técnicas como la malla bordada de la primera vitrina, en que se halla bien representado el mundo de la mitología popular capaz de mezclar temas bíblicos, como el Rey David tocando el arpa o Adán y Eva junto al árbol prohibido, con animales fantásticos: grifos o unicornios y otros temas de la mitología clásica, como es el caso del Prometeo que aparece aquí con el buitre sobre él comiéndole las entrañas. La asimilación de temas cultos

por el arte popular es una constante sobre la que han reflexionado muchos etnógrafos e historiadores del arte. Cabe decir aquí que el arte popular no se limita a una copia servil de los modelos cultos, sino que los adapta a sus esquematismos y estereotipias y también a sus ideas estéticas particulares, resultando un producto nuevo con personalidad propia.

Pasando al comentario de la otra mitad de la sala, ocupada como dijimos por vestiduras religiosas, volvemos a encontrar dentro de este contexto de bordados más cultos, el mismo fenómeno de adaptación popular representado por la capa y la dalmática bordadas en sedas policromas procedente de Filipinas, cuyo tratamiento de la figura de la Virgen es muestra inequívoca de los procedimientos del bordado popular.

Por el contrario, el bordado de aplicación, representado en otras vitrinas, de gran fuerza en el barroco y que ha continuado practicándose de forma ininterrumpida hasta ahora en los talleres sevillanos, continúa siendo fiel en gran medida a los dibujos cultos, mezclando con ellos el aprecio popular por recargar las piezas cubriéndolas por completo



Colección de camisas serranas, usadas en la Sierra de Huelva y el Andévalo (Huelva)



Dalmática y capa bordada en sedas policromas (Filipinas)

con la decoración en un alarde de lo que los tratadistas de arte han llamado horror al vacío.

Dentro de este mismo grupo de vestiduras religiosas se hallan también las vestiduras de imágenes representadas en este caso por el trajecito para una imagen del niño Jesús, que se expone en una de las vitrinas de esta sala. La moda de las imágenes vestidas se desarrolló con fuerza durante los siglos XVIII y XIX y hoy constituye un fenómeno habitual en nuestros pasos de Semana Santa.

El centro de la sala VI lo ocupa una pieza excepcional de ebanistería antigua, una

arqueta mudéjar con técnica de taracea, donación de D. Diego Angulo. Si se compara con el templete de la sala V que antes comentábamos, se verá que no sólo ha llegado hasta nosotros el mismo procedimiento técnico de la taracea, sino que los motivos decorativos siguen aún esquemas similares. Sabemos que arquetas parecidas a éstas eran usadas por los boticarios para guardar sus fármacos, sobre todo cuando habían de realizar algún viaje. Los pequeños cajoncitos que se observan en su interior parecen adecuarse bastante bien a los usos de esta profesión.

SALA VII. TÉCNICAS DE HABITACIÓN. ENSERES Y MOBILIARIO TRADICIONALES

La sala VII quizás sea la que se acerca más a la idea moderna de exposición practicada hoy en los museos etnográficos.

En ella se ha tratado de mostrar los objetos colocados dentro del ambiente del que forman parte habitualmente. Se trata en este caso de la reconstrucción de una serie de habitaciones domésticas. El recorrido de la derecha reproduce las correspondientes a una casa de pueblo habitada por una familia media de trabajadores agrícolas, mientras que el recorrido de la izquierda reproduce habitaciones de ambiente más urbano, pertenecientes a una casa de clase media alta o de pequeña burguesía adinerada.

Es buena ocasión para recordar que la etnografía no abarca sólo el estudio de los temas de carácter popular, sino también cualquier forma de vida que se halle en proceso de cambio o afectada por el peligro de desaparecer, más o menos lentamente, del contexto social. De ahí que se dé aquí cabida, en este caso, a un repertorio de habitaciones que no son estrictamente populares.

Se ha procurado colocar frente por frente las estancias que tienen funciones similares en ambos contextos. Un dormitorio corresponde al otro, pero la sala de estar de la izquierda se contrapone a la cocina popular, pieza de la casa en la que transcurre la mayor parte de la vida doméstica, donde no sólo se cocina, sino que también se come, se charla o se duerme al niño. El fuego está presente continuamente en la vida social de estas cocinas de pueblo.

La tercera estancia presenta también a ambos lados caracteres muy distintos. A la derecha se halla un telar en el que la materia prima, lino o lana, se convierte primero en hilo y luego en paño, manta o sábana, y a la izquierda, la sala de costura de la casa burguesa en que sólo se borda la tela ya hecha o se cruzan con los bolillos los hilos que forman encajes o entredoses. En ambas habitaciones se realizan labores relacionadas con el vestido u



Dormitorio popular (Huelva)



Dormitorio burgués



Cocina popular



Sala de estar de familia acomodada con muebles de estilo isabelino



Telar (Cortegana, Huelva)

otras prendas textiles del menaje doméstico, pero el aspecto tan distinto de estas dos habitaciones no es casual sino que obedece a dos modos de economía también muy diferente. La economía rural poseyó hasta hace unos cincuenta años un grado muy alto de autosuficiencia y, por tanto, la transformación de muchas materias primas, como es el caso de la lana o el lino, se hacía dentro de la propia comunidad; por el contrario, la economía dependiente, de las áreas urbana hace que éstas consuman la materia prima transformada, ya

en tejido ya en hilo. En la sala de costura de esta casa urbana sólo se adornan las telas que vinieron de fuera a través del comercio. Mientras el telar está cerca de las técnicas de subsistencia, en la sala de costura se practica el adorno estético o el entretenimiento.

Por último, el fondo de esta sala se cierra con la reconstrucción de una caseta de feria sevillana, con sus muebles y enseres característicos. Frente a ella se expone la Bailaora, vaciado en bronce de Mariano Benlliure que cierra esta evocación festiva.



Sala de costura de una familia acomodada



Caseta de la Feria (Sevilla)

GALERÍA. PINTURA COSTUMBRISTA ANDALUZA

La galería está dedicada a la pintura costumbrista andaluza. Para su documentación se ha recurrido a dividirla en dos colecciones monográficas que representan dos caras opuestas y complementarias del costumbrismo andaluz: una seria, dramática y poco conocida, personificada en la pintura del Conde de Aguiar, y otra festiva, amable y tónica de los carteles de Primavera.

El Conde de Aguiar, Andrés Parladé Heredia, nació en Málaga en 1859, aunque vivió en Sevilla hasta su muerte. Se formó con el pintor malagueño Moreno Carbonero y residió temporalmente en París y en Roma (1883), consagrándose desde entonces a la pintura.

Las pinturas expuestas tratan en su mayor parte, de un tema de gran interés etnográfico: el mundo de los toros. En este caso, el pintor ha huido del tópico festivo para mostrarnos otra cara del ambiente taurino, más triste y menos conocida.

En el siguiente tramo de la galería se muestran algunas pinturas originales realizadas para la impresión de los carteles de las Fiestas de Primavera de Sevilla (Véase *El cartel en Sevilla: Originales de Semana Santa y Feria*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, agotado; *Un siglo de carteles de Fiestas Primaverales*, Sevilla: Caja San Fernando, 1993). Frente a la pintura austera del Conde de Aguiar, esta documenta un tipo de pintura colorista y tónica en la que se repite incesantemente los símbolos iconográficos de la ciudad y el folclore como



Picador sentado: Andrés Parladé, conde de Aguiar



Hohenleiter. Fiestas Primaverales. 1941

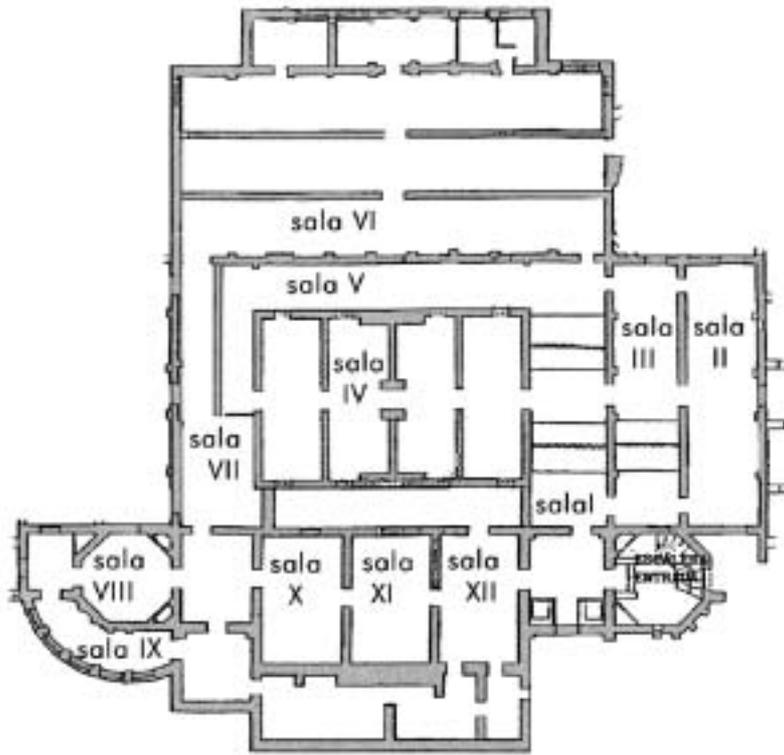
temas obligados. Se ofrecen de este modo dos interpretaciones contrapuestas pero complementarias de la sociedad andaluza.

Desde el punto de vista artístico, la selección contiene obras de algunos autores de gran relevancia que practicaron la pintura costumbrista en Sevilla durante la primera mitad del siglo XX. Entre ellos se hallan firmas como las de Gonzalo Bilbao, José Rico Cejudo, José García Ramos, Gustavo Bacarissas o Francisco Hohenleiter.

La colección de pinturas originales para los carteles fue depositada por el Ayuntamiento de Sevilla en 1979. Tras finalizar los trabajos de restauración, se ofreció al público por primera vez la colección completa, casi un centenar de piezas, en 1982, con la exposición *El Cartel en Sevilla*.

La selección instalada en esta galería corresponde al período comprendido entre los años 1886, en que se realiza el primer original conservado, y la década de los sesenta, cuando el cartel manifiesta su incorporación a las nuevas corrientes pictóricas.

IV. PLANTA SEMISÓTANO



Plano de circulación de la planta semisótano



Instalación museográfica de la planta semisótano

SALA I. LAS FUNCIONES DEL MOBILIARIO DOMÉSTICO

En esta primera sala de la planta semi-sótano se ha procurado hacer un análisis que facilite la reflexión del visitante sobre las variadísimos servicios que nos prestan en nuestra vida cotidiana, los muebles domésticos.

Los muebles cumplen una función muy importante dentro de la casa y en general son los elementos más apreciados después de la propia casa.

Para estudiar las funciones que cumplen en el hogar, pueden dividirse de dos maneras: por la situación que ocupan dentro de la casa y por su función material o uso concreto al que se destinan.

Si se opta por la primera división, los muebles pueden considerarse aislados, como una mesa, o bien formar conjunto como una pareja de repisa. En ambos casos se subdividen según la dependencia de la casa a que se destinan: entrada, comedor, dormitorio, cocina, retrete, etc.

Sin embargo, es más útil para analizar la importancia de los muebles, considerar la función que desempeñan. Bajo este último punto de vista pueden dividirse en tres grandes categorías: los muebles contenedores, sustentadores y decorativos.

Los muebles contenedores

Los muebles contenedores sirven en general para depositar y guardar en su interior objetos de muy diversa índole.

En función de la distribución de su volumen pueden dividirse en compartimentados o huecos.

Los compartimentados tienen su volumen interior dividido en departamentos, cajones, baldas, etc (cómoda). Los huecos tienen su volumen interior sin dividir, formando así un único departamento (arca). Ambas categorías de muebles, se pueden clasificar en exentos, de pared y colgados.

Los exentos están hechos para ser vistos por cualquiera de sus caras (arca), y pueden ubicarse en cualquier lugar de una estancia,

mientras que los de pared, por el contrario, se fabrican diseñados para ser usados adosados a un paramento (cómoda). Por último los colgados, ofrecen la posibilidad de colgarlos a una pared o bien suspenderlos del techo.

Los muebles sustentadores

Este tipo de muebles, como su propio nombre indica, sirve para sustentar personas o cosas. Hay dos clases fundamentales para ello, los que ofrecen un plano de sustentación y los que ofrecen puntos de sustentación o suspensión.

En el primer caso, el plano de sustentación suele ser una superficie destinada a colocar cosas (mesas) o a acomodar personas (cama, silla).

En el segundo caso, los muebles con puntos de sustentación no ofrecen superficies sino apoyos puntuales (platero, perchero).

Tanto unos como otros, al igual que los muebles contenedores, pueden ser a su vez exentos (mesa), de pared (lavabo) o colgados (repisa, platero).

Los muebles decorativos

La última categoría fundamental del muebles, la constituyen los muebles que sirven predominantemente para adornar la casa.

Por lo común, cualquier objeto doméstico se procura que sea bello, pero en el caso de los muebles decorativos este aspecto estético suele predominar sobre cualquier otro.

Este tipo de muebles se divide en decorativos puramente y decorativos con función secundaria. Los muebles decorativos puros son poco frecuentes en la vivienda tradicional, y se definen por no ofrecer ningún uso que no sea el exclusivamente decorativo, mientras que los decorativos con función secundaria son mucho más abundantes, y aunque se utilicen para algo (colocar una maceta, sustentar una figura), no suelen estar ligados al mundo de la producción o al consumo familiar.



Muebles sustentadores

SALA II. FUNCIONES DEL EQUIPAMIENTO DOMÉSTICO

La exposición de esta sala profundiza y completa el análisis del mobiliario de la sala I, ocupándose de las funciones del resto del equipamiento doméstico.

En la casa transcurre una gran parte de nuestra vida. El hogar se considera como un espacio privado, frente al espacio público que constituye la calle.

Dentro de la casa se descansa, se come, a veces se trabaja, pero sobre todo, se relacionan los miembros de la familia que la habitan.

Para facilitar toda la actividad que transcurre en el interior de la casa, ésta se halla llena de instrumentos variadísimos. Cada uno de ellos cumple una función muy determinada y

puede agruparse según las necesidades principales de los habitantes de la casa.

En esta sección se analizan algunas de las funciones de los objetos domésticos, distribuidos en los siguientes sectores:

1. El fuego
2. la higiene y el cuidado personal
3. La transformación de los alimentos
4. Los juegos domésticos
5. El adorno doméstico
6. El adorno y el cuidado de la ropa
7. Los recipientes
8. Consumo doméstico: el aceite

El fuego ha sido tradicionalmente el núcleo del hogar. En torno a él se reunía la

familia para comer, cocinar o resguardarse del frío. No en vano se sigue llamando aún hogar al lugar en que se enciende el fuego.

De todas las funciones domésticas del fuego, la exposición de esta sala documenta dos de ellas: su uso como fuente de iluminación antes de la electrificación de las viviendas y su empleo como fuente de calor para crear las condiciones de confort adecuadas en los interiores domésticos.

Por su parte, el menaje dedicado a la higiene de los habitantes de la casa ha sido analizado bajo el punto de vista del uso individual, agrupando utensilios de carácter personal como los avíos para afeitarse o peinarse, y también, desde el punto de vista colectivo, exponiendo utensilios usados por todos los habitantes de la casa: sanitarios, lavabos, etc.

Frente a esta sección, se disponen las vitrinas que se ocupan del menaje destinado a la preparación y consumo de alimentos. Los utensilios se han agrupado por funciones según el efecto que producen sobre las materias primas, primero los destinados a transformaciones mecánicas: cortar, rallar, machacar, etc., y luego los que se emplean para transformar los alimentos con la ayuda del fuego. La colección elegida para representar el menaje usado en el consumo de alimentos, está formada por un grupo de piezas de arte pastoril, fabricadas en madera, asta y corcho principalmente.

El análisis de las funciones del menaje doméstico, se continúa exponiendo los utensilios relacionados con el cuidado de la ropa, y en especial los empleados para coser y planchar. Frente a ellos se desarrollan otras dos secciones: una dedicada a la exposición de juegos infantiles que se practican preferentemente en el interior del hogar, y otra a los objetos de adorno doméstico que tienen como función predominante el hacer más agradable los interiores de las viviendas, introduciendo elementos estéticos con los que se sienten identificados sus habitantes.



El fuego: iluminación y calefacción



La higiene doméstica

SALA III. EL EQUIPAMIENTO DOMÉSTICO: LOS RECIPIENTES

En este sector dedicado al análisis del equipamiento doméstico, se exponen una serie de recipientes ordenados según sus materiales de fabricación.

Todo recipiente sirve genéricamente para contener alguna materia sólida o líquida que se desea trasladar, almacenar, servir en la mesa, guardar cuidadosamente, etc.

Las variadas funciones a que se destinan los recipientes domésticos, así como la diversidad de la materia a contener, originan que estos utensilios adopten una multitud extraordinaria de formas fabricadas en el material adecuado a cada caso.

En los ejemplares presentados, se documenta más extensamente una clase de recipientes fabricados con tejido vegetal, los cestos, mostrando los distintos materiales y técnicas de su fabricación.

Frente a ellos, se ha dispuesto de forma antológica, otra serie de recipientes contruidos en muy diversos materiales y con funciones muy variadas, para dar una idea del extenso campo de necesidades que cubre esta clase de utensilios.

El consumo doméstico: aceituna y aceite

El cultivo del olivo junto con el del trigo y la vid, forman la base más antigua y tradicional de la alimentación en Andalucía.

La aceituna y el aceite son dos productos que se destinan exclusivamente al consumo doméstico, ambos se caracterizan por poderse conservar largo tiempo sin que pierdan su calidad.

En el caso de la aceituna de mesa, su conservación presenta dos modalidades. Cuando se va a consumir en poco tiempo, se opta por aliñarla después de endulzarla en agua, mientras que si se desea conservar todo el año, suele introducirse en salmuera (agua con una gran concentración de sal). En ambos casos la aceituna se almacena para su conservación en orzas de cerámica.

También el aceite se guardaba tradicionalmente en tinajas de cerámica y su consumo puede ser directo, cuando se usa en crudo para aliñar ensaladas u otros platos, o indirecto, cuando se usa para freír o como ingrediente de guisos.

En este sector se expone una muestra de los utensilios que intervienen en el cultivo y la transformación de la aceituna, así como los recipientes utilizados para almacenar tanto la aceituna como el aceite dentro del hogar.



Contenedores de fibra

SALA IV. LA PRODUCCIÓN ARTESANA: TRANSFORMACIÓN DE LA MADERA, CUERO Y CERÁMICA

El sector de exposición que sigue, está dedicado a documentar el ambiente material de los talleres de producción artesana.

Para ello se han elegido ejemplos que corresponden a la transformación de la madera, el cuero y el barro. A partir de estos elementos se fabrican un gran número de utensilios destinados tanto a uso doméstico, como agrícola, religioso, etc.

Dentro del grupo de talleres artesanos que transforman la madera, se han elegido cuatro ejemplos muy distintos: la tonelería, la construcción de guitarras, el dorado y la construcción de palillos. Del segundo grupo, se ha elegido el curtido del cuero y la zapatería.

Y por último, el mundo de la transformación del barro se halla representado por un taller de alfarero y otro de pintura de cerámica.

Taller de guitarrero

La construcción artesana de guitarras, tiene una notable pujanza en Andalucía a pesar de la competencia industrial de las fábricas que producen este instrumento.

El taller expuesto, ha sido donado por D. Francisco Barba Martínez, uno de los más notables constructores sevillanos.

Las guitarras flamencas y clásicas construidas en este tipo de talleres, conservan una calidad de sonido que no ha podido ser sustituida por la fabricación en serie.

Gracias a ello, trabajan aún en Andalucía un buen número de constructores artesanos que surten, sobre todo, a los profesionales y estudiosos de este instrumento.

Taller de tonelería

En 1979, D. Claudio Bernal, último tonelero que trabajó en la ciudad de Sevilla, hizo donación a este Museo de su taller.

La tonelería es uno de los oficios que han sufrido una notable disminución en su producción. De ser el envase por excelencia, tanto para el almacenamiento como para el transporte, el tonel quedó reducido en Andalucía Occidental a los usos de criar vino y conservar aceitunas. Esta última función está también a punto de desaparecer, al ser sustituido el tonel por grandes contenedores de



Taller de guitarrero

*Taller de tonelería*

plástico, persistiendo casi exclusivamente, su producción para vino en la comarca de El Condado (Huelva) y Jerez (Cádiz).

Taller de constructor de palillos

Los palillos representan uno de los instrumentos musicales más simples y antiguos de todos los que han llegado hasta nosotros.

El taller expuesto ha sido donado por el constructor sevillano D. Manuel Vela Martínez Filigrana. Es sin duda, el artesano de este género más conocido en Andalucía, y sus palillos se conocen con el sobrenombre de su constructor.

A pesar de la simplicidad de estos instrumentos, las técnicas de su fabricación requieren un estudio y experimentación notables para sacar la mayor sonoridad, tanto a la madera usada con mayor frecuencia, el granadillo, como a otros materiales de introducción más recientes.

Taller de dorador

El dorado con panes de oro o plata es una artesanía destinada a realzar la madera, ya sea lisa, torneada o tallada. Dedicada a producciones suntuarias, este tipo de artesanía encontraba sus principales clientes en la Iglesia, las Hermandades y las clases altas.

El taller expuesto ha sido donado por los doradores D. José Jiménez y D. Manuel Calvo, reuniendo muchos de los enseres del antiguo taller de D. Francisco Ruiz Rodríguez, conocido popularmente como Currito.

Estos tres maestros se especializaron en el dorado de piezas cofradieras (canastillas, candelabros, etc). Es precisamente esta dedicación a las producciones de Semana Santa, la que ha permitido la supervivencia de esta artesanía, manteniendo invariables a través del tiempo sus instrumentos y técnicas de trabajo.

Taller de orfebre

La orfebrería sevillana alcanzó una notable riqueza durante los siglos XVI y XVII. La mayor parte de su producción se orienta hacia temas religiosos, amparándose en la pujanza económica de la Iglesia católica durante aquellos siglos. Los motivos decorativos barrocos gestados entonces, forman aún la base fundamental sobre la que se ha desarrollado sus diseños. La recuperación a finales del siglo XIX del esplendor en los desfiles procesionales de Semana Santa de Sevilla, ha

*Taller de dorador*

*Taller de orfebre*

mantenido hasta hoy esta dedicación preferente de la orfebrería a los temas religiosos.

El taller expuesto ha sido donado por el famoso orfebre sevillano Fernando Marmolejo Camargo. En él se reúnen herramientas y enseres usados a lo largo de cuatro generaciones por su familia: Enrique Camargo que fue filetero de la Catedral, José Marmolejo Díaz, padre de José Luís, Antonio y Fernando Marmolejo Camargo y los hijos de éste, Fernando, Juan José, Alejandro y Manuel. La instalación documenta algunas máquinas y utensilios que han dejado de usarse en los talleres actuales al ser sustituidos por tecnología más modernas.

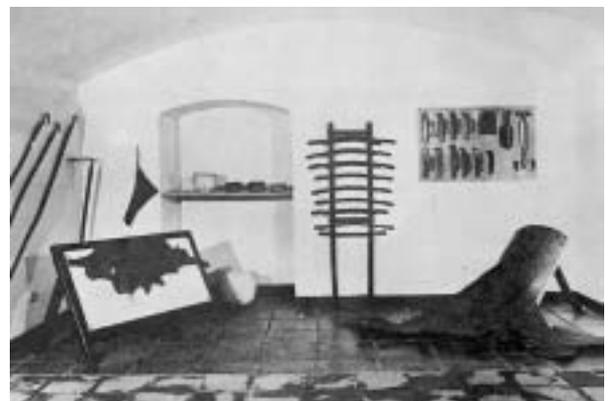
La restauración de este taller ha sido hecha gracias a la generosa colaboración económica de la Caja San Fernando.

*Taller de orfebre. Detalle*

Taller de curtidor

Los talleres de curtido han desaparecido prácticamente de Andalucía. Tradicionalmente suministraban la materia prima a una serie de oficios de gran importancia: zapateros, guarnicioneros, talabarteros, marroquineros, etc, pero la disminución de las artesanías del cuero y la importación de curtidos industriales los han hecho desaparecer.

Los elementos de este taller proceden de la ciudad gaditana de Ubrique, donde se ha conservado una importante producción de marroquinería. Sin embargo, el curtido desapareció de esta población y hoy se surte de materias primas traídas del exterior. Se trata por tanto, en este caso, de un documento de una actividad desaparecida a consecuencia del proceso de evolución económica.

*Taller de curtidor*



Taller de pintura de loza

Taller de pintura de loza

La loza fina de mesa y adorno tiene su origen en las manufacturas reales de porcelanas del siglo XVIII.

La crisis durante el siglo XIX de estas fábricas, ocasionó la búsqueda de nuevos procedimientos, como el estampado mediante caligrafía, que abarataran la producción y la destinaran a un público más amplio.

Siguiendo esta tendencia, que alcanzó un notable desarrollo en Inglaterra, llegó a Sevilla en 1810 como importador de loza inglesa Guillermo Pickman. A su muerte le sucedió su hermano Carlos, que comienza a fabricar loza en la cartuja en 1839. Desde entonces, esta fábrica sevillana ha logrado mantener su producción hasta la actualidad.

Aún tratándose de una producción industrial, muchas de las labores de fabricación son estrictamente artesanales, como es el caso de la pintura a mano.

La instalación expuesta, es la reproducción de un taller de pintura de esta fábrica en la actualidad.

Alfar

La fabricación de cerámica ha sido una de las producciones de mayor importancia en el contexto de la vida tradicional por el extraordinario número de funciones que ha

desempeñado, abarcando la actividad doméstica, la construcción, el transporte, etc.

El taller expuesto procede de Cortegana (Huelva), donde los alfares se instalaban comúnmente en la cocina de la casa. En la actualidad sólo queda un alfarero trabajando en esta localidad.

La producción de Cortegana sigue técnicas emparentadas con el sur de Extremadura, pero se aparta por completo de esta zona por la decoración característica de sus piezas, destinadas preferentemente al servicio de la mesa y al adorno, sin que falte la cerámica para agua, fuego y almacenamiento.



Alfar

SALA V. CERÁMICA Y AZULEJERÍA

CERÁMICA DE CORTEGANA

En este sector se expone una selección de la producción del único alfar que pervive en Cortegana, (Huelva). Uno de los talleres que abandonó la producción alfarera es el que se acaba de contemplar en el final de la sala IV.

En este centro alfarero se emplean cinco tipos de arcilla: tres para el modelado y dos para el acabado y la decoración. Los productos químicos más usados para el vidriado y la decoración son: el sulfato de plomo, sulfato de cobre, óxido de manganeso y óxido de cobalto.

El barro se depura por el sistema de pila única y se amasa a mano.

El torno usado es la rueda de pie sujeta a obra de mampostería, como pudo observarse en la vitrina anterior.

El horno de cocer las piezas es de planta cilíndrica y cubierta de cúpula.

Como técnica de fabricación destaca un peculiar sistema de decoración, que consiste en dejar caer los baños (óxidos o arcillas) sobre la superficie de la pieza, al tiempo que se hace girar ésta con la mano, de modo que se mezclen formando los más diversos motivos espiriformes.

AZULEJERÍA

La sala V, continua desarrollando la sección dedicada a cerámica, con la exposición de una selección de piezas de azulejería, que combina el proceso cronológico de estas piezas con la explicación de las principales técnicas que se han utilizado para su fabricación y los diferentes usos a que se destinaron (Véase Pleguezuelo Hernández, A.: *Azulejo sevillano*, Sevilla: Padilla Libros, 1989).

El uso del azulejo ha tenido una gran importancia en Andalucía a partir de la época musulmana. Sobre todo ha sido empleado en la construcción, tanto en un sentido funcional

como decorativo, pero además, se ha usado para otra serie de funciones como rótulos, motivos heráldicos, imágenes religiosas, etc.

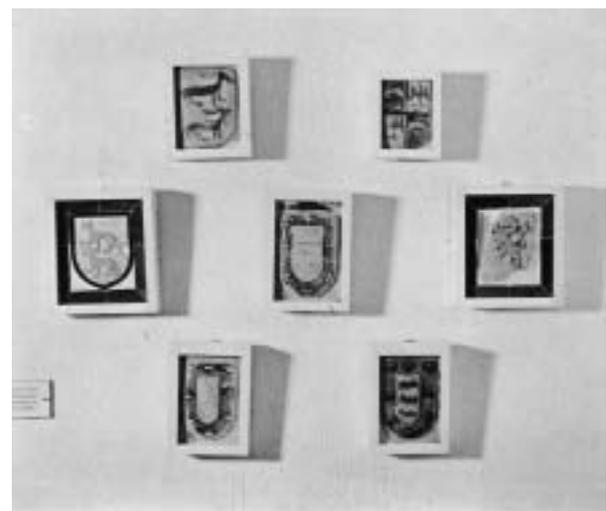
La selección de las piezas aquí expuestas, abarca una cronología que va de los siglos XIII al XX, y en ella quedan representadas las cuatro técnicas fundamentales empleadas en su fabricación: el relieve, la cuerda seca, la arista y la pintura plana.

Azulejos heráldicos de relieve

Entre las obras de azulejería sevillana más primitivas, se encuentran los azulejos heráldicos en relieve.

Son placas con una de sus caras en relieve, obtenido por presión sobre molde, en los que se representan escudos nobiliarios esmaltados en color blanco impuro, con toques de melado, negro de manganeso y verde.

Cronológicamente se sitúan entre la segunda mitad del siglo XIII y el siglo XV, y estaban destinados a formar sepulturas de personajes pertenecientes a estamentos nobiliarios, cuya heráldica reproducía cada una de las piezas.



Azulejos heráldicos en relieve

Azulejos de cuerda seca: siglos XV, XVI y XX

Los azulejos de cuerda seca constituyen la primera técnica sustitutiva del mosaico, cuya producción manual y complicada resultaba excesivamente costosa.

El procedimiento consistía normalmente en dibujar sobre la pieza cocida las líneas divisorias de los colores con una tinta grasa que impedía su mezcla, sometiendo posteriormente la pieza a una segunda cocción. A veces, estas líneas pintadas se reforzarían con relieve impreso por plantilla, logrando un procedimiento mixto.

En principio se siguieron los esquemas de lazo y estrellas geométricas propios del arte hispano-musulmán; más tarde se introducirían figuraciones de estilo gótico. En época de los Reyes Católicos alcanzó esta técnica su momento más importante.

El procedimiento se retomará en los siglos XIX y XX con los movimientos arquitectónicos historicistas.

Azulejo de arista: siglo XVI

Esta técnica supone la eliminación del dibujo de los motivos a pincel, al ejecutarse esta tarea con la plantilla de relieve en negativo presionándose sobre el barro aún fresco, y produciendo unas aristas que impedirán la mezcla de los óxidos que darán el colorido.

Esta mecanización del proceso hará del azulejo un producto seriado que supondrá una comercialización, especialmente dirigida al mercado ultramarino.

Toledo con un producto de gran calidad, y sobre todo Sevilla, con un enorme volumen de producción, serán los focos principales de esta técnica seguidos por Aragón y Granada.

Estos azulejos de arista se emplearían en pavimentos, altos zócalos e incluso en techos, cubriendo los espacios entre las vigas con los llamados ladrillos por tablas, magníficamente representados en esta colección.

Los variados motivos florales y geométricos extraídos especialmente de muestras de tejidos rediseñadas expresamente, y el vistoso colorido de los óxidos metálicos, darán a las decoraciones de interiores una suntuosidad, heredada del lujo y confort de los palacios de las cortes hispano-musulmanas.

Azulejo liso pintado: siglos XVI al XX

Aunque conocido desde época medieval en versiones monocromas o bicromas, su resurgimiento hacia el 1500 en Sevilla, parte de la nueva técnica de brillante colorido que trae de Italia Francisco Niculoso Pisano, quién además, aporta la novedosa decoración renacentista de los centros cerámicos de Toscana. A la muerte de éste, se interrumpe esta técnica hasta que en 1560 vuelve a ser reinstaurada definitivamente por artistas cerámicos flamencos que la habían aprendido en Italia igualmente.

Las variadas posibilidades de aplicación, fueron más allá del uso para pavimentos, zócalos, frentes de escalones o piezas complementarias, produciéndose un tipo de revestimientos de tejados y cúpulas, una pintura devocional para espacios públicos, placas indicadoras de propiedades urbanas, o nomenclátor de calles. Ya en el siglo XX se emplearán para configurar carteles urbanos, necesitados de vistosidad y de capacidad de conservación.



Azulejo liso pintado

SALA VI. CENTROS HISTÓRICOS DE PRODUCCIÓN DE CERÁMICA. USOS DE LA CERÁMICA POPULAR ANDALUZA

CERÁMICA POPULAR: HISTORIA Y FUNCIONES

En la presente sala se ha ensayado una comparación entre las producciones cerámicas de algunos de los principales centros históricos españoles entre los siglos XV y XIX, y las actuales producciones de alfarería popular andaluza.

El lado izquierdo de esta sala se dedica a mostrar una selección de tres grandes centros históricos de producción cerámica: Manises (Valencia), Triana (Sevilla) y Talavera (Toledo).

En los tres casos, sus productos llegaron a difundirse y atener gran renombre en todo el país, desde el medievo hasta nuestros días. Sus técnicas de fabricación están estrechamente emparentadas, practicándose por lo común la pintura de esmaltes óxidos sobre un fondo claro de esmalte estannífero.

En la parte derecha de la sala se expone una selección de la producción actual de los alfares andaluces, ordenada según las distintas funciones de uso que cumplían en la vida diaria. Se observará que muchas de estas funciones han desaparecido o se han modificado, haciendo peligrar la continuidad de las producciones artesanas.

Cerámica de Manises y Cataluña: siglos XV al XVIII

Esta localidad valenciana y sus alrededores, zona de producción cerámica desde época musulmana, se convierte a partir del 1238 en que es reconquistada por los cristianos, en el foco más importante de la península.

La permanencia de la población mudéjar, los privilegios concedidos al gremio, unido al aprovechamiento de las vías de comercialización abiertas a todo el Mediterráneo por la política expansionista de Jaime II de Aragón, convirtieron la cerámica de Manises en un producto de lujo entre nuestras exportaciones que suplantaba al decadente centro

malagueño que había dominado el mercado de loza dorada de época nazarita.

El prestigio alcanzado llevó a suministrar vajillas de este tipo a la corte de los Papas y a la nobleza tanto eclesiástica como civil. Las decoraciones heráldicas para pavimentos y vajillas, supusieron un gran atractivo comercial para unos grupos sociales de arraigada conciencia estamental, deseosos de afianzar su prestigio.

Los dos grandes campos en que se desarrolló la cerámica de Manises fueron: la serie de reflejos metálicos, especialmente para piezas de vajillas doradas (siglo XVI) y cobrizas (siglos XVII y XVIII), y las series azules (siglo XV y XVI), fundamentalmente para azulejos de pavimentos.

A su calidad técnica, se unían la actualización de sus diseños góticos y el atractivo exótico del factor mudéjar con sus finas decoraciones.

Las series dorada y cobriza serían pronto copiadas por otros centros peninsulares como Cataluña y Málaga. La azul, pintada a mano, encontraría la competencia en el siglo XVI de la pintada con plantilla por el sistema de trepa en Cataluña.



Cerámica de Manises

Cerámica de Triana: Sevilla, siglos XV al XVIII

La producción de vajilla cerámica esmaltada sevillana, carente del direccionismo que la corte ejerció sobre Talavera y sometida a las múltiples influencias que le ocasionaba el ser producida en el puerto comercial europeo más activo entre el Mediterráneo y América durante el siglo XVI, dio como resultado una producción variadísima en la que primó, según lo poco conocido hasta ahora, la imitación de series de exportación producidas en otros lugares, especialmente las levantinas (siglos XV y XVI), talaveranas (siglos XVI y XVII) y orientales (siglos XVII y XVIII).

Estas imitaciones, mezcladas con tipos autóctonos en formas y decoraciones llegaron, a fuerza de apartarse de las copiadas en origen, a crear un verdadero estilo propio identificable en series originales, como la azul o la polícroma chinesca.

A esto se une el propio establecimiento en Sevilla de alfareros granadinos, maniseros, talaveranos, flamencos, toscanos y genoveses, lo que dio como resultado un panorama calidoscópico de gran riqueza tipológica y de componentes muy diversos, con una vertiente comercial dirigida hacia América de una importancia inusitada, que fue punto de arranque de escuelas cerámicas de aquel continente, algunos de cuyos centros de producción se mantienen aún vivos.



Cerámica de Triana

Cerámica de Talavera y Puente del Arzobispo: Toledo, siglos XVI al XVIII

También en estos centros, especialmente en el primero de ellos, la producción se divide en dos terrenos, las piezas hechas a torno para vajillas, aquí representadas, y las de azulejería, para revestimientos de arquitectura.

Talavera fue el más importante de ambos, con una tradición mejor conocida desde mediados del siglo XVI, su época de producción, coincidiendo con la política de fomento de Felipe II, quien potenció este centro como proveedor de la Corte, convirtiéndolo en el más actualizado de sus Reinos, especialmente por las renovaciones técnicas y decorativas que aportaron artistas flamencos formados en Italia.

Uno de los secretos del éxito de la cerámica de Talavera residió en la perfecta estandarización de sus series decorativas, manteniendo una alta calidad técnica y un cuidado diseño. La serie azul de las mariposas, la tricolor de gran expresividad, la de randas, la de la flor de patata con escenas inspiradas en grabados contemporáneos, o la polícroma de gran belleza por su alto valor decorativo, son muestras de la calidad alcanzada.

La competencia de Puente del Arzobispo con productos similares y, sobre todo las dificultades para establecer un comercio desde el interior de la meseta, le hicieron padecer sucesivas crisis hasta su total decadencia en el siglo XIX.



Cerámica de Talavera

El lado derecho de la sala, analiza las principales funciones de la cerámica popular andaluza actual, muchas de las cuales han entrado en un proceso acelerado de desaparición (Véase Carretero, A.; Fernández, M.; Limón, A.: *Cerámica popular de Andalucía*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981; Madrid: Editora Nacional, 1984, agotado)

El análisis de esta sección comienza exponiendo algunos ejemplos de piezas destinadas a contener líquidos, ordenadas secundariamente por el tipo de líquido: agua, aceite, vino y vinagre, y luego por el lugar geográfico de procedencia. Sigue un grupo de piezas usadas para el cuidado de los animales: comederos, bebederos, colmenas, palomares, etc., cuya

presencia es ya hoy difícil de documentar en nuestras zonas agrícolas. Las piezas destinadas al almacenamiento doméstico permanente de líquidos o áridos, están representadas por una selección de pequeñas tinajas y orzitas de despensa. Luego, se continúa con la cerámica usada para cocinar y servir la mesa, incluyendo piezas ya en desuso como las anafres para carbón o los tostadores de castañas.

El final de esta sección lo ocupan dos grupos de piezas: el de las usadas como elementos constructivos de edificios: tejas, bajantes, atadores, remates de chimeneas, etc., y el de la juguetería infantil, prácticamente desaparecido a partir de la generalización de los juguetes de plástico.



Cerámica popular andaluza



Bodega

ÁREA DE SERVICIOS

Esta zona ha sido concebida como un área de descanso, intercalada en el circuito, en la que el público pueda encontrar información y productos relacionados con el contenido del Museo. Comprende dos salas de audiovisuales, una bodega-bar y una tienda librería.

SALAS DE AUDIOVISUALES

En ella se realizan pases de documentales relacionados con la temática del museo en sesión continua. Una parte de estos documentales ha sido producida por el propio Museo en el curso de campañas de documentación e investigación de campo llevadas a cabo desde finales de la década de 1970. Sus contenidos

son muy variados y procuran completar el contenido de las salas que ha recorrido el visitante. Las fiestas, los oficios, las actividades agrarias y en general, las formas de vida que empiezan a transformarse o tienden a desaparecer, son el centro de los temas tratados en estos documentales etnográficos.

BODEGA-BAR

Desde la antigüedad, los vinos andaluces han gozado de una fama notable. Ya en época romana los cita Marcial y sabemos que, a pesar de la prohibición de beber alcohol, los árabes andaluces apreciaban mucho los vinos dulces de Málaga a los que llamaban *jarabe malagueño*.

Todos los vinos andaluces tienen como denominador común una alta graduación alcohólica desde la misma formación del mosto y por este motivo, se conocen como *vinos generosos*. Esta característica se debe sobre todo, a la alta insolación de las vides en esta tierra.

De todos los vinos andaluces el más conocido universalmente es el de Jerez, fabricado a base de la variedad de uva *palomino* aunque se usa también, para los vinos dulces, la Pedro Ximénez y la moscatel. Los vinos de Jerez han tenido entre los ingleses sus más ardientes propagandistas y consumidores. El pirata Francis Drake, cuando incendia Cádiz, toma como botín grandes cantidades de este vino.

Pero la fama de los caldos de Jerez y su pariente, la manzanilla de Sanlúcar no deben hacernos olvidar otros vinos andaluces de apreciable relevancia, como los Montillas y Moriles, elaborados a partir de mosto más cuerpo y graduación que los de Jerez hasta el punto en que no necesitan casi nunca ser *encabezados*, añadiéndoles alcohol vínico para estabilizarlos.

Los vinos malagueños en todas sus variedades, Pedro Ximénez, moscatel, Málaga dulce color, pajarete, etc. destacan por su dulzor exquisito y los del Condado de Huelva se elaboran a partir de la variedad de uva zalema en su mayor parte, alcanzándose con ellos finos, soleras y olorosos de sabor intenso que denotan su parentesco con los caldos jerezanos.

Tal vez sea en esta zona del Condado donde se ha conservado mejor los procedimientos artesanales de crianza, pero junto a ellos se han desarrollado nuevas técnicas industriales para la elaboración de vinos de mesa de baja graduación alcohólica.

BODEGA DEL CONDADO DE HUELVA

Las bodegas andaluzas no son subterráneas como en otras partes del país. Se instalan en espaciosas naves, formando *andanas* o filas de bocoyes apilándolos unos sobre otro. Se ventilan con pequeñas ventanas pues, aunque

debe conservarse la humedad, la renovación de aire es necesaria para favorecer el proceso de fermentación de estos vinos. Por eso los bocoyes no se llenan por completo.

En esta sala, se ha instalado una bodega procedente del Condado de Huelva. Está compuesta por don andanas: una *criadera*, formada por la fila superior de bocoyes y una *solera*, la fila que se apoya en el suelo.

El método de *criadera y solera* está ideado para ir envejeciendo el vino pasándolo progresivamente desde los bocoyes más altos (pueden disponerse varias *criaderas*), hasta acabar en la *solera*, de donde se extrae para su consumo.

Los vinos del Condado, como los de Jerez, una vez que han pasado la *fermentación tumultuosa*, fermentan por segunda vez lentamente produciendo una levadura blanquecina que se deposita en su superficie y a la que se llama *la flor*. Esa levadura desaparece progresivamente encaminándose el vino hacia el fino o el oloroso según la técnica que se emplee. El bocoy usado en las bodegas del Condado es de mayor volumen y más panzudo que la *bota* de Jerez. Este tipo de vasija de roble tiende a desaparecer, sustituyéndose progresivamente por la *bota jerezana*.

En las bodegas del Condado era frecuente encontrar un *tabanco* o pequeña taberna como la que se halla situada al fondo de esta sala. Estaba formada por un castillete de medias botas rellenas con distintas calidades de vino y un mostrador en el que se despachaba a granel o se degustaba directamente en medio de animadas tertulias.

TIENDA-LIBRERÍA

En la Tienda-librería, el visitante podrá encontrar a la venta, publicaciones relacionadas con el Patrimonio Histórico así como con la temática específica del Museo. También se ofrecen objetos de regalo, objetos de papelería o escritorio y otros productos que reproducen piezas o iconografía relacionadas con el Museo.

SALA VII. LOZA DE LA CARTUJA, SEVILLA

La sección dedicada a la producción y usos de la cerámica culmina en esta sala con la exposición de algunos ejemplos de loza industrial y decorativa. El desarrollo de nuevas tecnologías aplicadas a este sector desde el siglo XVIII, han arrumbado algunas de las antiguas técnicas artesanales pero a la vez, han hecho surgir nuevos productos más funcionales y adaptados a nuestras necesidades actuales, sin que se haya perdido el gusto por las bellas decoraciones de raíces populares o cultas.

Desde el punto de vista histórico, la fabricación de loza de la Cartuja representa el único ejemplo vivo, con producción ininterrumpida de lo que fue el movimiento de industrialización de loza fina iniciado a finales del siglo XVIII (Véase Limón Delgado, A.: *Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla: Cerámica de botica, de la Cartuja, arte pastoril, los rosarios y las cruces*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981)

Las piezas expuestas corresponden en su mayoría a un depósito que la propia fábrica efectuó en este Museo en la fecha de su creación.

La selección efectuada es un buen ejemplo de su producción más cultivada. La



Loza de La Cartuja

influencia de los movimientos modernistas en algunos de sus diseños, evidencia la sensibilidad de esta manufactura hacia las corrientes estéticas de la época, buscando re-remozar continuamente sus productos sin cerrarse a los criterios de la moda vigente.

La loza de esta fábrica ha alcanzado una gran difusión popular con sus series estampadas, procedimiento decorativo que abarató el producto y lo hizo asequible a las economías más modestas.

LOZA ORIENTAL

La generalización del comercio en Oriente durante el siglo XVIII y la creación de grandes compañías comerciales, introdujeron en Europa el gusto por el mobiliario y la decoración inspirada en las tradiciones estéticas de China y Japón. La cerámica no escapó a esta moda que se prolongó durante todo el siglo XIX y principios del XX.



Loza de la Cartuja, diseño modernista

Las casas de la burguesía y de la alta sociedad se llenaron de porcelanas orientales importadas, o de imitaciones europeas.

Las clases populares accedieron tradicionalmente a esta moda que aún persiste en los medios rurales, reuniendo en sus chineros como piezas de adorno, juegos de café, platos,

jarroncitos, etc, que sólo se usaban en ocasiones solemnes.

Esta selección de lozas, bronce y maderas talladas japonesas del siglo XVIII procede de la colección reunida por el Sr. Soria, y donada en 1920 al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

SALA VIII. LA TRANSFORMACIÓN DE LOS METALES

El descubrimiento paulatino de las técnicas de obtención y transformación de los metales, supusieron una verdadera revolución cultural. Aún hoy el desarrollo de estas técnicas se sigue tomando como referencia para dividir las grandes etapas culturales: bronce, hierro, etc.

Una gran parte de las cosas que nos rodean en nuestra vida cotidiana, desde una pequeña hebilla hasta el autobús que nos traslada de un lugar a otro, son posibles gracias a estas técnicas.

Los dos procedimientos básicos para dar forma a los metales, convirtiéndolos en utensilios con las más variadas funciones, son la fundición y la forja.

El primero consiste en calentar el material a altísimas temperaturas, hasta convertirlo en un fluido líquido que se vierte luego en moldes con la forma precisa que se desea dar al objeto.

El segundo consiste en calentar trozos de metal hasta hacerlos maleables y a continuación, darles forma o soldarlos entre sí, a base de golpearlos con un martillo sobre un yunque.

En esta sala y en las siguientes, se exponen algunas colecciones de utensilios fabricados mediante la combinación de estas técnicas y más adelante, en la sala XI, puede contemplarse la reconstrucción de una fragua de forja.

METALISTERÍA

El proceso de fundición a la arena utiliza como instrumento característico la caja de fundición, formada por dos moldes o marcos rectangulares de hierro, complementarios entre sí. En uno de ellos se estampa los anversos de los modelos a fundir y en el otro los reversos, de modo que, unidos, forman el vaciado completo.

El fundidor rellena un molde con arena humedecida mascareta, luego hunde en ellos los modelos hasta su mitad. Sobre este molde se superpone su contrario y, una vez relleno, se estampa la otra mitad de los modelos. Los



Brazo de lámpara

moldes se complementan con la estampación en el bebedero o canal por donde entraría el metal fundido. También se trazan los caminos que comunicarán unas piezas con otras (coladas) y los canalitos (vientos) que desalojaran el aire cuando el metal entra en la caja, desplazándolo hacia los bordes de los moldes. Una vez preparados los moldes, se elimina la humedad de la arena para endurecerla, lo que puede efectuarse en un recinto cerrado dispuesto al efecto (estufa), o bien situando los moldes en el suelo en torno a una hoguera.

A continuación se emparejan los moldes, apilando cada diez cajas entre dos planchas metálicas abrazadas por una prensa. Estas pilas se tumban en el suelo de modo que los bordes de las cajas queden hacia arriba.

Mientras tanto se funde el metal en el horno, gran depósito cilíndrico de chapa de hierro, recubierto enteramente de material refractario, que aloja un recipiente (crisol) en que se deposita el metal al fundir. Algunos llevan incorporado un volante que permite hacerlo bascular para facilitar la recogida de metal líquido en un cazo enmangado, con el que se rellenan las cajas de fundición. Tras la operación, se levantan las pilas de cajas y comienza el desmoldado, desalojando la arena de cada molde y extrayendo el bloque de reproducciones del metal, que permanecen unidas por las coladas. Después de limpiar los bloques de arena adherida, sólo resta ir separando las distintas piezas fundidas de sus ramificaciones, lo que se efectúa cortándolos con el cortafrío.

SALA IX. ARMAS DE CAZA Y DEFENSA PERSONAL

Un buen ejemplo del desarrollo de las técnicas de transformación de los metales, es su aplicación a la fabricación de armas destinadas tanto a usos de aprovisionamiento, como la caza, como a usos bélicos o de defensa personal.

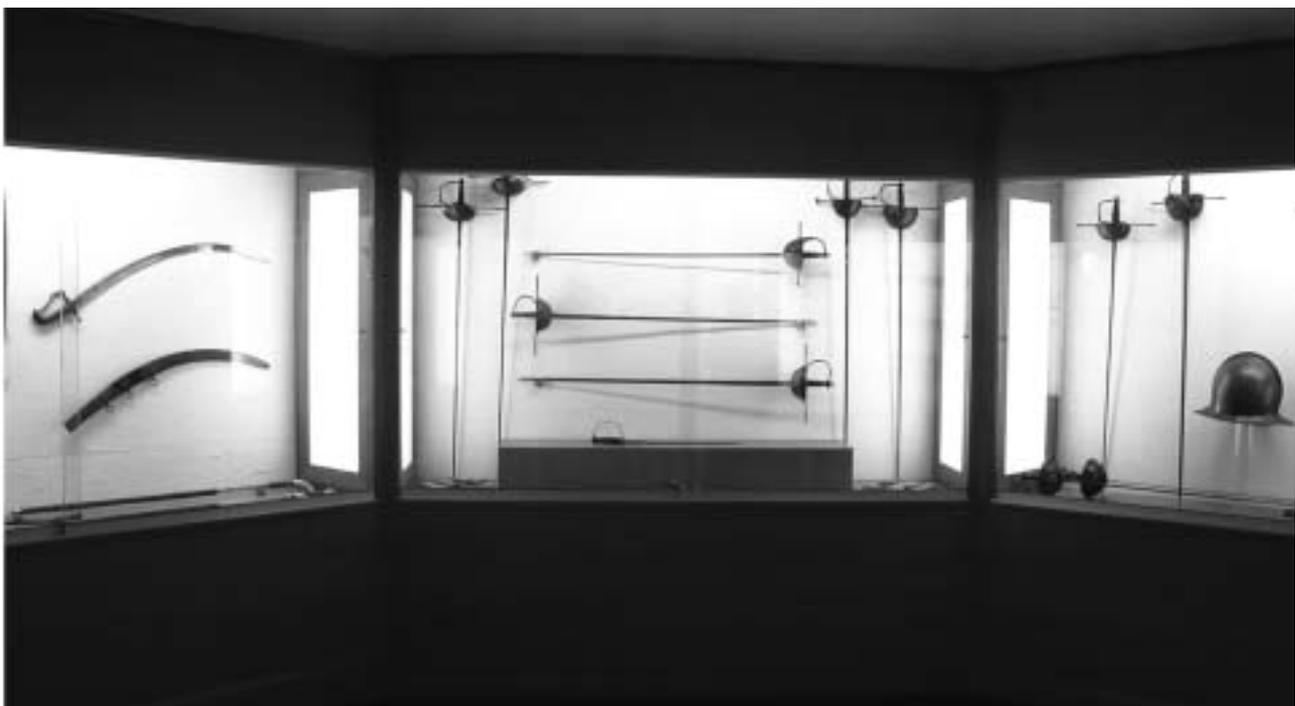
Esta sala enfrenta en dos líneas de vitrinas, una colección de armas de fuego y otra de armas blancas. Las armas de fuego se desarrollan en nuestro país a partir del siglo XV, aprovechando la introducción de la pólvora, cuya tecnología se desarrolló en Oriente, para lanzar proyectiles con mucha precisión, a distancias considerables.

Durante los siglos XVI y XVII la actividad bélica del Imperio Español hizo que nuestro país destacase en la fabricación de estos ingenios. Aún hoy, uno de los mecanismos de chispa más efectivos empleados para prender la pólvora del cebador que provocaba el disparo hasta que se produjo la invención de los actuales sistemas de pistón, se conoce como llave española. La presencia en España de destacados armeros alemanes, holandeses o italianos, fue muy frecuente durante aquellos siglos.

La colección expuesta abarca desde las antiguas armas de avancarga con llave de chispa de pedernal, hasta las modernas escopetas de caza.

La misma impronta europea afectó a la evolución de las armas blancas. Es muy frecuente documentar en nuestro país armas alemanas o italianas, o maestros espaderos extranjeros que establecen aquí sus talleres. Este género de armas, sobre todo en el caso de las espadas, no solo tuvo el destino bélico al que fatalmente está ligado, sino que se empleó también como un complemento del traje, de donde su nombre: espadas roperas, convirtiéndose en el símbolo civil del caballero y originando un tipo de espada más ligera y adornada que la de batalla. Se usó esta, preferentemente, como adorno simbólico adaptado a las modas y, secundariamente, como arma de defensa personal.

En la selección expuesta están representadas desde las antiguas espadas de lazo del siglo XVI hasta algunos ejemplares empleados en paradas y ceremonias del siglo XIX.



Armas

SALA X Y XI. ALIMENTACIÓN: PRODUCCIÓN DIARIA Y CONSERVA. EL PAN Y LA CHACINA

Esta estancia la ocupan dos relacionadas con la alimentación que representan técnicas de economía doméstica opuestas por el tiempo que se tarda en consumir sus productos. El pan está destinado al consumo cotidiano mientras que la carne del cerdo se requiere someterla a una serie de manipulaciones para conservarla y distribuir así su consumo a lo largo del año.

A la derecha del visitante se expone un malacate para refinar la masa del pan movido por fuerza animal y otros elementos de la panadería como la artesa de amasar, la balanza de pesar la masa, las palas de meter las piezas en el horno y los sellos para marcar las piezas, muy usados antes en los hornos comunales, indicando los gramos correspondientes a cada tamaño.

A la izquierda, se exponen los enseres utilizados en la Sierra de Huelva para la matanza y elaboración de chacinas. Las técnicas de conservación de jamones y embutidos han permitido a las zonas serranas andaluzas disponer a lo largo de todo el año de una fuente



Fragua

de alimentación importante para estas economías que hasta hace poco tiempo mantenían un alto grado de autosuficiencia obligado por las dificultades de la comunicación y el escaso desarrollo del comercio.

Siguiendo el recorrido hallamos a continuación, a la derecha, una prensa de viga de las utilizadas en las haciendas de olivar para extraer aceite; sin embargo, en este caso se trata de un ejemplar adaptado para prensar uva, procedente de Ubrique (Cádiz). Es de tamaño más pequeño que las utilizadas para el prensado de la aceituna.

Frente a la prensa de viga se expone una fragua procedente de Cortegana (Huelva), junto a algunos trabajos de forja de hierro que han tenido una fuerte tradición en el área de Sevilla, sobre todo los de técnica de cerrajería de que es buena muestra la arqueta expuesta en el pedestal, fechada en 1720.



Sala de matanza

SALA XII. PESAS Y MEDIDAS

La colección presentada agrupa los tres procedimientos más comúnmente usados para pesar o medir, sobre todo, los productos alimenticios y las bebidas: el peso propiamente dicho, las medidas para el líquido y las medidas para áridos. Los dos utensilios más utilizados para calcular el peso de los productos son la balanza y la romana; de ambos podrán aquí observarse ejemplares de diversos tamaños, desde las pequeñas balanzas de precisión para pesar metales preciosos, fármacos, etc, hasta las grandes romanas para pesar animales. La balanza se adaptó al sistema métrico decimal en fecha relativamente reciente, adoptando como unidad de peso el kilo con sus múltiplos y fracciones, pero la romana sigue aún fiel al patrón antiguo de medidas en que la unidad es la arroba equivalente a unos once kilogramos y medio y sus subdivisiones la libra y el cuarterón.

El mismo patrón siguen las medidas de capacidad para líquidos (aceite, vino, aguardientes,

etc) que se exponen en la tarima baja de la izquierda; la arroba de líquido equivale aproximadamente a unos dieciséis litros y a partir de ella se fraccionan las medidas menores. Por último, dentro de las medidas de áridos utilizadas para el grano (trigo, cebada, maíz, etc) el patrón más usual es la cuartilla, ya que la fanega, compuesta de cuatro cuartillas, sería tan grande que casi no podría utilizarse. La cuartilla es de peso variable según el grano de que se llene. En conjunto la fanega se compone de dos medias fanegas, o cuatro cuartillas que hacen doce almudes, veinticuatro medio almudes y cuarenta y ocho cuartillos. Al almud se le llama también celemín.

Tanto la arroba de peso o líquido como la fanega y sus divisiones son restos de los antiguos sistemas métricos no decimales usados en nuestro país. En la actualidad estos patrones han sido prácticamente sustituidos por las unidades del sistema métrico decimal: el kilo y el litro.



Pesas y medidas

SERVICIOS COMPLEMENTARIOS.

En el curso de su estancia en el Museo, el visitante podrá hacer uso de otros servicios que detallamos a continuación.

1. Biblioteca

El Museo dispone de una biblioteca especializada en etnografía y museología que se halla situada en la Planta Segunda. El visitante puede consultar sus fondos en horario de mañana de lunes a viernes. Para ello solo necesita ponerse en contacto con algún técnico de este servicio a través de la Conserjería, situada en el hall de entrada al Museo.

2. Departamento de Investigación

Si el visitante desea obtener información complementaria sobre alguna pieza o sección del Museo debe ponerse en contacto, a través de la Conserjería, con este Departamento. La documentación sobre los fondos del Museo, así como sus fondos bibliográficos, está informatizada e incorpora imagen digital de la mayor parte de sus piezas, gracias a ello su consulta podrá ser atendida con rapidez.

3. Departamento de Difusión

El usuario del Museo puede dirigirse a este Departamento para hacer la reserva de una visita en grupo o para solicitar la programación de alguna actividad especial de carácter didáctico. Dentro de sus servicios este Departamento ofrece la posibilidad de consultar los fondos de imagen y sonido, solicitando previamente dicha consulta. De él dependen también la programación musical que el visitante puede escuchar por megafonía en todo el recorrido del museo y la programación de las proyecciones de audiovisuales que se ofrecen en el Área de Servicios de la Planta Semisótano.

4. Estaciones informáticas

A lo largo de su recorrido por las distintas plantas del Museo, el visitante podrá

encontrar una serie de estaciones informáticas que completan la información sobre el Museo u ofrecen incluso, la posibilidad de acceder a la consulta de sus Fondos de Reserva mediante programas muy sencillos que permiten visualizar las piezas de las colecciones no expuestas habitualmente.

5. Exposiciones temporales

El Museo desarrolla un programa anual de exposiciones temporales que se incluyen en el recorrido habitual de la visita, en las salas destinadas a este fin en la Planta Principal. Estas exposiciones temporales tienen como finalidad divulgar los Fondos de Reserva del propio Museo o completar y ampliar los temas poco representados en su instalación permanente. La mayor parte de ellas son producidas por el propio Museo, pero también recibe exposiciones por intercambio con otros Museo o Instituciones de nuestro país o de fuera de él.

6. Asociación de Amigos del Museo

La Asociación de amigos del Museo de Artes y Costumbres Populares, tiene como finalidad colaborar en cualquier actividad que dinamice la vida del Museo

Cualquier visitante puede solicitar hacerse socio de ella para colaborar en la mejora de los servicios del Museo.

La Asociación organiza cursos especializados en las materias relacionadas con el Museo y colabora de manera muy activa en muchas de sus actividades: exposiciones, conferencias, publicaciones, visitas guiadas, etc.

Si el visitante desea información sobre ella, puede dirigirse a su sede en el hall de entrada al Museo, en la Planta Principal, junto a la Conserjería.

