

REPÚBLICA ESPAÑOLA
MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES

ANALES DEL MUSEO
DEL
PUEBLO ESPAÑOL



TOMO I
CUADERNOS I Y 2

MADRID
PLAZA DE LOS MINISTERIOS, 9

1935

PATRONATO Y COMITÉ(*)

DEL

MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL

Comité

Presidente, G. Marañón.—*Vicepresidentes*, A. de Figueroa y Torres, y J-Fitz Stuart y Falcó.—*Vocales*, M. de Asúa.—Carmen Baroja.—R. Cabañillas.—Victorina Durán.—J. Ferrandis.—L. Quintanilla.—E. Martínez Torner.—L. Torres Balbás.—*Director honorario del Museo*, M. Silvela.—*Director del Museo*, L. de Hoyos Sáinz.—*Subdirector*, A. Vegue y Goldoni.—*Secretario*, L. de Navia-Osorio.

Patronato

Presidente honorario, Trinidad Scholtz Hermendorf.—*Vocales*, P. Rico, *Alcalde de Madrid*.—R. Henche, *Presidente de la Diputación Provincial de Madrid*.—A. Ovejero.—T. Hernando.—E. Hernández Pacheco.—F. J. Sánchez Cantón.—E. Gutiérrez Abascal.—F. de las Barras de Aragón.—A. Vázquez Humasque.—F. de Cos.—A. Santa Cruz.—M. Matesanz.—M. Medina.—E. M. Aguilera.—G. M. Vergara.—R. Jaspe.—J. Caveñany.—M. Luxán.—C. Velázquez de Castro.—J. Alcántara.—A. Vinent y Portuondo.—J. Sanz Martínez.

PATRONOS Y CORRESPONDIENTES REGIONALES

ALAVA (Vitoria).—J. M. de Barandiarán. P.	CÁDIZ.—Teresa Izquierdo de Varela. C.
» — — —Elena Tuduri. C.	CANARIAS (Las Palmas).—S. Benítez Padilla. P.
ALBACETE.—J. Sánchez Jiménez. P.	» (La Laguna).—E. Serra Rafols. C.
» — — —J. M. Lozano. C.	CASTELLÓN.—M. Granell. P.
ALICANTE.—F. Figueras Pacheco. P.	CÓRDOBA.—R. Castejón. P.
ALMERÍA.—A. Relaño. P.	» — — —Laura Argelich. C.
AVILA.—A. de Diego y Capdevila. P.	» — — —J. Carandell. C.
» — — —B. de Melgar. C.	CORUÑA (Santiago).—Seminario de Estudios Gallegos. P.
BADAJOS.—A. Covarsi. P.	» — — —F. Maciñeira. C.
» — — —Carmen Antón. C.	» — — —C. Vaamonde Lores. C.
BALEARES.—P. Barceló Oliver. P.	CUENCA.—J. Giménez de Aguilar. P.
BURGOS.—J. L. Monteverde. C.	» — — —Rosa García Tapia. C.
» — — —A. G. de Diego. C.	
CÁCERES.—E. Herrero Esteban. P.	
CÁDIZ.—P. Quintero Atauri. P.	

(*) Constitución en 1 de Junio de 1936.

ANALES DEL MUSEO
DEL
PUEBLO ESPAÑOL

ETNOGRAFIA FOLKLORE
Y ARTES POPULARES.
GEOGRAFIA HUMANA

REPUBLICA ESPAÑOLA
MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES

ANALES DEL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL



TOMO I
CUADERNOS I Y 2

MADRID
PLAZA DE LOS MINISTERIOS, 9

1935

ES PROPIEDAD.

PUBLISHED IN SPAIN

MADRID, 1935.



MUSEO

DEL

PUEBLO ESPAÑOL

SECCIÓN OFICIAL

DECRETO FUNDACIONAL

CUMPLE el Gobierno con la deuda cultural y política contraída por la República con el «Pueblo Español», que no tiene, por excepción única en Europa, Museo adecuado que recoja las obras, actividades y datos del saber, del sentir y el actuar de la masa anónima popular, perdurable y sostenedora, a través del tiempo, de la estirpe y tradición nacionales, en sus variadas manifestaciones regionales y locales en que la raza y el pueblo, como elemento espiritual y físico, han ido formando nuestra personalidad étnica cultural.

Correspondía el hecho, ciertamente, al criterio histórico de que el Rey y la Corte ocuparan totalmente el primero y destacado plano del cuadro nacional, quedando el pueblo en un término final vago y oscuro.

Un Museo y Archivo, en el cual se salve lo que hoy subsiste de los productos del hacer con el saber y el sentir del pueblo en sus manifestaciones de la Etnografía, el Folklore y las Artes populares; un Museo laboratorio y seminario, en el que se estudie, por el fecundo método etnográfico contemporáneo, lo que aislada y estérilmente se analizaba por la observación artística meramente descriptiva; por la curiosidad histórica catalogadora; por el sentido geográfico en su puro reparto espacial; por el criterio utilitario de la técnica o por el sociológico del uso y empleo, pero sin fundir en uno todos esos sistemas

de estudio, para constituir el método explicativo y trascendente de lo creado por el alma popular. He aquí, pues, la justificación de lo que ahora se crea.

Este criterio y método, que ha informado la fundación de los Museos del pueblo en todos los Estados, concretando, no solo el amor y el culto, sino el conocimiento de lo castizo y original bajo lemas que, para no citar más que de las naciones hermanas, señalaremos los de «Pro etirpe», en Francia; «Lares», en Italia; «Pe la grey», en Portugal, no implica una exaltación gobinoniana de la raza guiando la Etnografía a la Historia, sino simplemente una ampliación y aclaración de los estudios a cuyos servicios se ponen las nuevas ciencias.

Tal hubiera sido anticipo, sin medios objetivos y personales, el acometer la obra en pasados años; pero, felizmente, el resurgimiento de estos estudios en la última década, permiten asegurar a aquélla una esencia científica y artística que es necesaria para su creación y sostenimiento.

Especial valor para investigadores y eruditos, ha de tener un verdadero archivo folklórico, en donde se recojan, analicen, depuren y clasifiquen las fichas de las tradiciones, supersticiones, leyendas, cantares y manifestaciones literarias y musicales del verdadero saber y sentir popular, completando las obras de Machado, Costa, Rodríguez Marín, Guichot y tantas otras, y especialísima atención ha de prestar el Museo a la investigación de las artes populares, plásticas y rítmicas, colaborando con las instituciones que a estas investigaciones se dedican de modo especial y en concreto, y orientando la restauración de las fiestas populares, para conservar lo esencial de su tradición y valor histórico.

No mueven el ánimo del Gobierno las duras críticas, para nuestro país, de etnógrafos, folkloristas y maestros en las artes populares del extranjero, ni la eliminación de los Congresos internacionales; pues desde 1924 cambió el concepto que merecimos a raíz de la espléndida y no superada Exposición del Traje Regional, organizada con interés artístico y patriótico por una Junta que merece el recuerdo y el aplauso, y dirigida técnicamente por el Seminario de Etnografía y Arte de la Suprimida Escuela Superior del Magisterio, que desde 1914 produjo trabajos de investigación tales, que con la cooperación de entusiastas trabajadores ajenos al mismo permitió llegar al triunfo obtenido por España en el *Congrès International des Arts populaires*, celebrado en Praga en 1928, y posteriormente, merced al meritísimo Comité español, a que fuera nuestra Patria la que mayor número de trabajos publicara en los volúmenes de *Art populaire* editados por el *Institut International de Coopération Intellectuelle de Paris*, en 1931.

Invitada España a la Conferencia Internacional de Roma en 1929, y al Congreso de Amberes, en 1930, a la información del *Bureau de Travail de la Société des Nations*, para el estudio de la utilización de las artes populares por la familia obrera, y a contribuir a la futura *Exposition Internationale des Arts populaires de Berne*, alcanzará la plenitud de la eficacia y el conocimiento de estas ciencias y artes que estudian la vida popular y tradicional. Por ello, la creación de un Centro de investigación y defensa de estas actividades es problema planteado a tiempo y con sobrados medios para resolver con éxito.

La urgencia de crear este Museo es más que pasada, pero contando con los elementos directivos de su Patronato y personal técnico, sólo es preciso que cuantos organismos oficiales y privados y cuantos amantes y cultivadores de estas investigaciones, están representando en toda España el espíritu regional y local sano y potente para destacar la personalidad de todas las unidades regionales y comarcales, presten su apoyo moral y material, a fin de que el nuevo Museo sea dentro de España tan acreedor al respeto y aplauso, como la obra que le ha precedido, alcanzó en toda Europa.

Fundado en tales consideraciones, de acuerdo con el Consejo de Ministros y a propuesta del de Instrucción pública y Bellas Artes,

Vengo en decretar lo siguiente:

ARTÍCULO 1.º—Se crea el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL. En él se fundirán el actual Museo del Traje Regional e Histórico, el Museo del Encaje y el Museo de Arte Popular, de nueva creación.

Este Museo servirá para proteger, conservar y estudiar en él los objetos etnográficos de la cultura material, las obras y actividades artísticas y los datos folklóricos del saber y la cultura espiritual en sus manifestaciones nacionales, regionales y locales.

Tendrá asimismo la misión de informar y orientar las manifestaciones útiles y adaptables a la época presente de las artes y fiestas populares y cumplir las condiciones docentes que le fueran encomendadas, por sí y como auxiliar de los distintos grados y tipos de enseñanza.

A todos estos fines, establecerá relaciones con los organismos nacionales y extranjeros.

ART. 2.º—Constituirán los fondos del Museo:

Primero. Los objetos de toda clase que figuran en el Museo del Traje Regional e Histórico, ingresados por compra, donación o depósito, incluido el mobiliaje, biblioteca y archivo.

Segundo. Los que constituyen el Seminario de Etnografía y Artes populares de la suprimida Escuela Superior del Magisterio, que

figuran hoy en depósito en el Museo de Artes Decorativas, con la misma extensión y carácter que los de la anterior.

Tercero. Los que aporten las Instituciones oficiales en que existan objetos que se estimen necesarios para figurar en éste, previo el informe de los Directores de los Establecimientos, a petición del Director del Patronato de este Museo y por orden del Ministerio respectivo.

Cuarto. Los objetos no asignados a otros servicios y fines y que sean adecuados a los que cumple este Museo, existentes en los palacios, dependencias y almacenes del antiguo Real Patrimonio, que los correspondientes Patronatos o Juntas estimen conveniente ceder a este Museo, previa petición razonada.

Quinto. Cuantos objetos sean adquiridos por el Museo o particulares o cedidos por donación o en depósito.

Sexto. El Archivo documental de Artes populares y Folklore con los originales, copias, fotografías, películas, fonogramas, discos y fichas descriptivas y cuanto recoja y reproduzca el Museo.

Séptimo. El Museo podrá constituir, proteger o subvencionar, instalaciones de conjunto al aire libre, que reproduzcan el ambiente, casa, vida y actividades domésticas, artísticas o industriales y talleres o industrias locales. A este fin podrá cooperar con las entidades nacionales, provinciales, municipales o privadas, bien haciendo las reproducciones, bien conservando, subvencionando e inspeccionando las más típicas y esenciales en las localidades que estime adecuadas.

ART. 3.º—Recogera el Museo y ordenará las correspondientes series tipológicas, geográficas y de conjunto con los objetos de la cultura popular que formarán las diversas secciones de: casa, muebles y ajuar; medios de transporte, carrocería, arneses, aperos de cultivo y aprovechamiento forestales; pastoreo, ganadería e industrias derivadas; oficios e industria de la madera, de los metales y del barro; artes de caza y pesca; artes textiles y del traje y sus elementos y accesorios; bordados, encajes y mallas; orfebrería, joyas u objetos de ornamentación; materiales empleados en las fiestas y juegos populares; instrumentos de música y accesorios de la danza; objetos de superstición y culto; amuletos ex-votos y materias de uso curativo y cuantos objetos análogos figuren incluidos en los Museos etnográficos, folklóricos y artes populares de tipo y organización análoga al presente.

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

ART. 4.º—El MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL estará a cargo de un Patronato y de un Comité directamente dirigido por un Director y los funcionarios técnicos y administrativos que se determinen.

El Director y el Comité serán nombrados esta vez por el Ministerio, entre las personalidades de reconocida autoridad, siéndolo posteriormente a propuesta del Patronato.

El Secretario será un Jefe de Administración de este Ministerio.

El Director, en el plazo más breve posible, propondrá a la aprobación de la Superioridad un Reglamento para la elección y funciones del personal técnico-administrativo y para la constitución y régimen interior del Museo.

ART. 5.º—El Patronato del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL ejercerá las funciones protectoras, inspectoras y de representación del mismo. Estará formado por representaciones de los Centros, Entidades y Corporaciones que en conjunto acusen el total de las diversas actividades e investigaciones de la vida popular nacional, en relación con los fines del Museo. Serán nombrados al constituirse el Patronato por el Ministerio de Instrucción Pública, cubriéndose posteriormente las vacantes, a propuesta del Patronato, entre los que pertenezcan a las entidades representadas o libremente elegidos entre los que no ostenten representación alguna.

Se nombrará un Comité ejecutivo compuesto de 11 miembros, más el Director, Subdirector y Secretario del Museo, que formarán parte del Patronato y Comité.

El Patronato podrá agregar temporalmente a sus tareas, o a las del Comité, a las personas que estime capacitadas para fines concretos y transitorios.

El Patronato podrá nombrar Comisiones especiales, para las diversas Secciones que se constituyan técnicamente, a los individuos de su seno y los agregados que considere preciso.

El Patronato celebrará dos sesiones anuales para la presentación de los presupuestos y aprobación de la Memoria de los trabajos realizados.

Las sesiones extraordinarias podrán ser convocadas a petición del Director del Museo o del Comité, o de la mitad de los Vocales del Patronato. El Comité celebrará nueve sesiones anuales y las extraordinarias a propuesta del Director o de la mitad de sus miembros.

ART. 6.º—La representación y colaboración del Museo será concedida por esta vez por el Ministro, a propuesta del Director, a los investigadores, coleccionadores y publicistas de las materias etnográficas, folklóricas o de artes populares que, con el nombre de patronos regionales, serán nombrados en las regiones, provincias o localidades que se estime oportuno para cooperar a los fines del Museo.

ART. 7.º—El MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL tendrá la consideración de persona jurídica.

ART. 8.º—El MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL ocupará el edificio en que se halla instalado el Museo del Traje regional e histórico y disfrutará de las cantidades a éste asignadas y de los derechos y acciones asimismo atribuidas, sustituyéndole en sus obligaciones y deberes legal y oficialmente contraídos.

ART. 9.º—Para el desarrollo económico de este Museo será de aplicación los créditos que figuran en el capítulo I, artículo 3.º, concepto 16, de 10.000 pesetas; el capítulo III, artículo 4.º, concepto 85 bis primero, de 86.000, y el capítulo IV, artículo 2.º concepto 9.º, de 39.000, correspondientes a los Museos de Arte Popular y del Traje que figuran en el Presupuesto vigente aprobado por Ley de 30 de Junio último, y las cantidades que se incluyan en el próximo Presupuesto para 1935.

ARTÍCULOS TRANSITORIOS

Primero.—Queda disuelto el Patronato del Museo del Traje regional e histórico y terminadas las funciones de sus elementos directivos y administrativos, pasando éstos últimos a continuar sus servicios en el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL.

Por el Director y Secretario del Museo del Traje se custodiará cuanto en él existe hasta hacer entrega del edificio y material al Director y Secretario del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL.

Segundo.—En lo que no afecte a la Fundación «García Cabrejo», a que se refiere el Decreto de 16 de Mayo último, queda suprimido el Museo del Encaje, y se formará en el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL una Sección del Encaje que cumpla los fines encomendados al extinguido Museo.

Dado en Madrid a ventiseis de Julio de mil novecientos treinta y cuatro.

NICETO ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES

El Ministro de Instrucción Pública
y Bellas Artes,

FILIBERTO VILLALOBOS GONZÁLEZ.

REGLAMENTO

*para la aplicación del Decreto de 26 de Julio de 1934
creando el Museo del Pueblo Español.*

TÍTULO I.—ORGANIZACIÓN: SECCIONES Y SERVICIOS

ARTICULO 1.º—En cumplimiento del Decreto del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes de 26 de Julio de 1934, inserto en la *Gaceta de Madrid* correspondiente al 28 del mismo mes y año, disponiendo la creación del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL, se constituye éste en Madrid en el edificio en que está instalado el Museo del Traje Regional e Histórico.

ART. 2.º—Esta Institución se regirá:

- a) Por el Decreto citado en el artículo 1.º
- b) Por el presente Reglamento y por las disposiciones que para mejor cumplimiento de todo ello dicten el Patronato, el Comité y la Dirección del Museo, dentro de sus atribuciones.

ART. 3.º—Se organizará el Museo en las tres divisiones de Artes populares, Etnografía española y Folklore, según el desarrollo y aplicación del artículo 3.º del Decreto fundacional y correspondiendo a su esencial concepto de Geografía humana de España, constituirá el Fichero, Biblioteca y archivos fotográficos, regionales y nacionales.

Las secciones enumeradas en el artículo 3.º del Decreto serán dirigidas por el Director del Museo y estarán a cargo inmediato de los conservadores, auxiliares técnicos del mismo, pudiendo el Comité nombrar un Vocal inspector.

El archivo y biblioteca estarán a cargo del primer Auxiliar técnico, quedando el archivo administrativo al del Secretario administrativo del Museo.

ART. 4.º—Los *servicios* del Museo, además de la organización del mismo como exposición pública de sus fondos, serán:

- a) El de informaciones acerca de cuantos aspectos de la vida popular tradicional se soliciten oficial y privadamente, y el de colaboración para el desarrollo de las Artes e industrias tradicionales, y de las fiestas típicas populares.

- b) El de investigación en los Seminarios correspondientes a las diversas Secciones, mediante cuestionarios, viajes y cuantos medios estime la Dirección adecuados a este fin.

c) El de enseñanza, mediante conferencias o cursos sistematizados a cargo de personal del Museo o de investigadores nacionales y extranjeros. Las conferencias serán públicas, pero los cursillos sistematizados exigirán previa inscripción, que podrá ser de pago, y la admisión de los alumnos se hará atendiendo a su preparación académica.

Podrá el Museo organizar fuera de Madrid, y con motivo de exposiciones, fiestas o certámenes, alguna de las secciones o servicios enumerados y en especial lo hará en las ocasiones que adecuadamente se presenten en el extranjero.

ART. 5.º—El Museo publicará, además de las circulares, cuestionarios y catálogos, un anuario que recogerá los trabajos en él realizados y los originales de especialistas en la materia de sus estudios, estando encargada de la publicación una Comisión compuesta por el Director, Subdirector, primer Auxiliar técnico y dos Vocales nombrados por el Comité. Esta publicación será repartida a los Patronatos colaboradores y servida por suscripción y venta al público.

TÍTULO II.—DE LOS FONDOS Y COLECCIONES

ART. 6.º—Constituidos los fondos y colecciones según los artículos 2.º y 3.º del Decreto, más las ampliaciones que su organización y su desarrollo exijan, se regularán las entradas por los procedimientos estatuidos en este Reglamento.

Para la compra por el Museo de objetos cuyo coste no exceda de 500 pesetas, está autorizada la Dirección, siendo necesario el informe del Comité hasta las 2.000 pesetas y el del Patronato, cuando pasen de dicha cifra. La aceptación y devolución de depósitos corresponden al Comité, y la de donativos al Patronato, señalando éste el derecho de instalación de salas enteras con los objetos de un solo donante, aunque los duplicados se incorporen a las series generales tipológicas o geográficas, haciendo constar siempre la procedencia.

ART. 7.º—Para el cumplimiento del apartado séptimo del artículo 2.º del Decreto, el Museo solicitará la cooperación técnica y material del Patronato Nacional del Turismo, del Consejo de Administración del Patrimonio de la República y de cuantas Instituciones estatales estime oportuno, así como de las Diputaciones y Ayuntamientos de Madrid y provincias, tomándose el acuerdo por el Director, el Comité o el Patronato, según el gasto que al Museo ocasione la instalación o conservación anual.

Dentro de sus medios económicos, atenderá especialmente a subvencionar Escuelas talleres de Artes e industrias populares y tradicionales y a conservar las fiestas típicas de cada localidad.

ART. 8.º—Las instalaciones de Secciones y salas enumeradas en el artículo 3.º del Decreto serán realizadas por su personal técnico, desarrollando

el plan y método señalados por la Dirección según los medios y materiales de que disponga el Museo, dando cuenta al Comité y al Patronato para la creación de nuevas Secciones, salas y servicios en la Memoria anual a que se refiere el artículo 3.º

Se procederá a la instalación y apertura de las salas de las Secciones del Traje Regional e Histórico y del Encaje, así como de las de conjunto regionales desde el momento en que existan los suficientes materiales para su instalación.

TÍTULO III.—PERSONAL TÉCNICO

ART. 9.º—El personal técnico del Museo estará formado por: el Director, Jefe de todas las Secciones y servicios y del régimen interior y personal técnico, administrativo y subalterno, correspondiéndole, según el Decreto, la propuesta del mismo al Ministerio, dando cuenta al Comité. Nombrará y despedirá a los empleados y obreros temporeros que perciban haberes mensuales o jornales. Tendrá la ordenación y V.º B.º de cuantos pagos e ingresos se realicen; informará al Comité y al Patronato de los asuntos generales y ejercerá las funciones ejecutivas y de propuesta que le asigna el Decreto fundacional del Museo. Tendrá a su cargo la inmediata dirección y ordenación de una o más salas y servicios.

Un Subdirector, que sustituirá plenamente al Director y tendrá a su cargo una o más Secciones y salas, además de los servicios señalados en este Reglamento.

Dos Auxiliares conservadores técnicos, de los cuales el primero tendrá a su cargo el archivo y biblioteca, y una Sección o servicio a las inmediatas órdenes del Director. El segundo Auxiliar técnico estará igualmente encargado de una Sección y servicio a las inmediatas órdenes del Subdirector.

Iguales deberes tendrán los agregados técnicos, que serán nombrados interinamente si desempeñan cargos oficiales fuera de Madrid, a propuesta del Director e informe del Comité, para las prórrogas anuales de su cargo y confirmados en propiedad mediante la oportuna agregación concedida por el Ministerio. Los Auxiliares y agregados serán colectores del Museo, sin perjuicio de los que la Dirección y el Comité señalen temporal y concretamente.

Los nombramientos en interinidad y en propiedad de los Auxiliares y agregados habrán de recaer en quienes poseen el título académico, universitario, del Magisterio o de Escuela especial Superior, y con servicios, trabajos y publicaciones especiales en alguna rama de las cultivadas por el Museo. La provisión de las plazas en propiedad se hará siempre por concurso-oposición.

ART. 10.—Cuando las necesidades del Museo lo exijan, se podrá nom-

brar conservadores a los miembros del Comité o Patronato, encargados de una Sección o servicio, con análogos deberes que los Auxiliares técnicos, y cuya remuneración, a propuesta del Patronato, será fijada por el Ministerio, hasta una cifra igual a la de los Auxiliares técnicos. Estos nombramientos serán siempre temporales y prorrogables anualmente.

ART. 11.—Los tecnógrafos, dibujantes, fotógrafos, maestros de taller y obreros especializados adscritos a cualquiera de las Secciones o al servicio general del Museo, serán nombrados o admitidos por el Director a título de temporeros, y cesarán cuando aquél lo disponga, cualquiera que sea la forma de retribución: por mensualidades, semanas o jornal diario, necesitando la confirmación por el Comité a propuesta por el Director, para ser nombrados empleados fijos o en propiedad del Museo, dando cuenta al Ministerio para su aprobación definitiva.

TÍTULO IV.—DEL PATRONATO Y DEL COMITÉ

ART. 12.—El Patronato, constituido según el artículo V del Decreto fundacional, tendrá las atribuciones en él señaladas y cuantas se deriven del artículo 7.º del mismo Decreto y la propuesta y modificación del régimen y funciones del Museo, así como la agregación o segregación de servicios, exigiéndose para estos casos la conformidad de las dos terceras partes de aquél.

La fijación de los derechos de entrada al Museo y cuantos ingresos pudiera éste tener fuera de los presupuestos del Estado, así como la aplicación de dichos ingresos, corresponde al Patronato, que elegirá una Comisión de tres miembros revisora de las cuentas del Museo.

Al Patronato corresponde igualmente el nombramiento de correspondientes honorarios en el extranjero y el de los Profesores extranjeros especializados que el Director y el Comité estime necesario encargar de cursillos y conferencias.

Formarán parte del Patronato y del Comité el Presidente honorario del mismo y el Director honorario del Museo.

Las sesiones se celebrarán en segunda citación, cualquiera que sea el número de asistentes, de no haber concurrido la mitad de sus miembros a la primera.

La falta de asistencia de cualquiera de los Vocales a las sesiones del Patronato durante un año y de seis meses a las del Comité supondrá la renuncia del cargo.

Las funciones del Presidente y Secretario serán las consuetudinarias en estos organismos, y las actas del Comité irán firmadas por todos los asistentes, y las del Patronato sólo por el Presidente, el Secretario y el Director del Museo.

ART. 13.—El *Comité ejecutivo* tendrá las funciones señaladas en el

Decreto y las de asesorar al pleno del Patronato y al Director del Museo, siendo sus Vocales inspectores de las Secciones y servicios. Podrán ser nombrados conservadores de una Sección o servicio, desempeñando entonces el cargo técnico con iguales deberes que los demás empleados, cesando entonces en su función inspectora.

Las sesiones del Comité las presidirá el Presidente o uno de los Vicepresidentes, en la forma o turno que los mismos acuerden.

TÍTULO V.—DE LOS CORRESPONSALES Y COLABORADORES

ART. 14.—Los correspondientes del Museo actuarán como patronos del mismo en su respectiva región, provincia o localidad; su número no será inferior a treinta ni superior a cincuenta en toda España, y percibirán como gastos por indemnización de viajes y trabajos realizados las cantidades que permita distribuir la consignación presupuestaria.

Están especialmente obligados a la recogida por donación, depósito o compra de objetos para las colecciones del Museo, previa autorización del Director en el último de los casos; asimismo harán el reparto de cuestionarios y la recogida de datos e informaciones, y evacuarán las consultas que se les dirijan; ejercerán las funciones inspectoras para las funciones creadas por el Museo dentro de su jurisdicción, según el apartado 7.º del artículo 2.º del Decreto.

ART. 15.—El Patronato o el Comité, a propuesta del Director, podrán nombrar *colaboradores del Museo* en la provincia o localidad que lo estime preciso para cooperar con los patronos correspondientes, por la especialidad de los estudios a que el colaborador se dedique.

TÍTULO VI.—TALLERES Y LABORATORIOS

ART. 16.—Cuando la organización del Museo lo exija, podrá instalar el Director talleres de reparación o reproducción de las Artes o industrias populares de la madera, el metal, el barro, los textiles y cuantos procedimientos exijan los fondos reunidos en las diversas secciones; hasta tanto, la Dirección ajustará con obreros peritos en cada materia la ejecución de los trabajos necesarios.

El Museo establecerá un gabinete fotográfico y cinematográfico y sala de dibujos y reproducciones. Igualmente constituirá, como una Sección del servicio folklórico musical, una instalación para recogida de música y cantos populares auténticos y una discoteca de música popular regional.

TÍTULO VII.—RÉGIMEN ECONÓMICO

ART. 17.—Constituyen los recursos económicos del Museo y los medios para acrecentarlos:

a) Las consignaciones enumeradas en el artículo 9.º del Decreto fundacional y cuantas figuren en los Presupuestos del Estado.

b) Las cantidades con que el Estado, aparte de la consignación presupuestaria fijada, las provincias y Municipios constituyan para su conservación, custodia, ampliación o mejora, así como las consignadas para el personal.

c) Las cantidades que por donación o legadas para los mismos fines cedan otras entidades y particulares.

d) Los productos de las ventas de catálogos, fotografías y cualquiera otra publicación hecha por el Museo, y el importe de las entradas al mismo.

ART. 18.—Las cantidades por ingresos y los pagos que se realicen serán autorizadas por el Director, intervenidas por el Secretario, y quedarán en poder del Habilitado, que será nombrado por la Dirección, salvo las que ésta estime que deben figurar en cuenta corriente en el Banco de España. Los ingresos especiales serán llevados en cuenta separada, y su importe, depositado en cuenta corriente en el Banco de España, a nombre de la Dirección. El empleo de estos fondos será acordado por el Patronato, y con intervención del Comité, será destinado por la Dirección a la aplicación o mejora de servicio, en igual forma y justificación que las consignaciones del Estado.

ART. 19.—Los sueldos, gratificaciones o emolumentos del Director, Secretario y Auxiliares técnicos o agregados que constituyan la plantilla numeraria o eventual del personal del Museo serán fijados por el Ministerio, con cargo a las consignaciones que para el personal figuren en los Presupuestos del Estado, determinando igualmente dicho departamento el régimen de ascenso, como en los otros Museos análogos.

Las remuneraciones que tenga que percibir el personal por dietas o gastos de viaje, trabajos de talleres y cualquier otra se dispondrán por el Director, dando cuenta al Comité, ajustándose a los preceptos generales que rigen en la Administración, según las categorías administrativas de los funcionarios.

Madrid, 20 de Diciembre de 1934

El Ministro de Instrucción Pública,

FILIBERTO VILLALOBOS.

Rectificación del artículo 19 del Reglamento.

Por orden ministerial, de 31 de Enero de 1935, se rectifica la redacción del artículo 19 que apareció en la de 20 diciembre anterior, aprobatoria del Reglamento para la aplicación del decreto fundacional, quedando así:

«Los sueldos, gratificaciones o emolumentos del director, subdirector y auxiliares técnicos o agregados que constituyan la plantilla numeraria o eventual del Museo, serán fijados por el Ministerio, con cargo a las consignaciones que para el personal figuren en los presupuestos del Estado, determinando igualmente dicho departamento el régimen de ascenso, como en los otros Museos análogos.

Las remuneraciones que tenga que percibir el personal por dietas o gastos de viaje, trabajos de talleres y cualquier otra, se dispondrán por el Director, dando cuenta al Comité, ajustándose a los preceptos generales que rigen en la administración, según las categorías administrativas de los funcionarios.»

Gaceta de Madrid, de 11 de Febrero y Boletín Oficial n.º 28, de 2 de Marzo de 1935.

Nombramiento del Comité ejecutivo del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL con fecha de 4 de Septiembre de 1934.

Gaceta de Madrid del 8 y el Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública n.º 111 del 15 de Septiembre de 1934.

Nombramiento de Director.

Ilmo. Sr: En cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 4.º del Decreto de 26 de Julio último,

Este Ministerio ha resuelto nombrar Director del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL a D. Luis de Hoyos Sáinz, Catedrático de la Universidad de Madrid y Director del Seminario de Etnografía y Artes populares, que ostenta los méritos que a continuación se detallan.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos.

Madrid, 4 de Septiembre de 1934.

FILIBERTO VILLALOBOS.

Títulos y trabajos de D. Luis de Hoyos Sáinz.

Pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios el 1911 y 1924, para estudiar los Museos de Etnografía y Artes populares en Europa.

Autor de *Etnografía: Sus bases, sus métodos y aplicaciones a España*. Resumen de sus cursos en el Ateneo de Madrid, 1915.

Fundador y Director del *Seminario de Etnografía y Artes populares* desde 1914.

Director de la *Exposición del Traje Regional*, en 1924.

Delegado de España en el «Congrés International des Arts Populaires» de Praga, en 1928.

Miembro de la «Comission Internationale des Arts Populaires.»

Vicepresidente del Congreso de Praga y Presidente de la Sección de Artes decorativas y del Traje.

Director y confeccionador de los trabajos españoles de los tomos de *Art Populaire* publicados por el «Institut International de Coopération Intellectuelle.»

Delegado en la Conferencia Internacional de Roma, en 1929.

Secretario fundador y ex-Presidente de la Sociedad Española de Etnografía y Antropología.

Presidente de la Sección de Geografía humana de la Unión Internacional Geográfica.

Vocal Etnógrafo del Patronato del Museo Naval.

Igual cargo y título en la «Expedición al Amazonas.»

Vocal del Comité ejecutivo del Patronato del Museo del Traje.

Vicepresidente del Patronato del Museo de Artes decorativas.

Autor de varias publicaciones de Etnografía, Folklore y Artes populares en Revistas de España y del Extranjero.

Gaceta de Madrid, de 5 de Septiembre de 1934, y Boletín Oficial n.º 113, del 20.

Nombramiento de Secretario.

Ilmo. Sr: De conformidad con lo prevenido en el art. 4.º del Decreto de 26 de Julio último,

Este Ministerio ha resuelto nombrar Secretario del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL a D. Luis Navia-Osorio Castropol, Jefe de Administración de tercera clase de este Departamento, que viene desempeñando el cargo de Secretario del Museo del Traje regional e histórico.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos. Madrid 5 de Septiembre de 1934.

P. D.,

RAMÓN PRIETO.

SEÑOR DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES.

Gaceta de Madrid, de 8 de Septiembre de 1934, y Boletín Oficial n.º 111, del 15 del mismo mes y año.

Nombramiento del Patronato.

Por orden ministerial de 27 de Septiembre de 1934, se nombra el Patronato del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL, conforme a lo dispuesto en los artículos 4.º y 5.º del decreto fundacional del mismo.

Gaceta de 8 de Octubre, y Boletín Oficial de 30 de Octubre de 1934.

Presidencia del Patronato.

Nombrado D. Manuel B. Cossío Presidente del *Comité ejecutivo* del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL, por orden ministerial de 4 de Septiembre de 1934, y habiendo presentado su dimisión por motivos de salud, se nombra en su sustitución a D. Gregorio Marañón y Posadillo, miembro de las Academias de la Lengua y de la Historia.

27 de Septiembre, Gaceta de 8 de Octubre y Boletín Oficial n.º 130, de 20 de Octubre de 1934

Nombramiento de Subdirector.

«Disponiéndose en el artículo 5.º del decreto de creación del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL que el *Comité ejecutivo* del mismo, estará integrado entre otros cargos por un subdirector, cuya designación aún no se ha realizado.

Este Ministerio ha dispuesto se designe para ocupar dicho cargo a D. Angel Vegue y Goldoni, Catedrático excedente de Historia del Arte, Crítico de Arte y Secretario del Seminario de Etnografía y Arte.»

Madrid, 27 de Septiembre de 1934.

FILIBERTO VILLALOBOS.

Gaceta de 8 de Octubre, y Boletín Oficial n.º 130 de 30 de Octubre de 1934.

Nombramiento de Presidente Honorario del Patronato.

Por orden ministerial, de 27 de Septiembre de 1934, se nombra Presidente honorario del Patronato del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL a D.^a Trinidad Scholtz Hermendorf, Presidente del Patronato del Museo del Traje Regional e Histórico.

Gaceta de 8 de Octubre y Boletín Oficial n.º 130 del 30 de Octubre de 1934.

Nombramiento de Director Honorario.

Por orden ministerial de 24 Septiembre de 1934, se nombra Director

Honorario del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL a D. Mateo Silvela, Director del Museo del Traje Regional e Histórico y crítico Pintor.

Gaceta del 8 de Octubre y Boletín Oficial del 30 de 1934.

Fijacion de cantidad para haberes del Director y funcionarios técnicos del Museo.

«Visto el oficio del Director del Museo de Arte Popular y del Traje (MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL) en el que solicita que se le autorice para los créditos que figuran en el Presupuesto para personal y material, en el capítulo 3.º artículo 4.º agrupación 6.ª concepto 14 del Presupuesto vigente, hacer una distribución por lo que respecta a personal, destinando 16.000 pesetas al año para gastos de representación del Director, y gratificaciones al Subdirector y dos auxiliares técnicos; teniendo en cuenta que en el Presupuesto figura con el carácter de subvención para gastos de personal y material que se originen.

Este Ministerio ha tenido a bien disponer, que se autorice el pago de de las expresadas gratificaciones y gastos de representación como en el oficio se solicitan.»

Madrid, 21 de Diciembre de 1934.

F. VILLALOBOS.

Asignacion de haberes al Director y funcionarios técnicos del Museo.

«Como ampliación al oficio de 21 de los corrientes; este Ministerio ha tenido a bien disponer:

Que la cantidad de 16.000 ptas, destinadas para gastos de personal, quede distribuída en la forma siguiente:

El Director percibirá la cantidad de 6.000 pesetas anuales para gastos de representación; el Subdirector, percibirá la gratificación de 4.000 pesetas; y cada uno de los auxiliares percibirán la gratificación de 3.000 pesetas anuales.

Los señores indicados percibirán sus emolumentos, gratificaciones o sueldos a partir de la fecha de toma de posesión de sus cargos.»

Orden de 31 de Diciembre de 1934.

PERSONAL DEL MUSEO

COMITÉ EJECUTIVO

GREGORIO MARAÑÓN.--*Presidente, de las Academias Española, de Historia y de Medicina.*

JACOBO FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ.--*Vicepresidente, Director de la Academia de la Historia.*

ALVARO DE FIGUEROA Y TORRES.--*Vicepresidente, Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

MATEO SILVELA.--*Director Honorario del Museo y artista pintor.*

MIGUEL DE ASÚA Y CAMPOS.--*Ex-Vicepresidente del Patronato del Museo del Traje Regional.*

CARMEN BAROJA DE CARO.--*Inspectora del Taller-Escuela del Encaje.*

RAMÓN CABANILLAS ENRIQUEZ.--*De la Academia Española.*

VICTORINA DURÁN.--*Profesora del Conservatorio de Música.*

JOSÉ FERRANDIS TORRES.--*Catedrático de la Universidad Central.*

LUIS QUINTANILLA.--*Del Patronato del Museo de Artes Decorativas.*

EDUARDO MARTÍNEZ TORNER.--*Del Centro de Estudios Históricos.*

LEOPOLDO TORRES BALBÁS.--*Profesor de la Escuela Superior de Arquitectura.*

LUIS DE HOYOS SÁINZ.--*Director del Museo.*

ANGEL VEGUE Y GOLDONI.--*Subdirector.*

LUIS DE NAVIA-OSORIO.--*Secretario.*

PATRONATO

GREGORIO MARAÑÓN.--*Presidente del Patronato.*

TRINIDAD SCHOLTZ HERMENDORF.--*Presidente honorario del Patronato.*

ANDRÉS OVEJERO Y BUSTAMANTE.--*Catedrático de la Universidad Central y Académico de Bellas Artes.*

TEÓFILO HERNANDO ORTEGA.--*Presidente del Consejo de Cultura y Académico de Medicina.*

EDUARDO HERNÁNDEZ PACHECO.--*Catedrático de la Facultad de Ciencias y Vicerrector de la Universidad Central.*

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN.--*Subdirector del Museo del Prado y Académico de Bellas Artes.*

RICARDO GUTIÉRREZ ABASCAL.--*Director del Museo de Arte Moderno.*

FRANCISCO DE LAS BARRAS DE ARAGÓN.--*Director del Museo Antropológico y Catedrático de la Universidad Central.*

ADOLFO VÁZQUEZ HUMASQUE.--*Ingeniero Agrónomo.*

FELIPE DE COS Y PANEDAS.--*Profesor de la Escuela de Ingenieros Industriales.*

JOSÉ SOLER Y DÍAZ GUIJARRO.--*Delegado del Ayuntamiento de Madrid.*

JOSÉ NOGUERAS.--*Presidente de la Diputación Provincial.*

ANTONIO SANTA CRUZ.--*Presidente de la Asociación de Ganaderos.*

MARIANO MATESANZ.--*Presidente de la Asociación de Agricultores.*

MANUEL MEDINA.--*Por la Asociación de Veterinaria.*

EMILIANO M. AGUILERA.--*Crítico de Arte.*

GABRIEL M. VERGARA.--*Catedrático de Instituto, de la Sociedad Geográfica.*

RICARDO JASPE.--*Del Patronato Nacional del Turismo.*

JULIO CAVESTANY.--*De la Sociedad de Amigos del Arte.*

MANUEL LUXÁN Y ZABAY.--*Arquitecto, Delegado del Patronato de Bienes de la República.*

CARLOS VELÁZQUEZ DE CASTRO.--*Secretario del Patronato para la protección y conservación de los Jardines artísticos de España.*

JACINTO ALCÁNTARA.--*Director de la Escuela de Cerámica.*

ANTONIO VINENT Y PORTUONDO.

JULIÁN SÁNZ MARTÍNEZ.--*Del Centro de Estudios Históricos.*

PATRONOS REGIONALES

Alava (Vitoria).—JOSÉ MIGUEL DE BARANDIARÁN.--*Director del Seminario de Estudios Vascos.*

Albacete.—JOAQUÍN SÁNCHEZ JIMÉNEZ.--*Conservador del Museo.*

Alicante.—FRANCISCO FIGUERAS PACHECO.--*Cronista de la Ciudad.*

Almería.—ANTONIO RELAÑO.--*Profesor de la Escuela Normal, Abogado.*

Avila.—ÁNGEL DE DIEGO Y CAPDEVILA.--*Presidente de la Comisión de Monumentos.*

Badajoz.—ADELARDO COVARSI.--*Delegado de Bellas Artes, Presidente de la Comisión de Monumentos.*

Burgos.—TEÓFILO LÓPEZ MATA.--*Catedrático del Instituto.*

Cáceres.—EMILIO HERRERO ESTEBAN.--*De la Comisión de Monumentos.*

Cádiz.—PELAYO QUINTERO ATAURI.--*Director del Museo.*

Canarias (Las Palmas).—SIMÓN BENÍTEZ PADILLA.--*Director del Museo Municipal.*

Canarias (Santa Cruz de Tenerife).—EDUARDO TARQUÍS RODRIGUEZ.--*Director del Museo Municipal.*

Castellón de la Plana.—MIGUEL GRANELL.--*Profesor de la Escuela Normal.*

Córdoba.—RAFAEL CASTEJÓN.--*De la Comisión de Monumentos.*

Coruña (Santiago).—*Seminario de Estudios Gallegos.*—LUIS IGLESIAS.
Presidente.

Cuenca.—JUAN GIMÉNEZ DE AGUILAR.--*Delegado de Bellas Artes.*

Gerona.—JOAQUÍN PLÁ Y CARGOL.--*Vocal de la Junta del Museo.*

Granada.—ANTONIO GALLEGRO Y BURÍN.--*Catedrático de la Universidad.*

Guadalajara.—FRANCISCO LAYNA Y SERRANO.--*Cronista oficial de la provincia.*

Guipúzcoa (San Sebastián).—JOSÉ DE AGUIRRE.--*Director del Museo Etnográfico.*

Huesca.—JUAN TORMO Y CERVINO.--*Catedrático del Instituto.*

Jaén (Arjona).—CECILIO BARBERÁN.--*Delegado de Bellas Artes.*

León.—MARIANO DOMÍNGUEZ BERRUETA.--*Director del Instituto.*

Lérida.—DOMINGO TIRADO BENEDÍ.--*Inspector de Primera Enseñanza.*

Málaga.—JUAN TEMBOURY.--*Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

Murcia.—DOMINGO ABELLÁN.--*Director de la Escuela Normal.*

Navarra (Pamplona).—LEONCIO URABAYEN.--*Director de la Escuela Normal.*

Oviedo.—CONSTANTINO CABAL.--*De la Comisión de Monumentos.*

Palencia.—RAFAEL NAVARRO.--*Secretario de la Comisión de Monumentos.*

Salamanca.—FERNANDO ISCAR PEYRA.--*Delegado de Bellas Artes.*

Santander.—*Centro de Estudios Montañeses.*

- Segovia.—CONCEPCIÓN ALFAYA.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Sevilla.—JUAN DE MATA CARRIAZO.--*Catedrático de la Universidad.*
Soria.—BLAS TARACEZA AGUIRRE.--*Director del Museo Celtibérico.*
Tarragona.—JUAN MOLAS SABATÉ.--*Correspondiente de la Academia de Bellas Artes y Vocal de la Comisión provincial de Monumentos.*
Toledo.—FRANCISCO DE BORJA SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ.--*Delegado de Bellas Artes.*
Valencia.—MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ.--*Director de la Escuela de Cerámica de Manises.*
Valladolid.—CONSTANTINO CANDEIRA.--*Arquitecto.*
Vizcaya (Bilbao).—JESÚS DE LARREA.--*Conservador del Museo Etnográfico.*
Zamora.—AMANDO GÓMEZ.
Zaragoza (Calatayud).—JOSÉ M.^a LÓPEZ LANDA.--*Director de la "Biblioteca Gracián."*
Melilla.—JOSÉ M.^a PANIAGUA Y SANTOS.--*Presidente de la Sociedad de Excursiones Melillense.*

Gaceta de Madrid, de 27 de Diciembre de 1934, y Boletín Oficial n.º 6 de 10 de Enero de 1935; Gaceta de 22 de Enero y Boletín Oficial n.º 14, del 29; Gaceta del 6 y del 8 de Junio y Boletín Oficial n.º 74 de 18 de Junio de 1935.

CORRESPONDIENTES PROVINCIALES.

- Alava (Vitoria).—ELENA TUDURI.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Albacete.—JOSÉ M.^a LOZANO.--*Profesor de la Escuela Normal.*
Albacete.—JOSEFA BALLESTA AZNAR.--*Inspectora de 1.ª Enseñanza.*
Ávila.—BERNARDINO DE MELGAR.--*Académico de la Historia.*
Badajoz.—ISABEL GALLARDO DE ALVAREZ.
Balears.—PEDRO BARCELÓ OLIVAR.--*Profesor de la Escuela Normal.*
Barcelona.—ISMAEL DEL PAN.--*Catedrático del Instituto Balmes.*
Barcelona.—FEDERICO DORESTE.--*Profesor de la Escuela Normal.*
Burgos.—AGUSTÍN GARCÍA DE DIEGO.--*Profesor de la Escuela Normal.*
Cáceres.—MERCEDES CANTERO.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Cáceres.—JUVENAL DE LA VEGA Y RELEA.--*Inspector de Primera Enseñanza.*
Cádiz.—TERESA IZQUIERDO DE VARELA.--*Inspectora de Primera Enseñanza.*
Canarias (Santa Cruz de Tenerife).—SUSANA VILLAVICENCIO PÉREZ.--*Inspectora de 1.ª Enseñanza.*

- Canarias (La Laguna).—ELÍAS SERRA RAFOLS.--*Catedrático de la Universidad.*
Ciudad Real.—ROSARIO CASTAÑER.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Córdoba.—LAURA ARGELICH.--*Profesora de la Escuela Normal.*
» JUAN CARANDELL.--*Catedrático del Instituto.*
» ALFREDO GIL MUÑIZ.--*Inspector de Primera Enseñanza.*
Coruña.—FEDERICO MACIÑEIRA.--*De la Comisión de Monumentos.*
» CÉSAR VAAMONDE LORES.--*C. de la Academia de la Historia.*
Cuenca.—ROSA GARCÍA TAPIA.--*Inspectora de Primera Enseñanza.*
Gerona.—LUIS AGULLÓ.--*Maestro Nacional.*
Granada.—JACINTA GARCÍA HERNÁNDEZ.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Guadalajara.—EUSEBIO CRIADO MANZANO.--*Profesor de la Escuela Normal.*
Huelva.—JOSÉ MARCHENA COLOMBO.--*Delegado de Bellas Artes.*
» MANUELA BORRERO.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Huesca.—RAMÓN ACIN.--*Profesor de la Escuela Normal.*
León (Astorga).—DEMETRIO MONTESERIN.--*Artista Pintor.*
» MIGUEL BRAVO.--*Oficial de la Escuela de Comercio.*
» FELISA DE LAS CUEVAS.--*Inspectora de Primera Enseñanza.*
Lérida.—MANUELA GARCÍA FERNÁNDEZ.--*Profesora de la Escuela Normal.*
» SALVADOR ROCA Y LLETJÓS.--*Catedrático del Instituto.*
Logroño.—TEÓGENES ORTEGA.--*Inspector de Primera Enseñanza.*
Lugo.—LUIS L. MARTÍ.--*Del Museo Arqueológico.*
Melilla.—PATROCINIO MARTÍNEZ JIMÉNEZ.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Murcia.—PEDRO SÁNCHEZ PICAZO.--*Director del Museo.*
Navarra (Pamplona).—ARTURO PICATOSTE.--*Director del Museo Etnográfico.*
Orense.—VICENTE MARTÍNEZ RISCO.--*Profesor de la Escuela Normal.*
» FAUSTO SANTALICES.--*Secretario del Gobierno Civil.*
» FLORENTINO CUEBILLAS.--*De la Delegación de Hacienda.*
Oviedo.—JUAN URÍA.--*Profesor de la Universidad.*
» VÍCTOR HÉVIA.--*Delegado de Bellas Artes.*
» ROMUALDA M. AYUSO.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Palencia.—MARÍA BUTRÓN MORENO.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Pontevedra.—JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE.--*Catedrático del Instituto.*
Salamanca.—CÉSAR MORÁN.--*Publicista.*
» ANTONIO GARCÍA BOIZA.--*Profesor de la Universidad.*
San Sebastián (Eibar).—FAUSTO VIGIL ALVAREZ.--*Profesor del Instituto.*
Santander (Torrelavega).—HERMILIO ALCALDE DEL RÍO.--*Director de la Escuela de Artes y Oficios.*
» MARÍA MILLÁN DEL VAL.--*Inspectora de Primera Enseñanza.*
» CARLOS NAVARRO MORENES.--*Publicista.*
» DANIEL LUIS ORTIZ.--*Inspector de Primera Enseñanza.*
» JULIA GÓMEZ OLMEDO.--*Inspectora de Primera Enseñanza.*

- Segovia.—CARMEN ANTÓN.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Sevilla.—ALEJANDRO GUICHOT.--*Publicista.*
Soria.—MARÍA DEL CARMEN CARPINTERO.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Tarragona.—LUISA ALONSO MARTÍNEZ.--*Profesora de la Escuela Normal*
Teruel.—CARMEN GUTIÉRREZ MARTÍN.--*Profesora de la Escuela Normal.*
» (Alcañiz).—RAMIRO GARCÍA.--*Médico.*
Toledo.—CARMEN GIL LLETGET.--*Artista.*
Valencia.—ANTONIO MICHAVILLA.--*Inspector de Primera Enseñanza.*
Valladolid.—CAYETANO DE MERGELINA.--*Catedrático de la Universidad.*
Vizcaya (Bilbao).—MARÍA DEL CARMEN GALDÓS.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Zamora.—EMILIO PRIETO.--*Abogado.*
» AURORA PRADO Y MAZA.--*Profesora de la Escuela Normal.*
Zaragoza.—JOSÉ PUEYO LUESMA.--*Ingeniero.*
» (Tarazona).—JOSÉ M.^a SANZ.--*Canónigo y publicista.*
» JUAN MORA INSA.--*Artista fotógrafo.*
» JOSÉ GALIAY.--*Director del Museo Provincial.*

Estos nombramientos han sido hechos con fecha 18 de Mayo de 1935, a propuesta del Comité ejecutivo, del Patronato y de la Dirección del Museo.

ACTA DE LA CONSTITUCIÓN DEL MUSEO

.....

En cumplimiento de lo dispuesto en los artículos 8.º y del 1.º de los transitorios del Decreto de 26 de Julio de 1934, se levanta la presente acta, que firman los Sres: D. Mateo Silvela, como Director del Museo del Traje Regional e Histórico; D. Luis de Hoyos Sáinz, que fué nombrado con fecha 4 del corriente mes, Director del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL, constituido por los Museos del Traje, del Arte Popular y del Encaje, definido en el art. 1.º del citado Decreto y D. Luis de Navia-Ororio Castropol, como Secretario Interventor del Museo del Traje, según nombramiento de 17 de Noviembre de 1932, y Secretario del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL con fecha 5 de Septiembre del mes actual.

Los mencionados Sres. manifiestan:

1.º—Que se dan por terminadas las funciones del Patronato, del Director y del Secretario Interventor del Museo del Traje Regional e Histórico, en virtud de lo dispuesto en el párrafo primero del art. 1.º de los transitorios.

2.º—Toman posesión en este acto del cargo de Director del MUSEO

DEL PUEBLO ESPAÑOL, D. Luis de Hoyos Sáinz, y de Secretario del mismo, D. Luis de Navia-Orsorio Castropol.

3.º—El Director y el Secretario Interventor del Museo del Traje hacen constar que por el Habilitado que tenia dicho Museo, Don Antonio Linera fueron pagados con cargo al presupuesto del presente trimestre y hasta el día de la fecha, varias facturas, que importan la cantidad de 2.796,07 pesetas.

Hacen constar igualmente que el Museo del Traje no tiene contraído mas obligación que 3.000 pesetas con el Sr. Ortiz Echagüe por 120 fotografías que se le han encargado y que hasta la fecha no han sido entregadas.

4.º—El personal subalterno del Museo está haciendo los servicios en calidad de interino, por acuerdo del Patronato del Museo del Traje y del Comité ejecutivo del mismo, sin nombramientos ni contrato de ningún género; desempeñando el servicio de porteria D. Ignacio García y los de ordenanza y de mozo de limpieza D. Francisco Ledesma.

5.º—En cumplimiento al párrafo segundo del artículo 1.º de los transitorios del mencionado Decreto se hace entrega al Director del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL:

a) Del edificio del Museo del Traje, Plaza de los Ministerios n.º 9 (antiguo Ministerio de Marina), en el que está instalado desde el 15 de Julio de 1930, con arreglo al art. 8.º del Decreto de 26 de Julio último.

b) El mobiliario y enseres del mismo, distribuido en las diversas salas de los dos pisos, cuyo inventario figura en pieza aparte.

c) Los fondos de toda clase de objetos del Traje Histórico y del Popular procedentes de las donaciones y depósitos; materiales procedentes de la Exposición del Traje Regional celebrada en 1925, y de los adquiridos por compras realizadas por el Patronato, cuyo inventario figura en el Ministerio de Instrucción Pública.

d) Del archivo, documentos y libros de actas que obran en Secretaría.

Madrid 6 de Septiembre de 1934.

Mateo Silvela.

Luis de Hoyos Sáinz.

Luis de Navia-Orsorio.

*Extracto de las actas de las sesiones celebradas
por el Comité ejecutivo y el Patronato del Museo.*

COMITÉ EJECUTIVO

.....

SESIÓN DE CONSTITUCIÓN DEL COMITÉ EJECUTIVO,

DIA 25 DE FEBRERO DE 1935.

Tomó posesión el Sr. Presidente y se la dió a los Vocales que asistieron.

Después de la lectura del acta de constitución del Museo del día 6 de Septiembre de 1934, levantada en cumplimiento de lo dispuesto en los Arts. 8.º y del 1.º de los transitorios del Decreto de 26 de Julio último, que fué aprobada, el Comité acordó dar un voto de gracias al Excmo. Sr. Don Filiberto Villalobos, que, como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, fué fundador del Museo.

Por unanimidad se acuerda aprobar la memoria presentada por la Dirección y hacer constar la satisfacción que ha producido, elevándola al Patronato.

Se dió cuenta de la cesión que hace al Museo la Dirección General de Bellas Artes de los 4 cuadros premiados en el concurso Nacional de Pintura y de que son autores los Sres. Aguiar, García Vazquez, Piña y Sardá y la Señorita Rosario Velasco.

Se acuerda ceder para el Museo del Encaje, con carácter provisional, las habitaciones que existen en la planta baja izquierda.

Así mismo se acuerda elevar al Patronato una propuesta para el nombramiento de las Comisiones de Enseñanza, Información y propaganda, Publicaciones y la especial del edificio.

Se propone se eleve a la superioridad la solicitud de nombramiento de Patrono del Museo, de D.^a Teresa Bouzá, Viuda de Rodríguez.

Se acepta la invitación recibida del Ministerio de Estado para la concurrencia de España a la Exposición Internacional de Artes Populares que se celebrará en Berna el año 1939, y que este Comité, en sustitución del Comité Español de Artes Populares, organice la asistencia a dicha exposición en unión del Delegado Español, en la Comisión Internacional, señor Hoyos Sáinz.

Se acuerda nombrar guarda-conservador del Museo a D. Ignacio García, conserje interino en cuyo cargo continuará.

SESIÓN CELEBRADA EL DÍA 15 DE ABRIL DE 1935.

Fué aprobada por unanimidad el acta de la sesión anterior.

La Dirección propone la adquisición de los aparatos de proyección fija y cinematográfica y del amplificador sonoro para instalar en el Salón-Aula, según los informes técnicos de los Sres. Strong y Martínez Torner.

Se informa al Comité de las obras realizadas en el edificio y en vías de ejecución que son aprobadas.

Se autorizó a la Dirección y Secretaría para dar los votos de gracias a los donantes y depositantes que en crecido número han enriquecido las colecciones del Museo.

Se acuerda elevar al Patronato la propuesta que hace el Comité del nombramiento de Auxiliar Técnico a favor de D.^a Carmen Baroja de Caro que está organizando la sección del Encaje con arreglo al art. 10 del Reglamento de este Museo.

La Dirección propone se gestione del Ministerio de Instrucción Pública la agregación de la Profesora de la Escuela Normal de Castellón de la Plana, D.^a Francisca Vela, al Museo, por carecer en absoluto de personal técnico para las múltiples labores que por el gran número de ejemplares adquiridos es preciso para su catalogación y estudio.

Así mismo se acuerda, se hagan los títulos con los nombramientos de CORRESPONDIENTES propuestos por el Patronato, el Comité y la Dirección.

SESIÓN CELEBRADA EL DÍA 20 DE MAYO DE 1935.

Se acuerda solicitar del Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes el nombramiento de los Patronos Regionales en las provincias que hacen falta para la buena marcha en la urgente recogida de objetos para el Museo.

El Sr. Torres Balbás informa sobre las obras realizadas y que hay que realizar en el local del Museo, todas ellas a título provisional por depender las definitivas de la construcción de la fachada de la calle Bailén y de las salas que en ellas se harían. Se acuerda elevar a la superioridad con toda urgencia la petición de que por el respectivo departamento ministerial se realicen las obras absolutamente necesarias para la conservación y ampliación del edificio del Museo.

Se autoriza a la Comisión de Publicaciones y al Director para la publicación del primer cuaderno, y en su caso del segundo de los Anales, con trabajos originales de especialistas extranjeros y nacionales, solicitando de los miembros del Patronato originales y utilizando los que procedentes de los que se enviaron al Congreso de Praga fueron publicados en resúmenes

demasiados sucintos con daño evidente de los mismos. Igualmente se acordó publicar la Sección Oficial en este y en los sucesivos Anales.

Se autorizó a la Dirección para la formación de una biblioteca regional provincial y local, principalmente de libros que no estén en el comercio.

Se aprobaron las adquisiciones de libros hechas en el mes anterior.

Igualmente se aprobaron, con un voto de gracias a los elementos técnicos del Museo y a los patronos Provinciales, las adquisiciones de objetos que en número superior a 2.000 aseguran la constitución del Museo.

A propuesta de la Dirección quedó esta autorizada para la más pronta instalación de la sección del Traje Histórico y Señorial y de los Trajes Populares, y a ser posible, de la Sección de Cerámica.

Se concede un voto de gracias por su eficaz labor a los Patronos Regionales de Galicia, Salamanca, Avila, Granada, Segovia, Soria, Gerona, Cáceres, Badajoz, Jaén, Almería, Málaga y Palencia.

Se nombra una Comisión constituida por los Sres. D. Jacobo Fitz James, D. Alvaro de Figueroa, D. Julio Cavestany, D. Miguel de Asúa y D. Luis Navia-Osorio, como Secretario, para la adquisición de trajes históricos de oficios y jerarquías.

Dada la eficacia de la charla radiada, el Sr. Presidente del Comité propone, y así se acuerda, se organicen otras para la propaganda del Museo.

PATRONATO

SESIÓN DE CONSTITUCIÓN CELEBRADA EL DÍA 1.º DE MARZO DE 1935.

Tomó posesión el Sr. Presidente y se la dió a los Sres. Vocales asistentes.

El Patronato aprueba la memoria y todas las propuestas elevadas por el Comité y la Dirección.

Se acepta la propuesta del Comité y se nombra para la Comisión de Enseñanza a los Sres. Cossío, Hernando, Ferrandis, Barras de Aragón y Vinet y Portuondo; para la de Información y Propaganda a los Sres. Asúa, Cos, Aguilera, Jaspe y Velázquez, y para la de Publicaciones a los Sres. Cabanillas, Hernández Pacheco, Martínez Torner, Vergara y Cavestany.

Los asistentes a la Junta prometen dar nombres de colaboradores provinciales.

Se acuerda hacer circulares de propaganda y recolección de objetos y datos para el Museo, y que las de carácter general vayan firmadas por todos los miembros del Patronato y las especiales por los miembros más calificados en las respectivas materias.

Se acuerda dar un voto de gracias al Comité extinguido del Museo del Traje y a D. José Francés por su conferencia radiada sobre el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL.

La Dirección dió cuenta de todas las obras y gastos realizados y del presupuesto para el corriente año que fué aprobado, así como la memoria presentada por la Dirección de acuerdo con lo que determina el art. 5.º, párrafo 5.º del Decreto de 26 de Julio de 1934.

Acordó dar un voto de gracias a las señoritas Carmen Gutiérrez, Francisca Vela, Nieves de Hoyos y Jacinta García Hernández, por los trabajos de catalogación de objetos, libros y demás, desinteresadamente realizados por las citadas señoritas.

Se acuerda que continúe prestando sus servicios como mecanógrafo don Andrés Martínez, y como catalogadora interina D.ª Máxima Oliver Royo.

El Patronato hace constar que vé con sumo agrado la labor desarrollada por los elementos Directivos, técnicos y administrativos.

Donantes de objetos al Museo

MR. ROBERTO AITKEN.--*De la Real Sociedad Geográfica.--Londres.*

D. LUIS DE HOYOS SÁINZ.--*Madrid.*

D. MATEO SILVELA.--*Idem.*

D. ANGEL VEGUE Y GOLDONI.--*Idem.*

D.ª CARMEN BAROJA DE CARO.--*Idem.*

D. JULIO CAVESTANY.--*Idem.*

SEÑORITA NIEVES DE HOYOS Y SANCHO.--*Idem.*

D.ª CRISTINA BALACA.--*Idem.*

D. JOSÉ LÓPEZ VILA Y SEÑORA.--*Idem.*

D.ª GLORIA GINER DE LOS RÍOS.--*Idem.*

D. ANTONIO RELANO.--*Almería.*

D. ALFREDO NAVARRO.--*Idem.*

D. ANTONIO MATEOS.--*Idem.*

D. MANUEL ALDEHUELA.--*Andújar.*

D. CECILIO BARBERÁN.--*Arjona (Jaén)*

D. FLORENTINO A. BOBES.--*Párroco de Candás (Asturias).*

D. ANGEL DE DIEGO Y CAPDEVILA.--*Ávila.*

EXCELENTÍSIMA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BADAJOZ.

D. ADELARDO COVARSI.--*Badajoz.*

D. EUSEBIO GÜELL.--*Barcelona.*

D. ISMAEL DEL PAN.--*Idem.*

D.^a PAULA LÓPEZ.--*Burgos.*
D. RESTITUTO PÉREZ CARAZO.--*Barriomartín (Soria.)*
D. ANSELMO ROMERO MARÍN.--*Idem.*
D. JUAN JIMÉNEZ DE AGUILAR.--*Cuenca.*
D. JOAQUÍN PLÁ Y CARGOL.--*Gerona.*
D.^a FRANCISCA JIMÉNEZ HORMILLEJA.--*Logroño.*
D. JUAN TEMBOURY.--*Málaga.*
D. CARLOS PELÁEZ.--*Oviedo.*
D. MANUEL GONZÁLEZ.--*Idem.*
D.^a ETELVINA GARCÍA.--*Salamanca.*
D. EUTQUIANO GARCÍA.--*Idem.*
D. MANUEL MORENO JIMENO.--*Valencia.*
LADY BÁRBARA AITKEN.--*Londres.*

Donantes de libros y publicaciones

CENTRO DE ESTUDIOS VASCOS.--*San Sebastián.*
CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES.--*Santander.*
SEMINARIO DE ESTUDIOS GALLEGOS.--*Santiago.*
CENTRO DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS.--*Badajoz.*
MUSEO NACIONAL DEL PRADO.
JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL.
PATRONATO NACIONAL DEL TURISMO.
MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ.
D. LUIS DE HOYOS SÁINZ.
D. ANGEL VEGUE Y GOLDONI.
D. JUAN TEMBOURY.--*Málaga.*

Cesión de objetos en depósito

D.^a ISOLINA GALLEGO DE ZUBIAURRE.

LABOR DEL MUSEO

.....

CIRCULAR GENERAL Y CUESTIONARIO PARA LA RECOGIDA DE OBJETOS

.....

NO puede constituirse plenamente el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL con la sola protección oficial, científica y económica, pues a nutrirle han de contribuir cuantos sientan un patriotismo tradicional al espíritu de raza y un casticismo regional y local, que destaque y conserve las unidades históricas y geográficas que integran la Nación. Es más; exigese la cooperación y el esfuerzo de cuantos social y profesionalmente representan las múltiples actividades técnicas y económicas, las necesidades culturales y los trabajos manuales de nuestro pueblo, desde las artes puras al oficio manual, que han de reunir y salvar del olvido, para su contemplación y estudio artístico y científico, no solo objetos sino datos, que reconstruyan la vida total e integral de nuestro pueblo, desde el apero agrícola o el instrumento del oficio hasta el adorno, el instrumento musical o el dato literario, musical o artístico, creado y conservado por nuestra cultura espiritual.

Por ello, este Patronato, representante de la casi totalidad de las actividades técnicas, sociales y económicas, pide cooperación y ayuda directa a los que en él se estimen representados, para que por los Patronos Regionales y los corresponsales colaboradores, distribuidos en toda España, o directamente en relación con el Museo, recojan y envíen al mismo cuantos objetos y datos figuren en el cuestionario y relación que se acompaña, que no es ciertamente completa y puede por tanto ser adicionada por cuantos quieran cooperar a esta labor cultural y patriótica. Esta petición es, como lo fué en todos los Museos análogos de Europa, primero, de donación, en caso preciso, de depósito, y en término final, de venta, para aquellos objetos que puedan tener valor comercial o necesidad de compensación al que los ceda.

Dos aclaraciones hace el Patronato a todos los que atiendan su ruego.

Es la primera, la de la ilimitación de lo que puede y debe recogerse y enviarse, y, la segunda, la de la urgencia del trabajo.

Interesa al Patronato hacer constar que estos problemas se han planteado, aunque con menos intensidad, por haberlos realizado más a tiempo en todas las naciones Europeas. Por esto, podemos transcribir las frases escritas en análogas ocasiones por los creadores y directores de la Etnografía y el Folklore europeos y el estudio de las artes populares.

El eminente maestro M. Mauss, del Museo de Louvre, decía: «Los hechos que se tratan de observar y los datos y objetos que se han de recoger desaparecen rápidamente. Puede esperarse, para desenterrar ruinas o monumentos prehistóricos; no tiene espera la observación de pueblos aún vivos, la recogida, todavía en uso, de dialectos que desaparecen, de culturas que se extinguen en esta uniformidad absorbente de nuestra cultura occidental. Es preciso darse prisa para la recolección, pues en poco tiempo desaparecerá la cosecha podrida por el pié. El tiempo gasta cada día la vida de las razas, de las cosas, de los objetos, de los hechos. . . Con los últimos viejos de cada pueblo caen las costumbres, el conocimiento de los mitos, de las leyendas, de las fábulas, de las técnicas antiguas, de todo lo que constituye el saber y la originalidad de una civilización. Con ellos se desvanecen los elementos de la vida social misma, de la que su actividad constituye la única salvaguardia. *Ahora o nunca* hay que recoger los objetos y los datos. *Now or never* decía en una calurosa petición al Gobierno inglés Mr. Ridgeway, con ocasión igual a la nuestra en Francia ya en pleno trabajo etnográfico su país.» Northcote Thomas, en 1907 escribía: «La Gran Bretaña, debe, sin perder tiempo, organizar su *Bureau impérial* de Etnografía, a fin de permitir a los Etnógrafos ingleses competir con sus colegas de Alemania y los Estados Unidos.» Por fin, transcribamos la frase de Bastian, que fué orden para todos los investigadores alemanes. «Ante todo recojamos los objetos en masa, todo, a granel, para salvar de la destrucción y del olvido los productos de la vida primitiva; luego los ordenaremos, clasificaremos y estudiaremos», y esto decimos nosotros, con más necesidad y razón que los creadores de los Museos franceses, ingleses y alemanes, ante la pérdida total e inevitable, si no se trabaja con urgencia en la Etnografía, el Folklore y las Artes Populares Españolas.

Las consultas que esta circular haga precisas, así como el envío de objetos y datos, pueden hacerse directamente a D. Luis de Hoyos Sáinz, Director del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL, en Madrid, PLAZA DE LOS MINISTERIOS NÚM. 9, a cualquiera de los Patronos de Madrid o al Patrono Regional en la provincia.

Cuantos gastos de embalaje y portes se realicen, serán reintegrados por el Museo, y previa consulta acerca de la compra y envío de objetos y señalamiento de precio, que en su caso sufragará el Museo.

CULTURA MATERIAL

VIDA FAMILIAR

I.—CASA MUEBLE Y AJUAR

1.º—La reproducción gráfica o plástica, mediante dibujos, grabados, fotografías, cuadros, etc., deberá comprender no solo fachadas y exteriores sino también plantas y alzados y habitaciones aisladas, no incluyendo únicamente la vivienda, antes bien, haciendo entrar accesorios rurales de la casa en su situación y detalles, así como chozas, cabañas, etc., completando todo lo que en la Geografía Humana corresponde al estudio del *Habitat rural*.

Aspiramos a que la reproducción de *casas* y viviendas populares en modelos plásticos, maquetas etc., se haga utilizando, siempre que sea posible, los propios materiales de construcción. Para ello se facilitarán las instrucciones y escala a que hayan de ajustarse.

Completando este estudio del *Habitat rural*, es preciso reunir planos y croquis de distribución de los poblados y aldeas en sus diversos tipos de moradas, agrupadas o dispersas, en atención al origen del pueblo, según sea de camino, de vado, de castillo, de iglesia, de mercado, etc.

2.º—En el *ajuar* de casa, habrán de recogerse en el sentido más extenso posible, los muebles típicos de cada región o localidad, cualquiera que sea su uso, y muy especialmente los de alcoba y cocina: camas, arcas, asientos, escaños, vasares, cantareras, espeteras y vasijas, cuya relación aparece en la sección de cerámica y alfarería. Todos los objetos de cocina, de barro, metal y madera, merecen también atención, en particular, los que constituyen el *hogar* (calderas, llares, calzaderos, morillos, llaves, tapas de horno y aparatos de luz y fuego).

3.º—Aunque tengan carácter artístico y vayan incluidos en otras secciones, recordamos aquí todos los *objetos de ornamentación* usados en la casa, sean cuales fueren su material, construcción y época.

4.º—Han servido en muchos países de caracterización etnográfica y regional, las *veletas*, en virtud de sus típicas diferencias de decoración geométrica, animal o vegetal; de igual modo importa la recolección de muestras, enseñas, y distintivos de tiendas y oficios.

II.—TRAJE POPULAR REGIONAL

1.º—*Trajes completos*, o también las prendas que los constituyen, en sus modalidades comarcanas o locales y en sus diversos tipos de diario, de

fiesta, y de gala, así como los referentes a estados de soltería, de casado y de viudez.

2.º—En cuanto a los *trajes de niño*, no han de ser meras reducciones de los de adultos, sino los propios de cristianar y los usados dentro de la primera infancia.

3.º—*Trajes de oficios y profesiones*: de labrador, de pastor, de marinero, de trajinante, de arriero, etc..

4.º—Ejemplares de *trajes funerarios* y de mortajas, verdaderamente típicos por reflejar hábitos y costumbres del más rancio abolengo.

5.º—Los *sombreros*, las gorras, las capuchas, los pañuelos, las mantillas, las tocas, las cofias y cuantas suertes de cubiertas de cabeza completan el traje. Adornos del tocado, como peinetas, cintas, prendidos, etc. documentados con fotografías de peinado.

6.º—*Calzado* en todas sus formas y materiales (cuero, pellejo, madera, esparto, cáñamo) y los aditamentos protectores de pie y pierna (zahones, peales, abarcas, etc..)

7.º—Los *sobrepuestos*, coberturas y adornos usados con los trajes, incluso joyas.

III.—TRAJE HISTÓRICO

1.º—Todos los trajes, con la excepción de los eclesiásticos y militares, de cualquier época y estilo, de cargos y empleos, jerarquías palatinas, nobiliarias, administrativas, del Estado, Provincia y Municipio; de entidades y corporaciones oficiales y privadas; trajes de cofradías y de hermandades.

2.º—Igualmente los que constituyan especies habituales o corrientes de indumentaria femenina o masculina, representativas de una época o de una *moda histórica*, y cuantas prendas, coberturas y sobrepuestos los completen.

3.º—En el *calzado*, cualquiera de sus formas y materiales, siempre que acusen un carácter auténtico y respondan a momentos del pasado.

4.º—*Tocado*, en sus diversas manifestaciones: sombreros, gorras, birretes, tocas, prendidos etc. y adornos, documentados con fotografías o dibujos de peinados.

VIDA SOCIAL Y ECONÓMICA

.....

IV.—MEDIOS DE TRANSPORTE

1.º—Carros, carretas, galeras puramente regionales con ruedas, armaduras, zarzos y cuantos complementos se usaron para los diversos trabajos.

2.º—Narrias, corzas, arrastraderas y utensilios de transportes sin ruedas.

3.º—Atalajes, colleras, arneses y objetos empleados para el enganche y arrastre.

4.º—Monturas, sillas, jamugas y demás medios usados para montar y portear.

5.º—Vasijería de toda clase, uso y materiales para transporte de granos, frutas, uvas, aceitunas y productos líquidos.

6.º—Sogas, cuerdas, atillos, ataderos de fibras y todo lo usado no industrializado.

7.º—Carruajes de transporte de personas, de cualquier tamaño, clase y época, de construcción española y uso regional, o las partes esenciales y características de los mismos, y, en su defecto, los dibujos, grabados o fotografías que los representen o los modelos, reducidos a escala uniforme y fija.

V.—AGRICULTURA GANADERIA Y MONTES

1.º—Arados típicos regionales en uso o en desuso y utensilios de tracción.

2.º—Instrumentos de cultivo de mano, enmangados.

3.º—Yugos de todas clases, completos, con los accesorios de enganche y amarrado; tipos locales, adornados y especiales.

4.º—Trillos antiguos, usados, de piedras, sierras, etc.

5.º—Aperos e instrumentos de recolección de cereales y granos.

6.º—Análogos objetos de vendimia, cogida de aceituna y frutos varios

7.º—Materiales y artefactos usados para la elevación y distribución de aguas y riegos y sus modelos o fotografías.

8.º—Tipos de prensas y compresores pueblerinos en almacenes, bodegas etc.

9.º—Hatillos de pastor, de piel, cuero, cuerno, madera y otros materiales para todos los usos.

10.—Collares, cebillas, cadenas para sujeción del ganado.

11.—Instrumentos de toda clase usados por los madereros, para cortar, serrar, arranque, preparación y transporte de maderas, corcho, etc.

12.—Útiles usados en la preparación de textiles, lino, cáñamo, esparto, lana, etc.

13.—Vasijería y utensilios de toda clase y material para el ordeño transporte y manipulaciones de la leche, queso y manteca.

14.—Reclamos, trampas, redes y cuantos sean artes de caza y pesca.

VI.—OFICIOS Y ARTES INDUSTRIALES ÚTILES

1.º—Cuantos instrumentos, máquinas, herramientas y demás, usados

en todos los oficios e industrias pueblerinas, del barro, de la madera, del metal, del corcho; tejidos y manufacturas populares.

2.º—Los tornos, pedales de alfarero y los accesorios de la cerámica y alfarería.

3.º—Batanes para la preparación de paños.

4.º—Objetos y materiales o dibujos relativos a los usados en herrerías, forjas y talleres de metalistería, así como los en ellos fabricados.

5.º—Objetos de uso marítimo, redes, artes, arpones, con inclusión de los trajes de faena; modelos de embarcaciones no industrializados.

6.º—Todos los objetos derivados de las industrias de la madera, desde los recipientes de empleo doméstico, agrícola o pastoril; tejidos, zarzos, cestas y vasijas de todas clases.

7.º—Las piezas de madera para cerramientos rurales o caseros.

8.º—Los ejemplares o modelos reducidos de medidas de áridos y de líquidos. Los artefactos destinados a pesar, como romanas y sus variaciones.

9.º—Los molinos de toda clase y forma, y sus piedras, de tipo no industrial; cribas y cedazos.

10.—Toda clase de objetos de barro, utilizados en los diferentes oficios, que no tengan carácter predominantemente artístico.

11.—Toda clase de objetos de metal que no se distingan por su valor decorativo y sean fundamentalmente empleados en prácticas caseras o industriales.

VII.—INDUSTRIAS TEXTILES

1.º—Los instrumentos y útiles de preparación de fibras, así como cardas, ruecas, husos, telares de todo tipo, para lino, lana, cáñamo, esparto; los materiales y utensilios empleados en la tintorería.

2.º—Productos de enjalmería y de talabartería; alfombras, tapices de fabricación y uso popular, alforjas, esteras, ruedas y serijos.

3.º—Mantas tejidas, colchas, delanteras, sobrepuestos y demás prendas, con exclusión de bordados y encajes.

VIII.—ENCAJES Y BORDADOS

1.º—Aunque los ejemplares de esta sección deberán ser objeto del capítulo relativo a las diversas comarcas españolas, donde esta industria familiar se ejecuta, pueden ser admitidos aquellos tipos extranjeros, ya creadores, ya imitados por los maestros.

2.º—Los encajes, mallas, deshilados, dechados y marcadores; telas bordadas de toda clase, paños de altar y de ofrenda, tapetes y colchas bordadas,

delanteras, sobrepuestos y demás ropa de cama, mesa y usos varios, no tejidos; mantillas, tocas y pañuelos, de todo género; paños regionales, cortinas, visillos, rodapiés y cuanto con este orden se relacione.

CULTURA ESPIRITUAL

.....

ARTES PLÁSTICAS

.....

IX.—ORFEBRERIA Y JOYERIA

1.º—Todos los objetos de uso ornamental o decorativo, no solo para el adorno personal, si no para el familiar, el casero y el ceremonial, en fiestas y juegos, ya sean de oro, plata y metales pobres, piedras, paños etc., quedando excluidos los de metalistería industrial.

2.º—Pendientes, aderezos, collares, sortijas, pulseras, prendidos y adornos; relicarios, pinjantes, rosarios, sonajeros, juguetes, etc.

3.º—Medallas de imágenes populares españolas de culto tradicional, no troqueladas, datadas siempre por su época o estilo y con el nombre de la advocación representada.

4.º—Los amuletos usados contra daños, males, conjuros y maleficios, higas, piedra bézar, piedras de virtudes curativas etc. sea cualquiera su materia, tamaño, forma o empleo; ejemplares de azabachería, de coral y cristal.

X.—CERÁMICA Y ALFARERIA. VIDRIOS

1.º—Todas las piezas de cerámica y loza, así como restos de hornadas de desecho, para constituir series, conforme a época y estilo; tinajas bañadas, jarrones, jarras, lebrillos, cántaros y cantarillas, fuentes, cuencos, platos, saleros, tinteros, botes de farmacia, etc. con decoración, por sencilla que sea, hasta la más rica, a fin de establecer las relaciones entre el arte propiamente popular y el noble y fijar la difusión de tipos locales. En todo caso se requiere la indicación precisa del sitio a que los productos de cada alfar o taller correspondan.

2.º—Todas las piezas de alfarería, como barreños, hornos, alcarrazas y diversas clases de vasijas, sin bañar o con simple vidriado, que puedan recordar modalidades históricas y aún prehistóricas.

3.º—Aunque no sean especies propias de la cerámica, deben recogerse las que las constituyen, hechas en maderas, calabaza, corcho, esparto y otros materiales.

4.º—Todos los objetos de vidrio y cristal, botellas, vasos, copas, redomas, alambiques, esencieros, aceiteras y vinagreras, etc. de carácter eminentemente pueblerino o arcaico.

XI.—PINTURA, GRABADO, IMAGINERÍA POPULAR

1.º—Dibujo, pintura, grabado, talla con representaciones plásticas de todo género, material y procedimiento, que se empleen para adornar objetos de uso no personal, casero, industrial y decorativo, incluso en los muebles, aperos, colleras, yugos, manceras, y en aparatos e industrias de artes y oficios, por los motivos decorativos y símbolos.

2.º—Las láminas, aleluyas, las estampas, los gozos, las coplas ilustradas, romances, etc.

ARTES RÍTMICAS

.....

XII.—INSTRUMENTOS DE MÚSICA

MATERIALES EMPLEADOS EN LAS FIESTAS Y JUEGOS

1.º—Toda clase de instrumentos de música antiguos y modernos, pero usados exclusivamente en cada región: tambores, zambombas, triangulos, panderos, ginebras, sonajas y panderetas; rabeles y guitarras, en sus variaciones locales; zanfonías, gaitas, dulzainas, flautas, pitos y "chistus"; manacordios, realejos y clavicordios, siempre que sean propiamente rústicos y arcaicos.

2.º—Todos los objetos, instrumentos y materiales empleados en las fiestas, juegos y bailes, como arcos y sus adornos; mallas, espadas, palillos, castañuelas, ramos, incluyendo los disfraces y caretas.

3.º—Todos los objetos característicos usados en las fiestas religiosas, en las profanas, y, especialmente, en las corridas de toros.

4.º—Ejemplares de objetos de juegos típicos de cada provincia, como bolos, tejuelos, barras y accesorios de los juegos de pelota, de carreras de caballos, de cintas, de peleas de gallos etc.

FOLKLORE

Los cuestionarios especiales y concretos de cada sección de estas investigaciones, se irán publicando posteriormente, comenzando ahora por los de *fiestas populares y alimentación popular*, que se insertan en este cuaderno como tercera edición de los publicados en 1924 por el Seminario de Etnografía y Arte de la Escuela Superior del Magisterio, y en 1933 por el Se-

minario de Folklore de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, redactado por el Director de los mismos, D. Luis de Hoyos Sáinz.

XIII.—OBJETOS DE SUPERSTICIÓN Y CULTO

1.º—Aunque en la sección X. núm. 4 se mencionan los amuletos, por ser en su mayoría materiales montados en oro, plata y piedras, tienen aquí su verdadera expresión.

Entran en la lista, los amuletos, sean de procedencia animal, mineral o vegetal o producto de la industria, como, por ejemplo, las llamadas medallas de Santa Elena.

2.º—Los ex-votos en pintura, dibujo, grabado, metal, madera, cera, cabello alusivos a curaciones.

3.º—Los recuerdos de índole funeraria, azulejos, lápidas, inscripciones etc.

4.º—Las materias empleadas como remedios caseros.

XIV.—LITERATURA POPULAR

1.º—Romances de ciego, de asunto vario y ocasional; coplas, cantares, seguidillas, saetas, etc. con su correspondiente notación musical; canciones locales y regionales etc., dictados tópicos alusivos a pueblos y a gentes de los mismos.

XV.—SABIDURIA POPULAR

1.º—Refranes y proverbios; versos alusivos a las faenas del campo, a los meses, a las estaciones del año, y a la climatología.

Cuantas prácticas o medios de contar y medir se hayan usado.

Los datos que recojan el saber popular en climatología, agricultura, medicina, botánica, zoología, en lo que afecta al conocimiento y aplicaciones de todo género de animales y plantas, así como de minerales y piedras.

XVI.—BIBLIOGRAFIA

En la necesidad de formar una biblioteca geográfica e histórica, regional, provincial y local, se adquirirán por el Museo cuantos libros correspondan a este fin, especialmente los de costumbres, usos tradicionales y cuanto atañe a la vida popular.

Las revistas, ilustraciones, archivos, boletines, y anales, deben figurar en primer lugar; los libros y folletos que no han sido puestos en venta, serán los más apreciados.

Remítanse también papeletas o fichas bibliográficas, cuando no puedan enviarse los libros, no solo de estos, sino de artículos de revistas y periódicos.

XVII.—ARCHIVO GRÁFICO

El Museo recibirá con especialísimo interés las fotografías, grabados, dibujos, láminas, acuarelas y cuantos modos gráficos de reproducción representen tipos, vistas de lugares y edificios típicos, de fiestas, usos y costumbres regionales y locales.

Es preciso fijar exactamente el sitio y fecha, así como una sucinta descripción de lo representado.

En los retratos de naturales del país, señálese su origen familiar comarcal o forastero, siendo preferibles los de sujetos en que la ascendencia hasta donde pueda llegarse en el consentimiento sea de la misma región o localidad.

CIRCULARES ESPECIALES

.....

A LOS ARTISTAS

Por medio de la presente circular, el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL se dirige a cuantos amantes del Arte Popular en cualquiera de sus manifestaciones, se aplican a representar aspectos de las mismas, ya en cuadros, ya en acuarelas, ya en esculturas, dibujos, grabados, fotografías y otros procedimientos plásticos o gráficos, con valor predominantemente documental dentro de lo artístico.

A todos y muy especial a los *artistas* que por sus viajes y la observación directa de la vida en las distintas regiones de España conocen *de visu* las verdaderas realidades de nuestras ciudades, pueblos y aldeas, se encomienda la recolección de esos testimonios, destacados merced al pincel, el lápiz, la pluma, el buril o la cámara fotográfica. Prestan con ello un señalado servicio a la cultura nacional, contribuyendo a la difusión de nuestros valores en materia de lo típico y de paso salvando aquellos objetos que, por inevitable mudanza de los tiempos, están a punto de extinguirse sin dejar rastro.

El acopio de los mencionados elementos en traslado lo más fiel posible, cuando resulte difícil o inútil su adquisición, no ha de limitarse a reproducción de ejemplares aislados; ha de extenderse a conjuntos orgánicos, tanto de habitaciones y de casas, de marcado carácter popular, como del paisaje y del ambiente que les sirve de fondo y escenario.

Además no debe olvidarse la necesidad de documentar tipos con trajes regionales. El hombre con el vestido propio de su localidad y obediente a costumbres tradicionales, es un factor de la mayor importancia, a los fines señalados en relación con las funciones de este MUSEO.

En la circular general que se acompaña, se indican las diversas clases de objetos cuya reproducción encarecemos. Todo aquello que, siendo artístico, responde a una modalidad auténticamente popular, en la casa, y de la casa, desde sus exteriores hasta sus interiores; de la calle, de la plaza, de la iglesia, capilla o ermita; de la tienda, obrador o taller, todo merece ser recogido, o, en su defecto, copiado con miras a su estudio y documentación.

No es menester insistir en nuestra demanda, toda vez que los artistas viven penetrados de cuanto constituye el alma del pueblo. A ellos acudimos solicitando su cooperación, en la plena confianza de que procurarán responder, al requerimiento que aquí se les hace, con entusiasmo y generosidad, ya que otras profesiones empiezan a dar muestras de su actividad en tal sentido. Con mayor motivo cabe esperar de los artistas su colaboración, jamás negada ni regateada.

A LOS MAESTROS Y PROFESORES DE TODOS LOS GRADOS

La más completa difusión cultural en todo país, representala el magisterio en todos sus grados y formas, pues solo los maestros llegan a los más reducidos pueblos, a los que viven aún en pleno y activo contacto con la naturaleza y más unidos a la tradición histórica y los pasados estados de cultura.

Como en ese fondo nacional imperecedero ha de actuar fundamentalmente el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL, pues el conservar lo que de típico y original tienen nuestras gentes, a los maestros, que son no solo el nexo sino la fuente de la cultura contemporánea en todas esas poblaciones, nos dirigimos en demanda de apoyo y cooperación para recoger objetos y datos que a veces solo ellos conocen y, por tanto, pueden salvar de la destrucción, el abandono y del olvido. Objetos de toda clase, materia y uso, siempre que representen una faceta medrada, mísera o nimia que parezca, de la actividad material o espiritual del pueblo y en cuyo acopio, análisis e interpretación, podrán estudiarse objetivamente los orígenes de nuestra cultura y nuestras tradiciones.

Solo en las aldeas perduran, aunque estén en desuso, aperos, instrumentos y materiales usados en la vida natural, y persisten ideas,

tradiciones o supersticiones que constituyen el verdadero solar del pueblo, es decir, el Folklore en toda su gran amplitud de los orígenes de la ciencia, del arte o de la literatura; esos objetos y datos solo pueden recogerlos los maestros y los sacerdotes que viven en contacto con las personas realmente naturales y castizas.

Claro es que esta cooperación ha sido utilísima, como en todos los países europeos para la constitución de las colecciones y Museos análogos al que representa el del PUEBLO ESPAÑOL, y que en realidad, no es nueva en España, ya que uno de los orígenes del MUSEO ha sido el Seminario de Etnografía y Arte de la suprimida Escuela Superior del Magisterio en el cual trabajaron y se formaron varias generaciones de alumnos de 1914 al 1931 y que, con las memorias de fin de carrera, crearon el protocolo científico y artístico más copioso que existe en España acerca de la Etnografía, arte popular, y folklore, sirviendo en 1924 para la organización metódica de la insuperable exposición del Traje Regional y posteriormente, en 1928, para destacar la personalidad de España en el «Congrés International des Arts Populaires» celebrado en Praga, y cuyos trabajos perduran en los tomos publicados por el *Institut de Coopération Intellectuelle*, en los que, por su número y el interés, quedó nuestra patria a la cabeza de todas las naciones asistentes al mismo.

Los autores de dichos trabajos son los profesores de Escuelas Normales, Inspectores de 1.^a Enseñanza o maestros destacados que, por sí y por sus discípulos, han creado o impreso una orientación a los estudios de Geografía Humana, de Etnografía y Artes Populares, que es la más extensa y significada en España.

Por este nexo entre el Museo y el Magisterio, ya que el Director y el Subdirector de este MUSEO son los que ocuparon durante 20 años iguales cargos en el Seminario de la Escuela, esperamos sea más fácil y fecunda la prestación del trabajo de cuantos adscritos al Magisterio quieran y puedan atender esta petición del Patronato del MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL.

Complementaria esta circular de la general que se acompaña, encontrarán nuestros futuros colaboradores la orientación y guía para los trabajos que han de realizar.

La orientación y el detalle de los trabajos de este MUSEO pueden verse en el Decreto Fundacional, publicado en la Gaceta del 28 de Julio y el Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública, y en el Reglamento inserto en el Boletín n.º 155 de 27 de Diciembre.

Es evidente que el llamamiento que hacemos al Magisterio es extensivo a los que en los grados superiores y medios de la enseñanza

desempeñan las funciones docentes; por eso los Catedráticos y profesores de las Universidades, Institutos, Escuelas de Artes e Industrias y Oficios y Profesionales de todo género, deben considerar como dirigidos a ellos la circular y cuestionarios que aquí acompaña.

Especialmente los profesores de Geografía, de Historia y de Arte por sí y con la cooperación de los alumnos ya preparados para una verdadera colaboración en estas tareas, pueden ser, y esperamos que sean, nuestros más autorizados colaboradores.

A LAS CLASES SANITARIAS

La máxima difusión, mejor que de intelectuales, de personas cultas directoras de la masa popular y con indiscutida autoridad de consejo sobre ellas, la realizan las profesiones sanitarias, médicos, farmaceuticos y profesores veterinarios. Por ello sin duda, a la cabeza de la circular del MUSEO del tipo análogo al del PUEBLO ESPAÑOL, en Alemania, hace medio siglo figuraba la firma de Virchow y con ella las de las más altas autoridades de la medicina y de la zootecnia.

Por esto, porque solo nuestros compañeros de profesión están como directores de la cultura en los últimos pueblos y aldeas, y porque su espíritu de observación metódica y de interpretación científica, es decir, general y transcendente, les pedimos ayuda y colaboración para que sea fecunda la organización del MUSEO y real y eficaz la recogida de objetos y de datos acerca de nuestra etnografía, folklore y artes populares.

Las clases sanitarias que conviven con la verdadera representación del pueblo, tradicional y perdurable, pueden recoger directa y auténticamente los objetos representativos de la cultura material y espiritual del campesino, del artesano y del verdadero conservador de la vida popular tradicional.

Las clases sanitarias pueden salvar de la destrucción y del olvido objetos de aparente trivialidad y primitivismo, estimados como nimios y aún despreciables por el sentido vulgar, que no ve en lo que a diario conoce, el interés de lo perdurable y común, de lo no destacado, que es precisamente lo característico y representativo de la mentalidad y de la vida del pueblo, y no el objeto raro y curioso que, casi siempre exótico, formaba las colecciones y gabinetes del siglo XVIII.

La circular general que se acompaña será guía adecuada para la recogida de objetos y en lo que a nuestra especial actividad atañe. Solo añadiremos que la sección de amuletos y objetos y materiales usados para prevenir y curar enfermedades, evitar o desechar maleficios y librarse de

daños de personas y animales, deben ser recogidos, juntamente, claro es, con los datos y descripciones de estas supersticiones y prácticas populares y tradicionales que forman el Folklore médico y veterinario, verdaderamente interesantes, porque permitirán comprender y explicar los orígenes de creencias, supersticiones y prácticas que remontan a las primitivas culturas de nuestro pueblo.

En esta recogida y salvación de objetos de la Etnografía y las Artes Populares primero, y en la de los datos folklóricos del saber popular, desde la superstición o consejo, hasta el verso, el canto o la música, después, pueden realizar nuestros compañeros, que conviven y hablan con el pueblo, la labor, a que Frazer se refería, de recoger, «de los últimos viejos, las últimas expresiones del saber y el pensar genuinamente populares, tradicionales y castizos.»

A todos pedimos con esperanza de alcanzarla, la cooperación para esta obra cultural y patriótica de constituir el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL.

AGRICULTURA, GANADERIA Y MONTES

Si el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL ha de quedar plenamente constituido, ha de ser buscando en el campo, en el labrador y en el pastor, donde recoja objetos y datos de la vida material y del saber y la cultura espiritual; ya que en la ciudad la homogeneización cosmopolita casi borra todo lo tradicional y castizo.

Por esto nos dirigimos a los que, viviendo en el campo y para el campo, cumplen la fecunda labor de orientar y dirigir a los agricultores y ganaderos con el ejemplo y con el consejo; propietarios, cultivadores, ingenieros, agrónomos y de montes, veterinarios peritos y auxiliares de la agronomía, la selvicultura y la zootecnia. A ellos, particular y corporativamente, a las jefaturas del servicio agronómico, distritos forestales, inspecciones de sanidad pecuaria, Cámaras Agrícolas, Sindicatos, Comunidades, y corporaciones de todas las formas de la actividad explotadora del campo, del monte y del ganado.

Todos nuestros compañeros, privada o corporativamente, pueden no ya recoger, sino salvar en muchas ocasiones el objeto y hasta el recuerdo de un apero, un instrumento, o una práctica y una costumbre del trabajo agrícola, forestal o pastoril, que ha perdurado en nuestro campo y que la técnica e industrialización actuales borran del todo. Precisamente la personalidad popular, local o regional, está dada en aquel apero, aquella práctica, y abandonado el uno en el rincón del almacén o del granero y sustituida la otra, a veces por modernismos,

piérdese el objeto, la representación y el dato, que es una parte de nuestra historia profesional.

Las otras secciones del Museo pueden formarse, además de la donación y el depósito, por compra de sus objetos: Objetos de arte, trajes, joyas, cerámica y tantos otros, tienen mayor o menor circulación y valor en el mercado, pero los aperos y utensilios de labranza o ganadería, o, no lo tienen por desuso, o no son estimados por nímios y vulgares para figurar en las vitrinas de un Museo.

A fin de salvar los primeros, basta la buena voluntad y la cultura del poseedor que los ceda; para recoger los segundos, repetimos que no hay en la vida popular campesina un solo objeto, por grosero o pobre o corriente, que no tenga su adecuado lugar en un Museo que ha de servir para estudios técnicos, históricos y artísticos.

Es natural incluir en el campo de nuestra ayuda al Museo la recolección de los múltiples objetos y artes de caza y pesca, en los que el ingenio de nuestros campesinos ha creado útiles e instrumentos de valor inestimable para la historia de estas actividades.

Permítasenos una razón de decoro cultural y patrio, señalando la existencia de series y colecciones de objetos y aperos de nuestra vida rural, tradicional y castiza, en algunos museos extranjeros, y la carencia de estas representaciones en los españoles. Esto, con el mínimo sentido de reponsabilidad profesional y patria, no puede continuar, y por ello esperamos de nuestros compañeros y amigos que, atendiendo esta petición, den medios para formar la más esencial, extensa y tradicional de las colecciones que representen la vida y la historia de nuestra agricultura, ganadería y aprovechamientos forestales.

PASION Y MUERTE DE LO PINTORESCO

POR

Gregorio Marañón

PRESIDENTE DEL PATRONATO DEL MUSEO

UN Museo de arte popular es hoy más actual que pudiera haberlo sido en ninguna época pasada. La preocupación de no encontrar excepcional a mi tiempo, es, en mi, casi una manía; pero es evidente que estamos presenciando algo que jamás ocurrió en la humanidad, por lo menos en la medida que hoy: la pasión y muerte de lo pintoresco. Cada generación cree ser testigo de un cambio de rumbo esencial en la vida humana y luego, la vida, apenas varía. Mas ahora ¿cómo negar que la modalidad societaria del progreso, uniforma ásperamente a las multitudes y deshace, ante todo, a lo más frágil, a la indumentaria, al adorno, al objeto bello y específico de uso cotidiano, a todo lo que ya, pronto, solo podremos ver en las vitrinas del Museo de Arte Popular?

Es a primera vista paradójico que, a medida que la humanidad es más masa y que ésta amenaza devorar a las personalidades, el arte popular se extingue. Porque el arte popular es obra anónima, de todos, hija de la mano innumerable del coro que no tiene la capacidad de firmar. Cuando la ejecuta un hombre solo o una mujer sola, es también obra plenaria del coro y el hombre o la mujer es solo su instrumento. ¿Por qué entonces, al adquirir el pueblo el vigor compacto de las multitudes hoy, su arte específico se evapora? La respuesta es sencilla, sin embargo. Masa no es lo mismo que pueblo. Más aún: la masa es el antipueblo y acabaría por deshacerlo si el pueblo no fuera inmortal. El pueblo es un haz de individualidades. La masa es una emulsión de unidades humanas. Por eso, la masa, que puede servir de sostén a un Estado (pero a un Estado dictatorial, en el que la personalidad está absorbida por un solo individuo), no puede crear nada artístico ni lo creará jamás. He aquí una de las razones, la capital, del trance agónico en que hoy se ve ya el arte popular.

El pueblo actual, además, está infiltrado de espíritu universal. Y es, asimismo, evidente que la universalidad se opone al arte popular. La esencia de este arte es su localismo. No habrá que insistir sobre ello. Lo que da categoría al arte no popular, al que se puede llamar estrictamente aristocrático puesto que es obra de individualidades afinadas, es el sentido universal. Hasta lo que parece, en este arte aristocrático, más local, más hundido hasta el subsuelo nacional o regional, tiene una cara que mira a todo el universo. Es más: a medida que la obra genial es más local, es más universal. Gran parte, por ejemplo, de la universalidad de Goya se debe a su potente y espe-

cífico españolismo; y El Greco alcanza la categoría universal en cuanto se toledaniza. El arte popular, por el contrario, es fundamentalmente tópico, aun cuando lo entienda todo el mundo. Así como no hay ser humano medianamente inquieto que no se sienta retratado, sea cual sea su nacionalidad, en cualquiera de los caballeros toledanos del «Entierro del Conde de Orgaz»; así, un baile andaluz que comprenden y admiran los chinos o los norteamericanos, será sólo un espectáculo insubjetivo para todo aquel que no sea andaluz, incluso para los demás españoles. Es pues explicable y comprobable que, a medida que los pueblos se universalizan, pierden su capacidad de crear manifestaciones antiuniversales, y, por lo tanto, arte popular.

Otra razón. Gran parte del arte popular se compone de objetos bellos pero, bajo su belleza, útiles. El pueblo crea la belleza pura en mucha menor medida que la aristocracia. Y el ritmo del tiempo actual hace y hará cada vez más difícil la lenta y gustosa creación de lo que es a la vez útil y bello. No hay tiempo para bordar los trajes ni casi para que el puchero esté puesto al discreto fuego las horas necesarias. El traje se compra hecho y el caldo se improvisa disolviendo en agua caliente una pastilla. Se poda, en suma, por imposición de la realidad, a lo útil, de todos sus adornos. Y lo que es sóloamente útil, no será nunca museable.

Podrían buscarse más causas. Pero tiene más valor el hecho, demostrable, de la desaparición efectiva del arte popular. Hay pueblos que le han perdido ya. El nuestro lo perderá pronto. Todo conspira contra él. La vida nueva exige todas las horas para el esfuerzo primario, el de ganar el pan. La vida nueva implica el gran corrosivo de la tipicidad y por lo tanto del arte típico, que es la facilidad de las comunicaciones: el autobús que va de pueblo en pueblo es como el agua regia para la ingenua flor del arte local. La vida actual, además, ha suprimido el dolor físico, y sin dolor no se sueña ni se crea ni se hace nada en verdad bello. Aún no ha sido estudiada la influencia increíble que en la transformación de la sociedad han tenido los analgésicos y los anésticos; ésta es una de ellas.

Debemos apresurarnos a recoger los restos del naufragio y a guardarlos en nuestro MUSEO. Pero entendámonos bien: no solo como el que diseca para su recuerdo, especies raras que se van a extinguir, sino con la profunda certeza de que la humanidad encontrará la fórmula vital que le permita volver a descubrir en su masa, su pueblo. De las cenizas de la masa de hoy renacerá el pueblo de mañana, es decir, la congregación de individuos. Y al punto tendrá su arte, que el crearlo y el recrearse en él es función tan natural en el auténtico pueblo como el mismo vivir; y ese arte nuevo será maravillosamente antiguo, calcado en los ejemplos de nuestros museos: formas eternas que, desde su humildad, sonrien al ver pasar, llenos de afán y engreimiento, a los hombres que las crearon y las olvidaron y las volverán a crear.

EL TRAJE ESCOLAR

POR

Eduardo de Ibarra y Rodríguez

CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID Y ACADÉMICO DE LA HISTORIA

TODOS los años cuando llega el Carnaval, se lanzan a la calle las estudiantinas con sus pintorescos trajes, de todos conocidos, y muchas gentes creen que los sombreros con la cuchara de palo atravesada y los calzones, medias y trusas negras con puños y gorgueras blancas, reproducen, con la mayor fidelidad histórica, la vestimenta tradicional de nuestros antiguos y típicos escolares universitarios de Salamanca y Alcalá.

Pocos saben que este traje pintoresco, históricamente falso, es invención de un pintor español, cuyo apellido no recuerdo, quien lo imaginó en 1878, cuando se formó en España una estudiantina para asistir a la Exposición Universal, celebrada en París, en este año; conozco el dato por habérmelo dicho uno de los que formaron parte de ella.

Pronto, en 3 de octubre de este año, hará un siglo que fue suprimido, oficialmente, el traje escolar en España. Las tentativas para resucitarlo, en parte, o en todo, han resultado, prácticamente, inútiles: en España, fue barrida la tradición desafortadamente y el deseo de restaurarla, en estos particulares, no parece eficaz, no ya entre los estudiantes, ni siquiera entre los catedráticos; basta para evidenciarse de ello, echar una ojeada por la ceremonia de inaugurarse el curso, en los últimos años y compararla, solo con el recuerdo de la misma, hace 10 años.

Es por tanto el traje escolar meramente un tema de recuerdo y erudición histórica; y por eso, me ha ocurrido elegirlo, al satisfacer la honrosa invitación de colaborar en este número que mi buen amigo y compañero D. Luis de Hoyos tuvo la bondad de dirigirme.

Tuvieron siempre los Estatutos Universitarios constante tendencia a reglamentar el traje escolar y los estudiantes, la instintiva a no usarlo de continuo o a modificarlo: no pretende ser este artículo una monografía completa del asunto; voy simplemente a dar una idea de él, poniendo en fila las notas que tengo recogidas.

De él tratan los Estatutos de la Universidad de Salamanca de 1538 y 1561 en sus Títulos 62 y 65 (1) «*De la honestidad y traje de los estudian-*

(1) V. estos Estatutos en la *Historia de la Universidad de Salamanca*. T I. p. 204 y sig. Salamanca 1914, por D. Enrique Esperabé Arteaga.

tes». Y ordenan que no solo en traje, sino «en barba y cabello sean honestos», quedando al arbitrio del Juez del Estudio la apreciación de esta circunstancia. Vestían de modo distinto los estudiantes clérigos, los colegiales, los criados y los que no perteneciendo a éstos, usaban el traje civil ordinario: aun dentro de este grupo, se tendía a que los escolares no vistieran ostentosamente, a fin de no suscitar diferencias y envidias entre ellos: veamos lo que dispone los Estatutos.

Ningún estudiante traiga *loba* (1) y a la vez manteo, sino lo uno o lo otro; «traigan todos bonete y caperuzas los que lleven luto y gorras los que sirvan; (2) «no sean los sayos de color ni de chamelote (3) y ni los estudiantes ni los criados traigan adornos de seda, ni vistán telas de seda; no han de traer tampoco, ni camisas labradas, blancas, ni de color, ni con gorjales (4) ni lechuguillas (5) ni polainas, ni muflos (6) ni guantes adornados, ni perfumes, ni talabartes o cinchas, (7) ni loba con falda, (8) ni forro precioso. Los clérigos traigan becas o capirotos y manteo sobre sotana (9) pero no manteo sobre loba.

(1) Según dice Covarrubias en su diccionario *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* Madrid 1674, 2 volúmenes, folios 93 vuelto es la loba «Vestidura clerical, talar, hasta el suelo, a todo ruedo y cerrada, con golpes para sacar los brazos»; en tiempos antiguos era honorífica y sobre ella se traía beca de seda. Le llaman loba, *por comer tanta tela*.

(2) Así lo ordena el Estatuto de la Universidad de Salamanca de 1538. Esperabé, *Historia de la Universidad de Salamanca*, 4 loc. cit. — dice — «que todos traigan bonetes y no gorras ni caperuzas, salvo los que tengan luto o sirvan», esto es: sean criados o sirvientes.

(3) Esperabé. *Historia Universidad de Salamanca* Título I loc. cit.

Sayo es, según el Diccionario de la Academia, vestidura talar análoga a túnica que usaban antes los hombres, y chamelote por camelote «tejido fuerte e impermeable que antes se hacía con pelo de camello y después con el de cabra, mezclados con lana y más recientemente con lana sola».

(4) En el *Diccionario de Autoridades de la Academia Española* 1.^a edición p. 63 T. I se dice que gorjal es la parte de la vestidura que rodea y circunda el cuello y también la armadura que defiende el cuello o garganta.

(5) Lechuguillas, dice el *Tesoro de la Lengua Castellana o española* de Covarrubias 1.^a edición fol. 87, son «cuellos o cabezones anchos de Holanda u otro lienzo, recogidos haciendo ondas parecidas a las hojas de las lechugas encarrujadas: al principio fueron pequeñitas y ahora han crecido tanto que parecen hojas de lamparos.»

(6) El P. Esteban de Terreros y Pando en su *Diccionario castellano con las voces de Ciencias y Artes* — 3 tomos Madrid. 1786-88 —, dice que son muflos, guantes de invierno parecidos a los *mitaine* franceses (en Aragón, *mitones*) y *manizze* en italiano: los *mitones* en Aragón, son guantes de lana que abrigan la mano dejando libres los dedos.

(7) Talabarte es el cinturón del que cuelgan los tirantes de que pende la espada: cincha que ahora se aplica solo a la pieza que sujeta los aparejos de las caballerías, se aplicaba también, antiguamente, a los cinturones.

(8) El Estatuto de 1561 de la Universidad de Salamanca publicado en la *Historia* de esta Universidad, por D. Enrique Esperabé, Título 65 T. I, pág. 347 y siguientes, ordena que «aunque vayan de luto, la loba no sea con falda».

Esta especie de cola o falda que llevaban la recogían con la mano al andar, y al ir de esta manera, contonándose con la cola o falda recogida llamaban ir *arrufaldado*.

(9) Covarrubias en su obra citada *Tesoro* citado folio 179 define así la sotana: «ropa de clérigo larga, que llega a cubrir el tobillo y se ciñe.» Dice que se llama *sotana* porque está *sotto* (o debajo) del manteo y si es corta se llama *sotaniella*.

Al principio, el manto y el bonete, llevado sobre el traje civil ordinario, o sobre el eclesiástico, propio de clérigos, o el semi-eclesiástico de los colegiales, daban un tono uniforme a los escolares; así, en 1628 un francés, Monconys, visita Salamanca, y todos los estudiantes le parecen clérigos (1). A medida que avanzan los tiempos entra el lujo en Rectores y estudiantes y es preciso moderarlo (2)—antes los estudiantes tenían a gala usar un traje durante toda la carrera y llevarlo con las huellas de un uso antiguo era título de no ser novatos—he oído que aún sigue esa costumbre en algunas Universidades que conservan el uso del manto, v. g. en las portuguesas.

Los colegiales visten traje semieclesiástico con la beca o banda de color distinto característico del Colegio: así, en las Constituciones que dió el Cardenal Ximénez de Cisneros al Colegio de S. Ildefonso o sea la Universidad de Alcalá en 1510 se dispone (3) que el Rector, capellanes y colegiales «reciban cada año un vestido, conviene a saber, manto y beca, de paño burriel de Aragón (4) de valor de un florin a lo sumo. A los capellanes mayores, cada dos años, cuando se haya de dar en dinero el importe total del vestido, se den 7 florines».

En el colegio de Santa Maria de Jesús, de Sevilla, fundado por Rodrigo Fernández de Santaella (1444-50) base de la Universidad de Sevilla, establecen las Constituciones que el traje será de «paño negro floreto (5) u otro semejante; toga con manga cosida por detrás y delante y cerrada hasta el cuello; mangas largas que cubran la mano y anchas que en una manga se pueda poner mano sobre mano». Era la insignia del Colegio beca de paño morado de una tercia; «usan birrete y el cabello cortado a mitad de la oreja»; el calzado era negro y la loba llegaba hasta el suelo.

(1) Aunque Monconys visitó Salamanca en 1628 no se publicó su libro hasta 1666: lo cita y da detalles sobre él G. Reynier en su obra *La vie universitaire dans l'ancienne Espagne*, París-Toulouse, 1902, 1 volumen.

(2) Quedan en los Estatutos Universitarios patentes huellas de este aserto: García Boiza en su obra *Medallones salmantinos*, Salamanca, p. 72, recuerda que el Cancelario de dicha Universidad D. Joaquín Moreno Monsagrati se queja de que los estudiantes llevan vestidos de color debajo de los hábitos; otros van con capas de color y medias blancas o *alagartadas*.

(3) *Constituciones de 1510*. Edición del Dr. Silva en la Revista *España y América*, Madrid n.º 1.º de marzo de 1918 y sigs. p. 362 y sigs. No se si se ha hecho tirada aparte de esta edición. Recientemente D. Juan Urriza Berraondo en una interesantísima tesis doctoral próxima a ser publicada acerca de *La Facultad de Filosofía en la Universidad de Alcalá*, ha dado el texto latino y la traducción castellana de estas Constituciones.

(4) Covarrubias en su obra citada, *Tesoro* etc. p. 110 dice que el paño llamado burriel era el paño basto, de color entre rojo y negro o leonado, que vestían los labradores en los días de fiesta y servía también para vestidos de luto y de pobres: era paño de clase inferior.

(5) De las Constituciones, da un extracto Hazañas (D. Joaquín) en su interesante libro *Maese Rodrigo Fernández de Santaella, fundador de la Universidad de Sevilla-Sevilla*, Izquierdo y compañía, 1900, folleto de 46 páginas. No he logrado averiguar qué es paño floreto: ¿sería procedente o imitado de los tejidos en Florencia?

En la Universidad de Salamanca queda la representación gráfica indubitada del traje escolar: son las puertas del Archivo antiguo de la Universidad, donde se reproducen dos cátedras con escolares; su fecha es 1614. Llevan los escolares que no visten traje eclesiástico, loba corta sin mangas, manteo y cuello blanco, con bonete o sombrero, y algunos traje civil con sombrero (1) (Lámina I, figs. 1 y 2).

Durante los siglos XV y XVI los estudiantes usaban generalmente bonete, y según dice La Fuente (2) el clero también llevaba bonete por la calle; así se ve en varias estatuas de las catedrales de Salamanca y Burgos. (3) En el siglo XVII empieza a ser usado primeramente solo en días de lluvia el sombrero de alas anchas: los eclesiásticos, las recogen, para diferenciarse de los seglares y surge así el sombrero de teja, mientras los escolares propenden por usar el de alas bajas o gaño que se vulgariza hasta que la moda francesa borbónica y el motín de Esquilache, crean el apuntado, contemporáneo de chupas y casacones.

También hubo tendencia a que los escolares fueran con el pelo rapado o a lo menos corto: frente a estos deseos vino, sobre todo en el siglo XVII, la moda de llevar el pelo largo y recogido en bucles o guedejas, y esta costumbre entró también en los escolares: cuando los Rectores y Jueces del Estudio quisieron aplicar las disposiciones de los Estatutos, surgió la rebelión escolar que a veces fué tumultuosa y en los fastos universitarios salmantenses figura el famoso motín *de las guedejas*. (4).

El traje típico de los estudiantes criados y de los criados, en general, es la capa, en vez del manteo y la gorra en lugar del bonete o sombrero; por

(1) Las dos tablas pintadas en las puertas del Archivo viejo fueron ejecutadas por Martín Cervera, en 1614: «representa la una, una cátedra de Teología y la otra la de Leyes»; en ellas pueden verse perfectamente los trajes escolares, el modo de tomar los apuntes, y usar los tinteros y plumas.

(2) V. *Historia de las Universidades, Colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*-Madrid—4 volúmenes—1884-89. T. IV. p. 81 y siguientes: dice que hasta mediados del siglo XVII el clero llevaba por la calle bonete y en este tiempo lo sustituye por el sombrero de alas anchas; los estudiantes van dejando el uso de la sotana a los eclesiásticos, como vestimenta característica suya.

(3) La Fuente ob. cit. T. III. p. 9, cita las estatuas de D. Gaspar de Illescas (1529) y de D. Juan Ortega (1577) en la Catedral de Burgos y en las dos se ve el bonete característico entonces de estudiantes y clérigos. También en la de Salamanca hay estatuas con él.

En 1780, efecto de la disminución de rentas y recursos de los Colegios, se refunden: los siete que fundó el Cardenal Ximénez de Cisneros, en dos, el de la Concepción y el de S. Pedro, y los procedentes de fundaciones particulares, de origen nobiliario y muchas veces con origen y carácter que ahora diríamos, regionalistas (de manchegos, vizcainos, aragoneses etc.) en los cuatro llamados Manriques, Verdes, de Málaga y del Rey.

En el de Málaga se refunde el antiguo de Aragón y por eso D. Vicente de la Fuente, nacido en Calatayud, fue colegial del Colegio de Málaga.

(4) García Boiza en la obra cit. p. 72. indica que el Cancelario de la Universidad de Salamanca D. Joaquín Mariano Munsagrati dice que los escolares llevaban «peines en el pelo, moños, el pelo batido en bucles o guedejas y peinados con polvos, y así vienen a clase»; cuando se les quiso prohibir esto surgió un formidable motín escolar.

eso reciben el nombre típico de *capigorriones* (1) y de ello dimana aún en lenguaje popular y familiar llamar *gorron* e ir *de gorra*, esto es sin pagar, a quienes asisten a un acto o convite, sin contribuir a sufragarlo.

Durante el siglo XVIII prosigue, cada vez mas intenso, el forcejeo entre los Estatutos y Claustros universitarios, y los estudiantes pretenden eludir sus preceptos asistiendo a las cátedras con los trajes ordinarios de la vida civil o con los uniformes militares: vemos ahora, rápidamente ésta que pudiéramos llamar enfermedad y agonía del uso del traje escolar.

La antigua tendencia de que se borrarán, en lo posible, las diferencias indumentarias entre los estudiantes, uniformándolos por el manto y bonete, se quebrantan a medida que avanzan las ideas de libertad, que se traducen, en el hecho de que cada cual vista como le plazca; y así hay disposiciones legales donde se dice que los estudiantes «ponen más atención en sus trajes extravagantes o ridículos que en el estudio de la profesión a que van destinados y se presentan en clase, con botas, pantalones, lazos en los zapatos, corbatas, el pelo con coletas, y las sotanas abiertas para que se vean los calzones de color, los chalecos y hasta las bandas» (2).

Para evitar el efecto de estos trajes «trascendentales a la Moral, indecorosos a las Universidades y a los que las dirigen y gobiernan», ordena que se avise a los padres para que los retiren; si después de ser expulsados vuelven a las aulas, se suspenderá en la cátedra al profesor negligente que no aplique estas disposiciones y se privará de empleo al bedel que les deje entrar.

En 1734, la Universidad de Zaragoza prohíbe a los estudiantes de Medicina asistir a clase vestidos de militares o sin traje talar: como esto redundará «en desprestigio de la Escuela», se les condena, por ello a perder curso. (3)

En 1750 reitera la misma Universidad la prohibición de entrar en clase usando sombreros redondos (o gachos) y redes para sujetar el pelo. (4).

(1) Son muy numerosos los textos de nuestro Teatro clásico en los que aparece como personaje típico el *capigorrón* o estudiante criado, que acompaña a su amo en las aventuras amorosas y, mientras este corteja su dama, entabla aquel diálogos graciosísimos, a veces en latín macarrónico, con las criadas o dueñas, V. las comedias de Rojas *Sin honra no hay amistad* (Rivadeneira T. 54) de Lope de Vega *El domine Lucas* (id, T 24) y Cañizares con el mismo título (id, T 49). Covarrubias en su *Tesoro* etc. fol. 36 vuelto dice que se les llamaba *capigorristas* o *capigorriones*.

(2) Estas frases están en la R. O. circulando a todas las Universidades lo dispuesto en la Novísima Recopilación Sig. XVI Tit. XIII. Lib. VI. respecto al traje escolar.

(3) En la *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza* por D. M. Jiménez Catalán y D. Z. Sinués Urbiola-Zaragoza, La Académica, 1924 2 vols.—vol. 2.^o p. 167, se da cuenta del acuerdo del Claustro de 25 de Octubre de 1734 estableciendo esta disposición: D. Nicasio Marcellán pone en conocimiento del Claustro el abuso que significa no vestir de largo los estudiantes y el Claustro ordena que el estudiante que no venga así pierda el curso.

(4) Ob. cit. *Historia de la Universidad de Zaragoza*, Título II p. 170.

La Universidad de Cervera es la última que se funda en España, a principios del siglo XVIII: el traje escolar, entonces, lo reglamentan sus Estatutos: llevan los estudiantes «chupa, calzón y chaleco de paño negro, y zapatos negros y sombrero de tres picos sin adornos; los clérigos, manteo, sotana negra con alzacuello»; los pobres, van con capa, de negro y sin poder usar alpargatas ni zapatos blancos (1).

En 1773 se abre un poco la mano dispensando a los cursantes de Matemáticas y Cirugía del uso de las ropas talaras, pero autorizándoles a usarlas si así lo desean se ordena «que los manteos y sotanas sean de balleta negra» fabricada en estos Reynos buscando, así, la protección a la industria nacional; también se prohíbe por estos años. (2) mezclar las prendas de distintos trajes v. g. usar manteo y sotana con sombrero redondo o gacho «los seglares recojan las alas en tres puntos y los eclesiásticos en dos» esta R. O. de 11 de julio de 1770 es la que dió nacimiento *legal*, al sombrero de teja de los sacerdotes.

Ya en el siglo XIX, en 1817, 1818, 1819, 1820 y 1823 hay reiteradas disposiciones, legislativas reiterando la obligación de usar el traje escolar (3) y en el *Plan* de Calomarde de 1824, es donde, por última vez se describe; dice así (4) «El traje académico será para los eclesiásticos manteo y sotana larga hasta el zapato, de bayeta negra, con alzacuello, o bien separado en la misma sotana, cerrado o abrochado por delante, sin descubrir el cuello de la camisa» para los seglares es «Chupa, calzón y chaleco de paño negro u otra tela de lana, sombrero de tres picos sin más adorno que una presilla sencilla y un calzado decente.» Debe usarse para ir a clase, y en los demás actos de la vida debe el estudiante vestir «con decencia pero sin lujo.»

Y llegamos a la supresión del traje escolar que se establece por R. D. de la Reina Gobernadora de 3 de octubre de 1835.

Sube en 14 de septiembre de este año a la Presidencia del Consejo el famoso político D. Juan Alvarez Mendizábal y comienzan a aparecer

(1) V. Rubio y Borrás, *Historia de la Universidad de Cervera*, Barcelona 1915-16. (2 tomos), T II p. 58. Quedó creada la Universidad por R. D. de 11 de Mayo de 1717. Para premiar la adhesión de Cervera a Felipe V y castigar la rebeldía de Barcelona, se refunden en ella la de Barcelona, Vich, Gerona, Tarragona y Lérida, quedando una sola en Cataluña; se busca también impedir el exceso de titulados y que abandonen los oficios y agricultura por ir tras los estudios quienes no son adecuados para seguirlos.

(2) Así lo establece la ley XVI, Tit. XIII, Lib. VI de la Novísima Recopilación que recoge toda la legislación referente al traje escolar.

(3) Las reproduce extraídas la *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza* de Jiménez Catalán y Sinués, T. II, págs. 171 y sigs. y agrega diferentes acuerdos del Claustro zaragozano reiterando esas disposiciones.

(4) *Plan* de Calomarde, Artículo 285.

disposiciones encaminadas a suprimir o modificar radicalmente los organismos y leyes del Estado: en 3 de octubre se suprime el traje escolar; en 11 del mismo mes, los conventos y en 17, el fuero eclesiástico.

Era Director General de Estudios D. José Ginés Hermosilla quien rubrica la R. O. y se fundamenta la supresión «por no estar de acuerdo el traje talar con las costumbres de la época»; se reserva su uso exclusivamente para los eclesiásticos y se ordena que los Rectores cuiden de que los estudiantes «observen en sus trajes el decoro y compostura admitidas en la buena sociedad.»

Así acabó el traje escolar: no conozco más traje escolar de entonces, auténtico, que uno de colegial del Colegio de Málaga, en la Universidad de Alcalá de Henares, que usó y regaló al Museo Arqueológico Nacional de Madrid el muy erudito catedrático de esta Universidad y de la de Madrid D. Vicente de la Fuente; allí puede verse en la vitrina donde se guarda: feliz idea para que así tengamos noción exácta de él.

Mientras en las Universidades extranjeras, sobre todo germanas y sajonas, se conservan y usan prendas de vestir, típicas de los alumnos, aquí han fracasado cuantas tentativas se intentaron para restaurarlas: ni siquiera hemos logrado que reviva el manteo que todavía llevan los escolares portugueses.

La uniformidad en la indumentaria parece ser una proyección del sentido igualitario de los tiempos presentes.

Todo suele tener, en lo humano, ventajas e inconvenientes. Si la misma ley a todos nos ampara y obliga, nadie, para nada, parece que debiera buscar el amparo de sus congéneres a fin de que le ayuden, apoyen o defiendan y huelgan las formas externas de reconocerse o buscarse. Pero si el traje, por representar especiales respetos y obligaciones propias de quien lo lleva con dignidad, es freno que detiene, extirpa o paraliza nuestros malos instintos o tendencias, útil es, seguramente, cuanto tiende o coadyuva a lograr nuestra perfección social y ética.

No son, por tanto, de mera erudición y curiosidad estos estudios: bien llevados a término, y unidos a otros conexos, acaso pudiera llegarse a conclusiones de alto interés para estudiar la psicología colectiva de la clase escolar española a través de la Historia, esto es, cuando lo usaba y cuando ya no lo lleva.

He aportado a este problema los datos que buenamente he podido reunir; este artículo ha cumplido, por mi parte, al redactarlo, dos fines: uno ya está logrado, satisfacer el deseo de un buen amigo y compañero.

Pero falta el otro: y este es que alguien, entre quienes lo lean, sienta despertar en su ánimo el estímulo de estudiar el asunto ampliamente: ir recogiendo los preceptos de *todos* nuestros Estatutos Universitarios: las representaciones gráficas de sillerías de coro, capiteles de claustros catadralicios

miniaturas de códices medievales, estampas de libros, estatuas: ver si análogo estudio se ha hecho de los trajes escolares extranjeros y compararlos con el nuestro; todo esto requiere tiempo, entusiasmo, aplicación fervorosa.

Si en vez de bordear los 70 años y estar enfrascado en labores dedicadas a terminar, si Dios me da vida, otras obras, tuviera 40 o aún 50 años, continuaría mi labor de busca e intentaría realizar esta ilusión que me movió a comenzarla: ya, no.

Por eso mi vivo deseo es que las presentes líneas muevan a alguien a emprender y acabar esta investigación que puede ser tesis doctoral, monografía, o libro.

Quien la intente, sepa que a su disposición me tiene para cuanto yo pueda contribuir a que la logre.

CUESTIONARIOS ESPECIALES DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE

POR

Luis de Hoyos Sáinz

DIRECTOR DEL MUSEO

I

LAS FIESTAS POPULARES Y REGIONALES EN ESPAÑA (1)

EL interés general del estudio de las fiestas populares, nace de confluir en ellas, no sólo todas las artes populares, sino la mayoría de las actividades sociales y económicas de un pueblo: Así las artes *rítmicas* dan los elementos de bailes, cantos, música y hasta poesía; las *plásticas* presentan el traje, el adorno y los objetos para juegos y diversiones en ellas empleados; las manifestaciones estimadas como *folklóricas* y que son el fondo de la tradición y la creencia del pueblo, nunca se presentan mejor que en estos actos espontáneos y expansivos; las actividades *sociales* por exaltación de la convivencia y altruista alegría, dan en las fiestas la más destacada manera de estudiarlas; y, por último, las actuaciones *económicas* como son las ferias y mercados que siempre acompañan a las fiestas, o las sirven de base, reviven y sacan a luz productos y objetos ya relegados de la esfera habitual del comercio.

El interés general del estudio etnográfico de las fiestas populares, se acrece en España, donde se presenta la máxima variedad de culturas, que no sólo pasaron por la península como por otros países de la Europa Central, sino que se iberizaron, y aun pudiéramos decir, siguiendo al Sr. Gómez Moreno, que se hispanizaron como lo hizo la cultura exótica que aquí llegó y se adaptó, incluso por degradación de algunos elementos como los orientales, o por el progreso de los primitivos.

La unidad peninsular geográfica, persiste con una variedad regional,

(1) Este cuestionario fué publicado en su primera edición por el *Seminario de Etnografía y Arte* de la Escuela Superior del Magisterio, y en la segunda por el Seminario de Folklore de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

debido, en primer término, a las diversidades geoclimáticas, que dan a España una heterogeneidad verdaderamente sintética por las máximas posibilidades de variación, desde las que presenta el paisaje, como lo ha demostrado el profesor Hernández Pacheco en sus originales estudios acerca de la interpretación científica de la estética del paisaje español, hasta la variedad nacida por las mezclas resultantes del choque de razas, pueblos y culturas, europeas y africanas.

La excesiva separación que en los estudios etnográficos se hace, entre los elementos, datos y objetos de la cultura material y la espiritual, ha llevado a prescindir, con evidente error, del conocimiento y análisis de un esencial grupo de hechos etnográficos, considerándolos meramente como folklóricos, siendo uno de los más evidentes ejemplos las fiestas populares. Además se ha hecho una disociación analítica de ellas, estudiando solos y aisladamente sus elementos constitutivos, como son las danzas, el canto, la música, o los juegos y diversiones concretas que las integran; degradando así el interés y valor explicativo de las mismas, al romper su unidad total de concertante y complejo etnográfico y folklórico, que eleva su interés como el de todos los hechos conexionales.

En el conocimiento de las culturas elementales o primitivas, y en los elementos que ellas aportan al de las superiores y actuales, las fiestas populares nos dan una de las fases más interesantes de la cultura de los pueblos, para la investigación de su psicología, y por ello, merecen con tanto o más interés que la casa, el traje o la ornamentación, la aplicación del método etnográfico a su estudio.

El principal objeto de estas investigaciones es buscar un método adecuado y eficaz de estudio, que no puede ser otro que el método etnográfico, y no los sistemas de aislados criterios particularistas, que deben ser fundidos todos en aquél, como una síntesis investigadora y explicativa, del hecho de las fiestas populares.

El más usado criterio *artístico*, es en puridad simple descripción de detalles inconexos a veces, relatorio del mosaico o mejor de sus piezas, más dañoso aquí que en todas las demás aplicaciones a los hechos etnográficos, por el daño que las amplificaciones o los mejoramientos meramente subjetivos del autor, pero que son irreales en la verdadera obra popular. Estudia las meras formas, sin criterio de causalidad, llegando cuando más al de sucesión, al utilizar el criterio histórico comparativo o evolutivo de los centros culturales o de un proceso general. Este sistema *historicista*, hállase hasta hoy dominado por la obsesión, de lo clásico en España, primero greco-romano, luego orientalista, y posteriormente, celto-europeo y anglo-francés o italiano.

Es el tercer concepto de estudio, el reparto geográfico, generalmente

reducido a mera topografía de deslinde, y amojonamiento con criterio de geometra, o prejuicio de jurista, que fija exacta y absolutamente la figura y extensión de un dominio señorial; cométese así el error de fijar fronteras absolutas, que no valen ni aún en el sentido linneano, *sicut provinciæ*, para el reparto en un solo plano con intrusiones mutuas, pues en estos hechos culturales primitivos hay superposiciones de espacio y tiempo, de fondos y capas entrecruzadas con gran complicación.

El criterio *artístico* aisladamente empleado es, aunque parezca anómalo, el más limitado y erróneo, tal vez por demasiado analítico, y por ello los especialistas de las artes particulares, plásticas y rítmicas, son los menos interesantes investigadores de las fiestas populares, pues limitados por reglas del oficio, no llegan al fondo esencial emotivo de las manifestaciones populares, estimándolas anárquicas o toscas, porque rompen los moldes consagrados en que se mueve su erudición, reglada como la de los antiguos gremios.

BASES PARA LA CONTESTACIÓN

1.—¿Cuales son las más importantes, típicas y tradicionales fiestas en la Provincia, en sus regiones y comarcas, o en los partidos judiciales y Ayuntamientos y pueblos? No es precisa una lista de todas las fiestas o romerías locales; basta destacar sólo las que tengan interés general o presenten alguna particularidad curiosa o atractiva.

2.—*Fecha* fija o variable en que se celebran y duración, si es de más de un día.

3.—*Nombre* corriente popular con que se designa la fiesta, y si va acompañada de feria o mercado.

4.—*Sitio* o lugar en que se celebra.

5.—Indicar, si es conocido o tradicional, el *origen* y su historia y variaciones.

6.—Fiestas *desaparecidas* o cambiadas en el presente siglo o en lo que se recuerde o sepa del anterior.

7.—Características o clasificación, según sean religiosas, históricas (moros y cristianos, la batalla, etc.), místicas o de tradición desconocida, agrícolas, ganaderas y estacionales (bendición de campos, de ganado, de recolección, etcétera).

8.—*Elementos* o componentes de la fiesta, tales como:

a) Procesiones, comitivas, cofradías, bandos, grupos diversos de hombres o mujeres, que intervienen en toda o en parte de la fiesta.

b) Cantos, danzas o bailes, música colectiva o individual, empleada tradicionalmente.

c) Juegos de fuerza, destreza, emulación, etc. (carreras, saltos, cucañas, mayas, pelota, bolos, barra, etc.).

d) Luchas de hombres o animales en corridas, carreras, riñas de gallos, perros, etcétera.

e) Empleo del fuego, hogueras, fallas, luminarias y ceremonias con tales medios; análogas indicaciones con las fiestas de agua.

9.—*Colectas*, ofrendas, donativos, rifas o repartos consuetudinariamente realizados.

10.—*Comidas* o banquetes en común, indicando el o los platos típicos que se consumen.

11.—Uso de *trajes*, adornos, disfraces, y cuanto varíe el vestir actual y corriente.

12.—¿Hay tradición o uso actual de mando o autoridad por *mujeres* aisladas o cofradías, en alcaldesas, águedas, capitanas, etc.?

13.—En *Carnaval* o en otra época ¿hay bobos, zamarrones, diablos, etc., que hagan crítica o sátira de la vida local o general?

14.—Envíense *libros*, folletos o artículos acerca de las fiestas, o indicación de dichas publicaciones con autor, título, año de publicación y revista o periódico en que se dieron a luz.

Especialmente útiles son las *fotografías* o dibujos que se remitan, o que se indique el modo de adquirirlas; estas han de ser siempre directas de la realidad y no de escenarios y representaciones.

Deben remitirse igualmente las transcripciones musicales y cantos auténticamente populares, o la indicación de las colecciones o piezas publicadas.

II

LA ALIMENTACIÓN POPULAR Y REGIONAL EN ESPAÑA (1)

1.—¿Es uniforme la alimentación en toda la provincia, o varía en las diversas *comarcas* o zonas? Díganse las variaciones y los nombres con que se designan, y la limitación geográfica que ocupa las diversas comarcas por esta distinción.

2.—¿Es análoga la alimentación entre el pueblo (obreros y campesinos),

(1) Este cuestionario fué publicado en su primera edición por el *Seminario de Etnografía y Arte* de la Escuela Superior del Magisterio.

la clase media y los ricos? Dígase si existen o existían marcadas diferencias, especialmente entre los dos primeros *grupos sociales*.

3.—¿Hay diferencias y cuáles son, en el régimen alimenticio en las diversas *épocas* del año?

4.—¿Ha *variado* esencialmente en los últimos años del presente siglo, o varió en el anterior, la alimentación general o popular? Alimentos, guisos o platos desaparecidos o nuevamente empleados.

5.—¿Cuáles son los productos o *alimentos* generalmente usados? Enumérense con los nombres propios del país los correspondientes a las diversas secciones: pan, su clase y pasta que le substituye; patatas, raíces y tubérculos; legumbres, granos o semillas; hortalizas y verduras; carnes y pescados frescos o conservados; salazones y embutidos; aceites, grasas, leche, quesos y mantecas; azúcares o productos que le substituyen; frutas cultivadas o naturales, frescas o secas.

6.—¿Cuáles son los *guisos* o platos más generales usados a diario en cada una de las comidas?

7.—*Número* de comidas, hora y nombre de ellas.

8.—Nombre vulgar y definición de los *platos típicos* tradicionales.

9.—Platos especiales en *fiestas* privadas y públicas y en ceremonias tradicionales; ofrendas o regalos.

10.—¿Hay algún plato especial con motivo de *trabajos* principalmente agrícolas y ganaderos?

11.—*Condimentos* de hierbas, esencias, aromas de uso diario o en platos especiales.

12.—*Bebidas*, clases y uso general o especial.

13.—*Prohibiciones*, por superstición o tradición, del consumo de determinados alimentos animales o vegetales según los sexos o la edad.

14.—Comida especial de *niños*, indicando las substancias o preparados empleados en el destete y primera infancia.

15.—*Banquetes* o comidas colectivas o públicas, indicando el motivo de dicha costumbre.

16.—Señálese la frugalidad o glotonería de los habitantes del país, y si corresponde o no a las diversas clases sociales.

17.—Productos de la *caza* y animales no domésticos; uso y extensión de estos alimentos.

18.—Empleo o consumo de plantas *no cultivadas* en la alimentación (hierbas, frutos, semillas, etc.)

19.—Preparados típicos de *confitería* y dulcería, nombre, composición y empleo según los casos.

20.—Indíquese si existen *libros*, folletos o artículos que traten de la ali-

mentación o cocina regional, y señálense los escritores regionales, poetas, novelistas, y cuentistas y las obras de ellos en que se traten de estos asuntos.

.....

Las contestaciones a estos cuestionarios pueden darse en cuartillas o *papeletas* separadas, correspondientes a cada una de las preguntas numeradas, poniendo el número a que contestan en el ángulo superior derecho de la papeleta, y el nombre de la provincia, partido judicial o ayuntamiento, en el ángulo superior izquierdo.

Dando a todas las contestaciones igual tamaño, debe precederlas una en la que figure el *nombre* y apellidos del colaborador, su profesión y domicilio con indicación del número de papeletas que se adjuntan, para hacer constar la procedencia del dato en los trabajos a que dé lugar este cuestionario.

Cuando las contestaciones exijan más de una papeleta, se numerarán éstas con cifra colocada detrás y por bajo de la inicial de cada pregunta.

In Memoriam

LOS BROCHES DE ORFEBRERÍA GALLEGA
EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

POR

Pedro Miguel de Artíñano

PROFESOR QUE FUÉ DE LA ESCUELA DE INGENIEROS INDUSTRIALES DE MADRID

TODA la Región del Noroeste de España conserva, en sus trabajos de orfebrería de carácter popular, un marcado interés histórico que constituye una continuación más o menos modificada por el tiempo, de los procedimientos y de las formas que fueron clásicas de la orfebrería árabe, pero que a su vez en España son nada más que una repercusión interesante de los procedimientos usados en esta misma región durante la época romana, perpetuada en el periodo visigodo y que ha continuado durante los siglos de la Edad Media.

Principalmente en Galicia, región que por una serie de circunstancias geográficas y sociales ha vivido constantemente en una independencia cultural con relación al resto de la Península, se han perpetuado procedimientos y detalles de técnica, en todo lo que constituye su arte popular, que son una continuación evidente de los procedimientos árabes medievales. Se puede citar como ejemplo, el uso corriente de broches o colgantes, que se ajustan todos ellos dentro de sus múltiples variantes a un criterio y a unas normas perfectamente definidas y constantes que integran el tipo clásico de esta región. Están constituídos estos broches por tres cuerpos articulados (excepcionalmente por dos), formando el conjunto una especie de triángulo con el vértice dirigido hacia abajo y cuya base sistemáticamente se amplía en semi-círculos, constituyendo de esta manera un perímetro mixtilíneo en donde el primer elemento superior suele representar algo más de la media circunferencia; el central, un trapecio regular, dentro del que se desarrollan libremente los mismos elementos decorativos del semi-círculo superior y el últi-

Los *Anales* recogen estos dos trabajos del señor Artíñano, publicados íntegramente, y que amplían el extracto inserto en *Art Populaire*, con las comunicaciones enviadas al «Premier Congrès International des Arts Populaires», celebrado en Praga. (Paris éditions Duchartre, 1931).

mo, un pequeño triángulo; estas tres partes forman un conjunto articulado unido por una lámina a modo de cadena con los dos anteriores y dando la impresión, en totalidad, de un trabajo perfectamente armónico, pero no rígido, sino flexible o articulado, lo que le da una mayor gracia a su conjunto.

Los elementos de que están formados estos curiosos broches, suelen ser dos principalmente, recortes de lámina de plata dorada y alambre; el primero lo forman pequeñísimos elementos de plancha repujada, a manera de esferas o en forma de medias bolas, de cintas o de palmetas y el hilo repetidamente desarrollado casi siempre en arcos de círculos, desplazado sobre una superficie, formando una decoración transparente que no se puede considerar con propiedad como un verdadero trabajo de filigrana.

Con frecuencia se montan las decoraciones de esferitas o bolas, de lámina repujada en el segundo o tercer cuerpo del broche sobre plancha recortada y perforada, mientras que en el cuerpo superior predomina la labor de filigrana para formar la superficie, base sobre la que se desarrolla la decoración correspondiente, también de bolas sobre planchas lobuladas, dando la impresión de flores o rosetas.

El conjunto de estas piezas parece que tiene la obsesión de impresionar con un espesor y una profundidad, es decir, con una cantidad de masa que en la realidad no existe, y que tan solo el empleo adecuado de las finas chapas repujadas y la disposición de los lazos o palmetas con que se decoran los ejemplares, pueden llegar a producir.

Concuerdan con los ejemplares árabes cuyas técnicas se perpetúan en las regiones limítrofes a Galicia, de Astorga y pueblos cercanos, en la minuciosidad de la labor hecha por repujado, que se obtiene por troqueles, labrando motivos geométricos que recuerdan composiciones florales y que se repiten de una manera monótona sobre toda la superficie, unas veces simple otras rodeadas por una línea o corona de filigrana trenzada, resultando como aquellas obras macizas de decoración con un detalle y una minuciosidad exagerados con relación al valor intrínseco de la pieza y que sin una concepción original de conjunto presentan un trabajo admirable de detalle y una elegancia y una riqueza tal vez monótona, pero siempre curiosa y atrayente.

El conjunto del ornamento, que puede perfectamente apreciarse en una de las fotografías, está integrado por un broche de tres cuerpos análogamente al descrito, con decoración de perlas que se realzan para darle una mayor dimensión por un anillo o corona de trenza de filigrana y que viene pendiente de un collar, constituido por un hilo de seda sobre el que se engarzan, en toda la parte que ha de resultar visible, pequeñas esferitas que siguiendo las mismas características antes dichas, vienen decoradas por pequeños anillos de filigrana trenzados, lo que da a cada una de estas bolas la sensación de

una piedra trabajada minuciosamente, aparentando una riqueza y un esplendor en el conjunto, muy propio de la orfebrería del país.

Todas estas labores están hechas según la tradición árabe de que antes hablábamos a fuerzas de una paciencia y una minuciosidad realmente interesante. La serie de ejemplares en que la decoración principal se realiza a base de lazos y no a base de perlas concéntricas que se pudieran considerar como lo más general de este tipo de orfebrería, estos broches, como decíamos, en que la decoración es de lazos, cada uno de los elementos que forman un bucle es sencillamente una lámina rectangular troquelada casi siempre en forma de palmeta, lo que se obtiene por indicar en el relieve desde el eje de la lámina una serie de líneas paralelas divergentes formando ángulos simétricos con dicho eje; otras veces, por líneas paralelas al eje, dando la sensación de una cinta, y por fin, en algún caso aunque mucho más raro, por un número de puntos semi-esféricos que quieren recordar las decoraciones de perlas anteriormente mencionadas. Estas láminas han venido soldadas por sus dos extremos, uno próximo al centro del sector y otro cerca de la periferia, abultados sobre el plano del broche y que sin perder la sensación de la minuciosidad de la labor, es decir, «el horror al vacío» que se siente constantemente en este género de piezas donde no hay 10 mm.² de superficie sin decorar, se ha obtenido de una manera sencilla un gran efecto de presentación y de riqueza.

Las diferentes series que presentamos corresponden a trabajos realizados en Santiago de Compostela y como extensión en todas las ciudades de alguna importancia en Galicia durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. Fueron ejemplares que se conservaron en las familias, de generación en generación. Los más antiguos son trabajos de filigrana que corresponden a una técnica derivada de la de Astorga, realizada a mediados del siglo XVIII; los últimos ejemplares, principalmente los que están constituidos por dos solos elementos en donde la parte superior no termina en semicírculo y en cambio presenta dos a manera de colgantes o perlas, a pesar de su trabajo aparentemente francés, del siglo XVIII, son trabajos de mediados del siglo XIX en donde una técnica artificial provoca un relieve distinto del obtenido en los ejemplares anteriores, siendo característico el que las láminas que forman una especie de complemento de las rosetas de filigrana, a manera de hojas, están dispuestas oblicuas con relación al plano principal del ejemplar.

Es labor de filigrana combinada con lámina plana que se usa en superficies alabeadas, todo lo cual supone una técnica mucho más habilidosa y perfecta que la sencilla y discreta de los ejemplares que precedieron.

Siguen usándose todas estas piezas en las regiones más apartadas de Galicia; están casi fuera de uso en las capitales de importancia y son traba-

jos de orfebrería popular que desgraciadamente están llamados a desaparecer en un plazo relativamente corto.

LOS LIZOS PARA LA FABRICACIÓN DE CINTAS EN LA REGIÓN ASTURIANA

LA fabricación de cintas ha tenido constantemente en España una excepcional importancia, y en la mayor parte de las localidades donde la industria textil logró en épocas anteriores un desenvolvimiento suficiente para implantar talleres con carácter industrial positivamente marcado, la industria de las cintas fué nada más que una derivación de los talleres de tejidos, aunque realizados todavía en escala relativamente grande, sobrepasando los límites de una industria doméstica propiamente tal y como consecuencia los útiles empleados en las mismas, no salieron de las líneas generales y las normas de los utensilios industriales. Esto ocurre, por ejemplo, en Toledo, en Valencia, en Granada, en Segovia, en Barcelona; las estadísticas de los siglos XVI, XVII y XVIII, nos dan cuenta de los talleres establecidos para la fabricación de cintas, como centros absolutamente industrializados y cuyo desenvolvimiento se desarrolla paralelamente a la industria de los tejidos en general en la región correspondiente.

Pero en cambio, en aquellas regiones de la Península suficientemente apartadas de estos grandes centros de producción y por otra parte con personalidad histórica y artística regional bastante, para exigir en la composición y dibujos de las cintas algo en armonía con las decoraciones y modalidades clásicas de la región, la industria de las cintas se desarrolla con un carácter marcadamente doméstico, y en este caso el instrumental que, además no tiene las inflexibles proporciones de una gran maquinaria, viene decorado por aquellos mismos motivos propios y particulares de la región, dando a estos utensilios, que pasan a ser instrumentos familiares, unas características y proporciones íntimas que los hacen de un interés excepcional.

Concurren todas estas circunstancias en la Región Cantábrica, donde los gustos y las modas se diferencian francamente de las habituales en toda la meseta castellana y que además no constituyen un núcleo de poblaciones suficientes para justificar el mercado necesario a una gran industria textil, pero sí fabricaciones tan curiosas, tan modestas y tan personales como la elaboración de cintas.

Todas estas características llegan a exaltarse principalmente en Asturias donde en algunos pueblos del Concejo (Ayuntamiento) de Campo de Caso adquiere la fabricación de cintas una relativa importancia, donde se-

guramente esta fabricación con el carácter de tradición familiar, elabora un género perfectamente de acuerdo con los gustos y las modas del país y ha constituido uno de los elementos de vida de las familias establecidas en las pequeñas aldeas que forman este Concejo.

No se puede decir que los instrumentos que aquí se estudian constituyen el telar propiamente dicho, ni siquiera su base fundamental, sino sencillamente uno de lizos o peines sobre los cuales pasa un determinado número de hilos del urdimbre de la cinta, debiendo tener cada telar un determinado número de lizos de este tipo (como mínimum dos) para que su movimiento intermitente o alternativo diese lugar a las combinaciones del ligamento y como consecuencia produzca la deseada decoración. Están constituidos fundamentalmente por un número de finas varillas, agujereadas en su parte central, para que por ellos pase el hilo de urdimbre; varía el número de listoncillos según el ancho de la cinta y las combinaciones que pretendía hacer el tejedor; como mínimum suelen llegar a alcanzar diez hilos, pudiendo llegar a tener hasta el triple de este valor. Sistemáticamente estas trencillas vienen enclavadas sobre dos armazones o listones perpendiculares, superior e inferior, que completan el utensilio industrialmente considerado y de donde arranca, por una de sus partes, una prolongación a modo de mango que debió de servir para el manejo del peine que en muchos ejemplares es un mango propiamente tal y en otros una prolongación que aparentemente solo parece justificada por un desarrollo más o menos interesante de la decoración, aunque en realidad ha tenido siempre la misión de facilitar o determinar el movimiento del lizo; resulta, según esto, que en algunos este mango aparece más o menos disimulado por una superficie decorada tan importante como en la parte simétrica superior del lizo, pero desde luego es siempre distinta y siempre de forma que permite la actuación personal de la operaria directa o indirecta, en forma de mango más o menos disimulado.

En ningún caso, como queda dicho, las decoraciones de la parte superior e inferior del peine son ni pretenden ser iguales. Constantemente los motivos utilizados son composiciones geométricas de círculos, estrellas, sectores y estilizaciones florales muy elementales, trabajadas en bajo-relieve, incisas, sobre madera y completamente de acuerdo con los motivos ornamentales de todos los muebles y utensilios caseros frecuentes en la región. Desde luego estas decoraciones geométricas guardan una relación íntima y son una supervivencia de las más remotas decoraciones celtas que constituyen la característica de todos nuestros trabajos populares cantábricos.

La mayor parte de los ejemplares están trabajados a navaja de una manera pulcra y exacta, pero demostrando siempre la labor personal a mano. Son siempre simétricos con relación a su eje, perpendiculares al plano de la cinta; en muchos de ellos se aprecian superficies caladas; con frecuencia se

utiliza como elemento decorativo la palmeta, y otras sencillas estilizaciones florales, pero cuando esto ocurre, el conjunto de palmetas o motivos constituyen ellos a su vez una organización geométrica poligonal. Sólo en uno de los ejemplares se acusa una reminiscencia de figura humana, que constituye una verdadera excepción. Los ejemplares están casi siempre trabajados en maderas de tejo, de fresno y de nogal; las piezas más pequeñas pueden alcanzar unos doce o quince centímetros de altura, llegando a una dimensión doble los ejemplares más grandes. Estas piezas de un interés extraordinario, representan en la industria la inversa de la marcha comercial moderna, llevando al caserío el trabajo que en los grandes centros de producción se realiza en talleres de una organización social completamente distinta.

Estos mismos ejemplares con modalidades más o menos especiales se encuentran con mucha menor frecuencia en algunos otros pueblos de Asturias, cercanos al Concejo de Campo de Caso, perdiéndose por completo su noción en los pueblos más apartados y a medida que nos acercamos a Santander, León y Galicia.

ARTE POPULAR ESPAÑOL



ANTIGUOS BRONCES RELIGIOSOS

POR

Luis Pérez Bueno

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

EN los Museos arqueológicos nacionales, en los provinciales, diocesanos y en colecciones privadas se conservan muchos objetos de bronce, hallados en nuestro suelo, objetos que la Humanidad en el curso del tiempo fué elaborando para satisfacer sus necesidades y que la industria en su desarrollo progresivo, sin daño para los fines de utilidad que perseguía, perfeccionó en sus formas y mejoró en sus calidades según iban surgiendo innovaciones por nuevos usos y costumbres. La mayoría de aquellos objetos, puramente industriales en su inicial creación, fuéronse embelleciendo con elementos decorativos. De esa suerte la utilidad y el agrado se aunaron en esos bronce, pudiendo considerárseles desde ese momento comprendidos dentro de los conceptos de la industria artística y del arte aplicado.

Actualmente puede ofrecer España un espléndido muestrario de bronce prehistóricos, fenicios, romanos y visigodos. Además son muy singulares los bronce artísticos productos del arte morisco-español. Las artes populares, han perpetuado hasta nuestros días el uso doméstico de muchos objetos originarios del antiguo arte hispano-morisco; tal puede verse en cántaros, braseros, acetres, jarros, morteros, candiles, etc.

A mediados del siglo XVI reciben gran impulso en España las artes del bronce. Creemos que fué debido en buena parte a la influencia de algunos artistas extranjeros, italianos principalmente, que establecidos en España, elaboraron magníficas estatuas de bronce dorado a fuego. Ricos ejemplares de las labores en bronce de aquellos tiempos pueden verse, por ejemplo, en las puertas del crucero de la Catedral de Toledo; el tenebrario y el facistol de la Catedral de Sevilla; en el Escorial, el frontal del altar del panteón de los Reyes y el de la Capilla de la Sagrada Forma. En Zaragoza, la reja del coro del Pilar y las rejas para las capillas de San Bernardo y San Benito en La Seo.

Además de esas obras de grandes dimensiones, también en los múltiples objetos movibles destinados al culto, se utilizaron el bronce—y el cobre

más o menos puro—enriqueciéndose esos metales con pequeños sobrepuestos de piezas de oro y plata, piedras preciosas pulidas y sin tallar (cabujones) y esmaltes de varias clases, predominando entre ellos los de tipo opaco.

Con menos pompa externa, pero sin perder su calidad dorada, se hicieron en bronce infinitas piezas de aplicación, como cerraduras, asas, tiradores, llaves, clavos, cantoneras, balaustradas, frontones, etc., que con algunas estatuitas del mismo metal, enriquecieron los contadores, bufetes, arquimesas y otros muebles españoles del último tercio del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII.

Expuesto lo anterior como previo y necesario antecedente en la materia, vamos a desarrollar brevemente el tema de nuestro trabajo.

El que lo suscribe se concreta a dar a conocer algunos ejemplares de bronce españoles de arte religioso que forman parte de una colección particular. Son todos los objetos, cuyas fotografías exhibe—de condición modesta—. Pero precisamente ese su carácter de humildad material y artística, esa condición «popular» de que gozó su existencia, integra el desamor de la mayoría de las gentes, solo afanosas en conservar lo que es rico materialmente o que por su excelencia artística saben que tiene valor en venta. Esto supone la más fácil destrucción y desaparición de lo humilde, por la enemiga de la indiferencia con que se ha mirado en todos los tiempos. Lo mismo que decimos respecto a los bronce, ocurre con las demás ramas de las artes populares, ya sean artes del tejido, de la cerámica, de la madera, etcétera. Por eso es muy difícil hoy en día el poder coleccionar variados tipos y más aún el lograr series completas de algunos de ellos.

Todos sabemos, —y en los templos españoles se conservan magníficos ejemplares—, del gran valor artístico y riqueza material de los antiguos «portapaces». Estas piezas guardaron el recuerdo, sustituyendo el ósculo santo: «Salutate invicem in osculo sancto», que fué en los primeros siglos del Cristianismo una muestra de fraternidad y de cariño usada en algunas ceremonias religiosas. Los ejemplares que reproducimos de esos utensilios litúrgicos que muy antaño se usaron con el nombre de *tábulaepacis* y más modernamente conocidos por *portapaces*, producidos del arte popular español en los siglos XVI y XVII, son bronce fundidos, moldeados y dorados a fuego; a casi todos ellos se les preparaba para ser dorados dándoles mucha compacidad a fin de evitar un gasto supérfluo de oro.

De los portapaces de la colección que hemos estudiado, uno conserva el recuerdo de elementos del arte gótico, (fig. 1) y otro parece haber recibido influencias del arte italiano; en el campeon las armas de los «Mendoza»; los otros representan todo un proceso artístico de estos objetos en los siglos XVII y XVIII. Varios ejemplares son bronce igualmente dorados a fuego y pertenecen dentro de su carácter religioso, al género de «apliques», y han

figurado como centros o remates en las cabeceras de camas españolas de los siglos XVI y XVII, (Lám. 2) camas de palo santo generalmente, obras en que acreditaban su habilidad técnica entalladores y torneros. Por último, productos del arte popular español desde fines del siglo XVI hasta fines del siglo XVIII, son otros ejemplares de bronce fundidos, moldeados y dorados a fuego. Fueron placas de devoción dispuestas para ser colgadas en los oratorios. Algunos de los simulacros religiosos en ellas representados, se inspiran en pasajes del Nuevo Testamento. En otras un estudio iconográfico iría revelando las preferencias devotas por determinados Santos durante los siglos XVII y XVIII. Muchas de las placas recuerdan composiciones pictóricas de maestros flamencos, italianos y españoles (Lám. 3).

La serie de estos bronce de forma rectangular, serie realizada en el curso de los siglos XVII y XVIII está constituida por unos 25 ejemplares diferentes. En los Museos Nacionales se conservan 6 u 8 tipos nada más. En los Museos extranjeros son casi desconocidos. Así por ejemplo, en Francia, en los Museos del Louvre, de Cluny y de Artes Decorativas de Paris solamente hemos visto 8 ejemplares presentados entre otros muchos y todos como de procedencia extranjera.

Hemos de significar, aunque desconozcamos las causas, que la producción artístico-industrial de esas placas cesó en España por completo a fines del siglo XVIII y que es coincidente con la invención y uso de la pintura religiosa sobre cristal, con marcos decorados con vidrio azogado, hilado y retorcido.

Las ilustraciones correspondientes a este trabajo van en las láminas III y IV.

A PROPÓSITO DE NUESTRAS ARTES POPULARES

POR

Francisco Pérez Dolz

PROFESOR DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS
Y BELLAS ARTES DE BARCELONA

LA contemplación de obras de arte popular en los Museos especializados produce cierta melancolía que no proviene, sin embargo, de tradicionalismo contrariado; en rigor nada es más razonable que la moda ni más inexorable.

Los folkloristas han recopilado amorosamente el tesoro disperso y al contemplarlo nos damos cuenta de que el sentimiento estético fué una cosa viva en el alma popular; ninguna manifestación de arte dejaba de estar representada en esas menudas obras, con frecuencia deliciosas, y la Poesía, la Música, las Artes Plásticas daban sus frutos ácidos o de un concentrado y primitivo dulzor de baya silvestre. Nada importa el origen de los temas artísticos empleados por el Pueblo, ni si llegaron a él con frecuencia como migajas de las artes suntuarias. Los artistas que hoy todavía se sirven del arte popular como de punto de partida o de inspiración para sus obras, saben muy bien lo que buscan entre los acentos populares: el auténtico e íntimo vibrar del alma de la raza y una secreta palpitación universal que todavía hay en su fondo, en la cual existe la posibilidad de nuevas y felices proliferaciones. Esto supone, ciertamente, una inversión del proceso, una regresión al «gran arte» de lo que antes de ser «popular» fué «aristocrático».

Ahora, como antaño, y aún más, apetece el Pueblo servirse de usos y costumbres de un rango superior a su estado. Fácil y peligrosa apetencia, porque la industria le ofrecerá deslumbrantes baratijas encanijadas con apariencias de suntuosidad señorial. Y ya no se emplearán manos populares en la confección hogareña de tantas obras preciosas. Ya no ensoñarán las mozas aldeanas, mientras sus dedos van y vienen sobre el telar y su voz, velada de ilusión, canta la copla popular:

*«De cuatro colores solos
tengo que bordar un ramo,
encarnado, azul y verde
y el otro sobredorado.»*

Las máquinas modernas les darán hechos sus bordados. Las modernas industrias las deslumbrarán con las chillonas fulguraciones de la seda artificial—en tanto que las Comisarías de la Seda trazan sobre papel de oficio sus quiméricos planes de protección al cultivo del gusano—. Las industrias mecánicas del Mueble nos ofrecerán sus maravillas de chapa y trampa.

Las máquinas de estampar girarán vertiginosas produciendo kilómetros de florida pacotilla. Los pliegos impresos caerán en las manos populares llevándoles la «letra» de las canciones de moda. Los aparatos de «radio» excitarán la conversación a gritos, y la música vendrá a ser como un «ruido necesario»... He aquí la halagüeña perspectiva.

Y sin embargo no podríamos negar que en muchas de estas cosas hay una positiva potencialidad cultural. No siempre es un engaño el que la razón que impulsa el maquinismo contemporáneo es la del progreso. Queremos creer en la generosidad de los inventores; en cuanto a los aplicadores de los inventos... ya es otra cosa. Van a su negocio.

¿Qué medio habría de evitar el mal que de la industrialización moderna de las artes resulte para la educación artística del Pueblo? Dificilísimo problema de cultura es este, cuya solución está demasiado lejos de nuestra capacidad de previsión. No caeremos en el error, harto común, de hacer responsable al Estado de semejante perjuicio. El Estado no tiene a su alcance otros medios que aquellos que puede aplicar la Pedagogía, y si esta es un arma en sus manos, más eficaz y poderosa de lo que el mismo pueda creer—a lo que parece—, y las Escuelas pueden ayudar eficientemente a reanudar el hilo, ahora roto, de una milenaria tradición de espiritualidad, hay que pensar también que no todo debe esperarse de una bien encaminada educación del sentimiento estético del Pueblo. Las edades del pasado resolvieron la cuestión sin Pedagogía, es verdad, pero no tenían en contra del natural desarrollo de la espiritualidad tantos enemigos como ahora andan sueltos y llevan sus terribles ataques al más apartado rincón de vida humana. A la cuenta, en todo el orbe se padece el mismo mal, por lo que podríamos apelar al fácil consuelo de los tontos.

No cabe sino reforzar los recursos culturales, elevar el fervor de los mejores, estimularles a ennoblecer y elevar el espíritu del Pueblo... y esperar el milagro de que vuelva a despertar, y que sea para siempre, el genio artístico disperso del que en un pasado todavía reciente dió tan finas e intensas muestras nuestro Pueblo Español.

NOTAS POPULARES DEL CORPUS EN GERONA

POR

Joaquín Plá y Cargol

DE LA COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS

ES costumbre muy antigua, en un área geográfica bastante extensa, que abarca, además de nuestro país, diversas comarcas de las naciones del centro y este de Europa, el que las procesiones del Corpus se vean animadas con la asistencia de gigantes, cabezudos y aún distintos «entremeses».

Tal costumbre parece se originó, a últimos de la Edad Media, en los autos que se celebraban en los atrios de las iglesias o en el interior de las mismas; y aunque ciertos comentadores han creído ver en tales «entremeses» y singularmente en los «gigantes» el simbolismo del triunfo de la fe sobre los infieles o la demostración del vasallaje de éstos a los dogmas de la doctrina cristiana, otros han opinado que la verdadera finalidad de tan pintorescos personajes era puramente divertir al público que acudía a contemplar el paso de las procesiones.

En nuestro modesto concepto, tal vez la tradición de los gigantes pueda interpretarse como una consecuencia a la persistencia con que, en los antiguos «entremeses» se representaba el triunfo de David sobre Goliaht. En esta representación solía ir David llevando sujeto de una cadena a un gigante, el cual, primitivamente, solía ir cabalgando sobre zancas; y como fuera éste uno de los «entremeses» más celebrados, bien pudo resultar que, al modificarse la contextura de esos «entremeses», desapareciera el personaje que oficiaba de David y quedara, para diversión y regocijo de la multitud, la figura de Goliaht.

Durante mucho tiempo, las representaciones simbólicas de santos, profetas, ángeles y entremeses en general, figuraban incorporadas en la procesión del Corpus; pero a causas de repetidos abusos cometidos, los Concilios y algunos obispos acordaron que no concurrieran tales cohortes, por ser causa de escándalo y dar reiteradas muestras de irreligiosidad. (1)

A pesar de semejantes prohibiciones, el pueblo continuó sintiendo por

(1) Consta que el Concilio provincial tarraconense, reunido en Barcelona en 1564, ordenó que no concurrieran a las procesiones del Corpus representaciones de Santos ni de profetas; y en 1573 el obispo de Gerona dispuso que cesara el escándalo y la algarabía que se producía en el interior de la catedral en la festividad del Corpus, debidos a los bailes de los gigantes y de otras cohortes populares, las cuales, no sabían guardar la necesaria compostura.

estos detalles pintorescos y populares una marcada predilección, y se alegraba ruidosamente a su vista; por lo cual hubo que transigir con aquellos gustos que reclamaba el pueblo, si bien, a partir de entonces, se dispuso que las cohortes precedieran a la procesión y no que continuaran incorporadas a ella. Durante algunos años, se les hizo seguir el curso hasta una hora antes de hacerlo el cortejo propiamente religioso.

En Gerona, las cohortes de *gigantes*, *enanos* o *cabezudos* y la del *águila* continúan imprimiendo carácter muy popular a las procesiones del Corpus en la ciudad. La asistencia de los gigantes a tales actos es muy antigua, puesto que en un documento datado en 1513 se habla ya de una partida pagada «para llevar el gigante y el dragón»; y en otro documento de 1557, se habla de una cantidad pagada «para hacer bailar a la giganta», lo que parece probar que primeramente concurría solo el gigante a la procesión y que más tarde se ordenó la construcción de la giganta para completar la pareja de personajes. Nos parece que este dato abona la opinión que antes hemos manifestado, ya que prueba que inicialmente concurría a la procesión un solo gigante, que bien podría ser el del «entremés» de David.

Los actuales gigantes de Gerona fueron construídos a comienzos de este siglo, para substituir a otros envejecidos; a últimos del siglo pasado, eran cuatro los gigantes que durante algunos años concurrían a la procesión (dos gigantes y dos gigantas), todos ellos muy bien vestidos y llevando, los gigantes, como fué costumbre en muchas poblaciones de Cataluña, sendas cachiporras. Aquellos gigantes, lo propio que los de ahora, vestían trajes reales de la Edad Media, hechos con bastante cuidado y conservando mucho carácter (Lám. V, fig. 1). Actualmente, el gigante sostiene un pergamino arrollado en su mano derecha y la giganta lleva en su diestra un ramo de flores. Como detalle típico, hay que anotar que, a últimos del siglo pasado y cuando las señoras usaban peinados complicados, la giganta era la encargada de vulgarizar la moda del que alcanzara mayor boga en el año.

A primeras horas de la tarde de los días en que se celebran en Gerona las procesiones del Corpus (que son tres, correspondientes a otras tantas parroquias), los gigantes y cabezudos recorren los barrios de la carrera de la procesión y bailan y recogen las limosnas que ofrece el vecindario.

Durante este recorrido previo y luego en el curso de la procesión, los gigantes bailan a intervalos aprovechando las paradas de la misma; la música consiste en una sencilla melodía interpretada por un caramillo acompañado de un tamboril; de algunos años acá, se han asociado a tales instrumentos nada menos que un acordeón, que lamentablemente les resta carácter.

Los enanos o cabezudos no tienen, en las procesiones del Corpus, la vetusta tradición de los gigantes; en general, no se les supone anteriores a comienzos del siglo XVIII. En las procesiones de GERONA no aparecieron

hasta 1868 y fueron primeramente dos parejas, que se aumentaron luego a cuatro, completándose con un cabezudo más, encargado de entenderse las con los chiquillos y que provisto de un látigo, cuida de abrir paso a su cohorte; este enano, muy popular en la ciudad, es llamado vulgarmente *esquivamosques* (espanta moscas).

Asiste también a las procesiones del Corpus el *águila*, bella representación de un águila imperial, hecha con plancha dorada; es llevada por un grupo de tres o cuatro hombres, vestidos con ropas amarillas, los cuales turnan en llevarla, porque es de regulares dimensiones. Es costumbre, que no abonamos, el colocar en el pico del águila, atada de una cinta, una paloma viva. (Lámina V, fig. 2.^a).

El águila fué, desde su aparición en las procesiones, el entremés que podríamos llamar de mayor distinción; la tenían solo las ciudades de dilatado y brillante historial y ocupaba, entre las cohortes o entremeses populares, el lugar de preferencia. Detrás de ella, iban, antaño, unos ministriles tocando instrumentos de viento. Es de notar que el águila asistía solo a las fiestas de regocijo, absteniéndose de hacerlo en las que denotaban duelo.

Consta en documentos de la época, que Gerona adquirió un águila destinada a las procesiones del Corpus, en el año 1513; ello comprueba que, en las procesiones gerundenses, aparecieron aproximadamente al mismo tiempo el gigante y el águila.

He aquí las reminiscencias de notas populares, que aún perduran en las procesiones del Corpus de Gerona, y que siguen manteniendo en ellas viveza y color; aquella viveza y aquel color que fluyen de las manifestaciones ingenuas del pueblo, y que vienen a ser, para él, como la sal de su alma.

Canciones Populares Españolas

POR

Gabriel María Vergara

CATEDRÁTICO DE INSTITUTO Y FOLKLORISTA

La jota: su origen y extensión.—Por qué se llama jota.—Asuntos que trata preferentemente.—Condiciones que requiere la jota para cantarla bien, y sus clases.

LA canción española más popular es la llamada jota, y sin hacer alarde de erudición folklórica vamos a indicar lo más importante que con ella se relaciona solo citando unas cuantas de las más conocidas.

Está fuera de duda que la jota tuvo su origen en Valencia y que de allí pasó a Aragón, según lo aseguran varios cantares, entre los cuales, el que citamos a continuación, puntualiza la localidad aragonesa en que se oyó por vez primera:

*La jota nació en Valencia
y se crió en Aragón;
Calatayud fue su cuna
a la orilla del Jalón.*

Desde Aragón pasó la jota a Navarra y se extendió después por las demás regiones españolas, tomando carta de naturaleza en todas ellas, lo que justifica que el poeta Alberola (1) pudiera decir:

*La jota nació en Valencia;
fué aragonesa y navarra;
y hoy son patria de la jota
todos los pueblos de España.*

La jota se denomina así, en honor de su inventor, como lo comprueban entre otras coplas, las siguientes:

*La jota se llama jota
porque la inventó Aben Jot
y el que no sabe la jota
no tiene perdon de Dios.*

(1) *Mil y un cantares*, Valencia, 1916.

Parece ser que el inventor de la jota fué desterrado a Aragón, a donde llevó esta clase de cantar según lo indica este:

*Desde la orilla del Turia
a la orilla del Jalón,
vino cantando la jota
el desterrado Aben Jot.*

La jota trata de todo y con ella se expresan los sentimientos más opuestos; pero preferentemente se emplea para cantar las ideas más elevadas y el sentir más puro, como taxativamente lo proclama la siguiente:

*La jota no dice jota
cuando en Aragón se canta,
dice amor y dice guerra
dice madre y dice patria.*

Pero estas y otras ideas no necesitan mucha elocuencia para expresarlas, basta saber cantar la jota para exponer con ella todo lo que se siente y quiere; por lo menos así lo declara el pueblo valiéndose de esta canción:

*Si con muy pocas palabras
quieres decir muchas cosas,
pasa en Aragón un día
y aprende a cantar la jota.*

Sin embargo, no es empresa fácil cantar bien la jota, porque requiere determinadas condiciones para ello, pues hay que tener en cuenta que

*La jota que bien se canta
a los niños hace hablar,
a los amantes querer
y a los ancianos llorar.*

Sin olvidar que

*Para cantar bien la jota
hay que tener vocación,
beber el agua del Ebro
y ser bijo de Aragón.*

Porque por algo dice el cantar siguiente que

*Una jota necesita
para que la cante el pueblo,
sencillez, facilidad,
elegancia y sentimiento.*

Además de estos requisitos conviene tener presente que

*La jota quiere alegría
porque entre penas se aboga,
a ninguno que esté triste
le he visto cantar la jota.*

Por eso saben todos que

*Son la jota y el güen vino
remedio pa las fatigas,
pues con la jota se endulzan
y con el vino se olvidan.*

Una de las notas distintivas de la jota es su carácter guerrero e independiente; por esta razón:

*La jota para ser brava
no ha de cantarse entre rejas,
quiere campo y libertad
por algo es aragonesa.*

En todas partes se canta la jota, pero hay circunstancias especiales en que se canta mejor, por eso

*En el campo trabajando
cualquiera canta una jota,
pero en el baile, bailando
ninguno como el que toca.*

Lo que justifica que se recuerde que

*Una jota en una sala
bien tocada con vibuela,
y sabiéndola bailar
es la flor de la canela.*

Puede asegurarse que hay tantas clases de jotas como regiones españolas aunque en algunas no esté tan generalizada como en otras por tener sus cantares típicos; pero la jota aragonesa es la mejor y la más popularizada, porque es

*Alegria de las rondas,
himno de guerra y amor,
no hay cantar más expresivo
que la jota de Aragón.*

Pero de todas las jotas que cantan los baturros se considera la más genuina la denominada fematera (es la jota que cantan en Aragón los femateros, que son las personas que se dedican a recoger la basura) como la reconoce la siguiente copla

*De las jotas de Aragón
ninguna tan verdadera
como la que en Zaragoza
se llama la fematera.*

Idea que confirma este otro cantar

*La mejor jota del mundo
es la jota aragonesa,
y entre todas el barato
lo cobra la fematera.*

Y como Aragón es reconocido por todos como el solar de la jota, no se explica los naturales de este país que haya en él quien no la cante, y por eso aseguran terminantemente que

*El que no canta la jota
y ha nacido en Aragón,
o es mudo de nacimiento
o no tiene corazón.*

JOYAS POPULARES DE AZABACHE EN EL N. O. DE ESPAÑA (*)

POR

José Ferrandis Torres

CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID, CONSERVADOR DEL
MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS Y DEL
INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN

A LA MEMORIA DE D. GUILLERMO J. DE OSMA

EL arte de la azabachería, tan interesante como poco conocido, se desenvolvió en el N. O. de la Península Ibérica con características bien definidas, y tuvo vida propia y fácil durante las Edades Media y Moderna, hasta llegar casi a nuestros días. Su técnica obedece a la naturaleza frágil de la materia que no permite abusar de lo minucioso, y su talla aunque bien lograda, es más ingenua y sencilla que en otras obras de arte contemporáneas.

En la azabachería española se pueden reconocer dos clases de obras: unas son de inspiración popular y destinadas al pueblo que le gusta adornarse con joyas de esta materia, cuyo valor mágico estima en mucho; las otras nacen influidas por el espíritu corporativo de los siglos medios y renacientes, que regulan con sabios y rígidos preceptos este arte, queriendo ponerle al nivel de cualquiera de las demás artes plásticas.

Por esta dualidad es difícil situar la azabachería en el lugar artístico que le corresponde, siendo para unos una rama del arte escultórico, semejante a la eboraria, por ejemplo, mientras que para otros es un arte eminentemente popular, exclusivo de una región bien delimitada y carente del artista genial que aquí no puede producirse por las dificultades que ya hemos dicho ofrece la talla de esta materia.

Dejando a un lado las labores medievales y las más antiguas del Renacimiento, que tuvieron una organización centralizada, dependiente de una férrea disciplina gremial, y cuyas obras de fuerte tradición románica servían para recuerdo de los numerosos peregrinos que visitaban la tumba

(*) La industria azabachera española sería casi desconocida en la actualidad si no existiese la aportación que debemos al ilustre investigador D. Guillermo J. de Osma, quien logró formar una colección única de esta materia y publicar un interesantísimo libro («Catálogo de azabaches campostelanos, precedido de apuntes sobre los amuletos, imágenes y la cofradía de los azabacheros de Santiago», Madrid, 1926) en el que se recoge una documentación completa referente a este arte.

del Apóstol, hemos de ocuparnos de otra labor que, aunque al principio procedió de los mismos talleres, a medida que disminuyeron los peregrinos fué aumentándose y tomó un sabor regional, menos exportable que los productos anteriores. Esta segunda modalidad es la que aquí nos interesa.

El uso de joyas de azabache comenzó a generalizarse en el siglo XV para alcanzar su plenitud en la época de Felipe II; su origen debió ser supersticioso por suponer que esta materia, cualquiera que fuese su forma, daba la buena suerte y evitaba el aojamiento («jetatura») de la persona que las llevase.

Los artículos manufacturados fueron numerosos: sortijas, pulseras, collares, gargantillas, sobretocas, etc.

La *sortija* de azabache es de origen medieval. Conocemos el testimonio de Benalbeitar escritor del siglo XIII, que dice en su «Tratado de los Simples» que quien «se pone al dedo un anillo de azabache, aparta de sí el mal de ojo».

El temor al mal de ojo puso de moda los anillos de azabache que debieron ser numerosísimos en el siglo XV y que alcanzan su mayor difusión en el XVI. Su baratura debió contribuir al éxito.

En efecto, todos los inventarios de las tiendas de azabacheros de esta centuria copiados por Osma citan repetidas veces estas joyas. Por ejemplo, en el inventario de los bienes de Fernando de Ben, año 1538, se consignan 770 *sortellas* (sortijas). En otro de 1544 se señala media gruesa de sortijas de azabache. Y en el testamento de Pedro Fernández del Arrabal, de 1574, se tasan las sortijas de sello a medio real, y a cuatro maravedises las de torno.

Entre los bienes que poseían las personas pudientes era frecuente verlas citadas: a D.^a María Enriquez de Cárdenas se le tasan por cinco reales y medio, cinco sortijas de azabache. Entre los papeles que del Secretario de Felipe II, Mateo Vázquez, guarda el Instituto de Valencia de Don Juan, procedentes de la casa de Altamira, se halla una *Memoria de las joyas y otras cosas de curiosidad que bay en el escritorio grande de Alemania*, en la que se citan «18 sortijas, una de azabache con el retrato de la muerte y otra tambien de azabache con las armas del Secretario mi Señor».

La fabricación de las sortijas era paralela a la de los demás azabaches y fué privativa de Santiago hasta mediados del siglo XVI en que aumentaron de tal forma las demandas de objetos de azabache que los mismos azabacheros santiagoueses tuvieron que solicitar de los artistas asturianos les ayudasen a cumplir sus compromisos. Ejemplo típico de estos encargos es el pedido que en 1585 se hace a Bastian de Miranda establecido en Villaviciosa. Entre otros objetos se habían de vender a Santiago varias clases de sortijas: media gruesa de «sortijas de sello», mitad «con remates» y mitad

«redondas y esquinadas»; una gruesa de sortijas «esbanadas», media gruesa de sortijas de «remate» que fueran «de la mano de Pedro de Naba» o de otra no menos buena mano.

La literatura nos ha dejado también recuerdos de tales joyas. En *La Pícaro Justina* de Fray Andrés Pérez se cuenta cómo envió al escudero a comprarle «una sortija de azabache tan negra como estuviese ese sombrero suyo si estuviera bien teñido».

En la *Dorotea* de Lope de Vega se encuentra el siguiente diálogo:

«Julio.—¿No me das algo para el camino?

Clara.—Esta sortija de zabahe.

Julio.—Cosa de precio, digo.

Clara.—La finura de los amores es estimar las cosas de poco precio; que las que le tienen, sin amor se estiman.»

El único ejemplar de sortija que conocemos se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, no siendo extraña su escasez por la fragilidad del material y su poco precio que haría no fuesen muy estimadas.

Los collares y gargantillas debieron tener análogo origen supersticioso. La tradición se remonta al siglo XI pues en el diccionario de *Abensida* escrito antes de 1066 se define el *az-zabaab* como *aljerce negro*, y *aljerce* significaba propiamente cuenta o abalorio. En el siglo XIII el citado *Benalbeitar* dice que también aparta de sí el mal de ojo «el que se viste un aljerce de esta materia».

Se fabricaron en todas las tiendas de azabachería del siglo XV y especialmente del XVI, siendo de notar que las azabacherías modestas fueron las que se dedicaron con más intensidad al cultivo de esta rama.

Su objeto fué únicamente el adorno, y no hay indicios de que se considerase esta materia como la más apropiada para acompañar los trajes de luto. El uso de estas joyas debió ser general, aunque las llevasen únicamente las aldeanas acomodadas, quienes podían permitirse el lujo de adquirir objetos que, a pesar de las pequeñas dimensiones de las cuentas, no eran baratos.

A veces se completaba el aderezo con monturas de oro y de plata pero siempre por excepción. En el testamento de Pedro Fernández del Arrabal, ya mencionado, se tasan «collares de trozos»—uno de ellos «polido» y «otro por polir»—no menos que en treinta y siete reales.

Los collares estaban formados por unos trozos rectangulares de azabache calado y grabado y cuentas o abalorios de variadas formas y dimensiones. Las clases de abalorios fueron numerosísimas según puede deducirse de los nombres con que son denominadas en los inventarios. La correspondencia del nombre con la cuenta o abalorio es difícil en muchos casos: las *roquetas*, *alcaduces*, *podones*, *focillos*, *quexillos*, *aldereitos* etc. no nos aclaran sus formas; las *peretas*, *olivetas*, *abellotas*, *lentillas*, *faballones* por el contra-

rio tienen una clara interpretación por sus semejanzas vegetales. Las *oytavadas* que deberían de ser poliédricas y las de *conta e cañon* que serían de esferitas y canutillos, no nos ofrecen tampoco duda.

Las cantidades de estas cuentas eran fantásticas, llegando a veces hasta los 80 millares de una sola clase. Su valor era variable (dependía del tamaño y talla) desde 2 reales el millar de «conta e cañon» hasta 5 maravedises una sola cuenta grande. La gargantilla labrada se vendía en 10 reales y la sobretoca en 5.

También fueron solicitados de Asturias los abalorios; al citado Bastian de Miranda le piden: *Doce millares de abalorios «apurados», mitad de lisos y mitad «de rascados» «y han de ser de las moças de Deva». De «faballon» de Deva, treinta millares y más si pudiera ser. Seis gruesas de corazones y seis de Santiagos. Seis millares de «Gargantilla prima», un «quarteron de de lunas bien hechas», medio millar de «verdugos», otro medio millar de «corazones de cuatro agujeros», otro de veneras de siete agujeros, otro de veneras rascadas, otro de «venericas lisas picadas a la redonda», otro de «gargantillas de trébole de tres agujeros», otro de «trébole liso», otro de «veneras abentanadas», otro de «corazones abentanados», otro de «ruedas atravesadas» y otro de «ruedas colgadas». Además un «collar de troços, bueno y abultado, por polir; que valdrá 13 reales».*

Los collares de aldeana que se conocen corresponden a los siglos XVII y XVIII y se guardan en el Instituto de Valencia de Don Juan (tres) y en el Seminario de Estudios gallegos (dos). En todos ellos son varios los hilos «de encordar» que al combinarse con las piezas grabadas se separan para juntarse después y atravesar unidos los corazones, tréboles, piedras poliédricas y veneras (Lám. VI, figs. 1 y 2). El elemento más constante, que no suele faltar en ningún collar, es la venera que tiene íntima relación con las tradiciones santiaguesas. Como ejemplo de su valor tradicional muéstranse en el Instituto de Valencia de Don Juan dos veneras que sirvieron de recuerdo de peregrinación en los siglos XIV y XV respectivamente. En lo popular la venera es algo indispensable para la decoración.

Íntima relación con los collares tienen los rosarios que debieron fabricarse al mismo tiempo. Aunque en los más antiguos su riqueza les separe de lo popular, es indiscutible que, a medida que transcurren los siglos, su arte se acerca, y en los comienzos de siglo XIX tienen comunes manufacturas.

Los dos rosarios del Instituto de Valencia de Don Juan nos muestran en las cuentas pequeñas las mismas veneritas, esculpidas seis en cada cuenta; en las mayores se hallan figuras en relieve: la crucifixión, la Virgen y San Juan, Santiago, San Pedro, San Juan, etc. Su época aproximada es alrededor del siglo XVI. En otro rosario de la colección de D. Fermín Bouza las cuentas poliédricas son de tipo popular así como los engarces y la cruz

de filigrana de plata, trabajo análogo al de los broches santiagueses que tienen su precedente en la orfebrería de León y Salamanca y su origen remoto en la orfebrería musulmana (Lámina VII, figs. 1 y 2).

No queremos terminar estas líneas sin dedicar breves palabras a las *higas* de azabache de tradición popular supersticiosa. Su origen es pagano; se usaron por los árabes de pequeño tamaño y con el Renacimiento se pusieron de moda en España. Sus ejemplares son numerosísimos y servían para defender a los niños del mal de ojo (1).

Es el último reducido en que se mantiene el arte de la azabachería. Hoy todavía se ponen manos de azabache a los niños en Galicia, Asturias, León, Jaén y Almería, de pequeño tamaño y con engarces de plata. Algunas montañas de Asturias llevan «higas» de azabache mezcladas con cruces y medallas según expresa una poesía de Juan Menéndez Pidal

.....

y al cuello, con negras higas
cruz y patenas de plata,
que superstición y fé
en ella aún viven mezcladas.

(1) La evolución de la *higa* de azabache y su valor como defensa del ojo han sido muy bien estudiados por Guillermo J. de Osma en el «Catálogo de los azabaches del Instituto de Valencia de Don Juan».

NOTA.—Los objetos reproducidos se guardan en el Instituto de Valencia de Don Juan,

VIDA PASTORIL VASCA

ALBERGUES VERANIEGOS. TRASHUMANCIA INTRAPIRENAICA

POR

José Miguel de Barandiarán

DIRECTOR DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS VASCOS

EN muchas aldeas del país vasco, principalmente en las de Alava y Navarra, el pastor suele ser un hombre asalariado que apacienta en los montes comunales el ganado de algunos o de todos los vecinos del pueblo.

Pero también hay pastores que poseen propios rebaños de ovejas y viven de sus productos. Los tales asocian, en general, a esta ocupación la del cultivo de tierras. Por eso los caseríos, habitados por familias que se dedican a la vez a la labranza y al pastoreo, suelen ocupar frecuentemente una zona que linda con terrenos roturados y con montes comunales incultos donde pacen sus rebaños. Son, pues, casos de interferencia debidos a que dos géneros de actividades confluyen en unos mismos parajes y en unas mismas familias.

Actualmente son pocos los pastores que viven exclusivamente de la explotación de sus rebaños.

Muchos practican la trashumancia, trasladándose con su ganado, durante el verano, a montañas elevadas, a zonas de perenne frescura cuya altitud pasa de mil metros, como ocurre en *Gorbea*, *Urbia* (Aizkorri). *Entzia*, *Urbasa*, *Andía*, *Aralar* y *Lindus*. En tales parajes tienen sus establecimientos o albergues veraniegos, que son unas rústicas construcciones, prolongación del caserío o del hogar familiar que poseen en otra zona más baja o en el valle.

Los alberges veraniegos ocupan sitios abrigados, donde azota poco el viento norte. Se huye de los sitios poco soleados donde tarda en secarse el rocío, como de cosa perjudicial al ganado. Generalmente hay en las cercanías algún arbolado, donde se refugia instintivamente el ganado durante la noche y cuando amenaza alguna tempestad. Tales sitios se denominan *saroi*, *sarobe*, *xara*, *xarodi*, *majadas*, etc.

Muchos de los pastizales y *saroi* antiguos fueron parcelados y distribuidos entre los pastores. Las parcelas se llamaron *seles*, *soro*, *horta*, *gorta*, nombres que aún subsisten en muchos sitios. Cada sel tenía un mojón central, es decir, una piedra hincada en el suelo llamada *horta-arria* (piedra de sel) o *austarria* (piedra cenizal ?); y su área era de forma circular con radio de diferente longitud, según se tratara de sel invernizo (vasc. *horta-nagusia*) o veraniego (vasc. *kota-txikia*). La unidad de medida usual en la medición de los seles es la llamada *amalaño* (catorce pies), que viene a ser una vara de catorce pies de longitud. El radio del sel invernizo es de 63 *amalaño*, y el del veraniego 31, según me comunicó en 1923 el anciano D. Jerónimo de Iruña, vecino de Añterrika (Berriatua-Vizcaya), perito en estas materias. El nombre *austarria* se aplica todavía al mojón central del sel en Gamiz, Morga y otros pueblos.

A propósito de los seles, he aquí lo que decía a fines del siglo XVIII el historiador Iturriza en su *Historia general de Vizcaya*, pág. 75 (Barcelona, 1884): «Siendo el primitivo comercio de los habitantes de este N. Solar de Vizcaya en ganado de todas especies, es forzoso que tengan una remota antigüedad los *seles*, o parajes amojonados donde pacían a elección de sus dueños y pastores que cuidaban de ellos; en verano en los altos, y en ybierno en parajes bajos y templados. *Sel*, es un terreno pacerero en círculo perfecto que tiene en su centro un mojón llamado piedra cenizal; hay infinitos en este señorío, unos son nominados veraniegos, y otros hibernizos. En lengua bulgar bascongada al beraniego se le dice *corta chiquia* o *corta erdia*, que es lo mismo que cortijo menor, o medio, y al sel hibernizo *cortanagusia*, o *corta osua*, cortijo maior, o entero cortijo; a la piedra cenizal le llaman *austarria*, y sin duda como en el centro del paraje donde pacía, y hacia mansión de noche el ganado, estaban plantadas las cenizales y los pastores arimados a ellas hacían lumbre para tomar se refección, y descanso; y sería lei y costumbre que en cierta distancia no pudiesen pacer los ganados de distinto dueño; y cada Busto de ellos se componía de *cien cabezas*.....

.....El Sel hibernizo tiene de semidiámetro, esto es desde la piedra cenizal hasta qualquiera parte de la circunferencia 126 estados, o brazas de siete pies comunes de a tercia de vara, y el beraniego 84». Y en una nota (pág. 77) dice el mismo historiador: «Aunque se ha puesto tener el sel beraniego 84 estados... y constar así bien ser de igual extensión los beraniegos en una Escritura de pertenencia de 14 Seles que tiene la Parroquia de Santa María de Lequeitio en el monte de Leya, otorgada en 18 de Septiembre de 1392, al presente son reputados y estimados los Seles beraniegos por de 63 estados». Esta medida del sel veraniego y la del invernizo que apunta Iturriza, concuerdan con las del Sr. Iruña señaladas arriba.

Sabemos que muchos de los actuales caseríos de labranza son resultado de la transformación de los seles en establecimientos agrícolas. Tal es, por ejemplo el caso de veintitrés caseríos de Atáun que sustituyeron a los antiguos seles de su nombre, según se comprueba documentalmente (1).

El ya citado historiador *Iturriza*, en la pág. 77 de su obra, después de haber dicho que el sel veraniego tiene un área de 21.924 estados y 2.436 posturas, añade: «y de esta misma extensión son muchas caserías de Vizcaya por haberse fundado en seles pertenecientes a Iglesias, comunidades y personas particulares». Y en otro lugar (pág. 61), hablando de las caserías de Vizcaya, dice: «algunas son de término redondo, como las fundadas en seles, con su mojonera, o apeo, llamado *garate*».

No pocas casas de labranza conservan todavía signos inequívocos de haber sido antaño seles de pastores. Así, del caserío *Burgo* del pueblo de Berriatua (Vizcaya) se dice que es sel (*kortia*). Su piedra cenizal se halla al N E. de la casa a unos 40 m. de distancia. Es de forma de prisma alargado y está dispuesta verticalmente y empotrada en la tierra por la parte de abajo. Tiene alrededor, dentro de tierra, piedras de menor tamaño, tantas cuantos son los terrenos extraños con que confina el sel. En la cara superior tiene marcadas, en forma de radios que salen de un punto central, varias líneas. En la prolongación de cada una de estas líneas, en los límites del sel, hay un mojón, o sea una piedra hincada en el suelo, debajo de la cual se han introducido cascotes de teja (2).

El mencionado D. Jerónimo de Irusta me refirió que existen seles en los siguientes caseríos de Berriatua, además del de *Burgo*: *Burgaña*, *Ana-kabe*, *Egiguren-nagusia*, *Ergaitiz*, *Pertika*, *Iturriño*, *Elexpuru-nagusia* (siete seles invernizos), *Laka-erdikoa*, *Goroštadi*, *Albo-agirre* (es sel, pero no existe casa) y *Leorreta* (también sin casa). *Ataun-torrea* y *Ataun-bekua* son seles de Jemein. En el barrio Ballastegi (*Amoroto*) existen catorce seles invernizos, y en *Barurdo* (Mendexa) nueve. El mismo informante me aseguró haber visto y medido un sel invernizo en *Barrundia* (Alava), no lejos de los límites de Salinas de Léniz.

*
* *

Los pastores suben a sus majadas veraniegas en la primavera. Los que viven en las estribaciones de *Gorbea* llevan sus ovejas a esta montaña a

(1) *Anuario de Eusko-Folklore*, tom. VII, pág. 23 (Vitoria, 1927).

(2) *Anuario de Eusko-Folklore*, tom. VIII, págs. 21 y 22 (Vitoria, 1928). En el mismo *Anuario* (pág. 22) atribuí equivocadamente al sel invernizo el nombre y la medida propios del sel veraniego, y viceversa.

principios del mes de Mayo. Hay quienes creen que este viaje no debe hacerse en martes ni en viernes. Los viejos pastores de Zeanuri decían que el subir en lunes a *Gorbea* para reanudar la temporada estival, acarreaba graves perjuicios al rebaño.

Juntamente con las ovejas, que constituyen la principal riqueza del pastor, lleva éste a veces a los pasturajes elevados vacas, yeguas, cabras y aún gallinas. También cría cerdos durante la época en que fabrica el queso (desde principios de Mayo hasta fines de Julio).

El regreso suele ser por Todos los Santos (1 de Noviembre), época en que caen generalmente las primeras nevadas.

*
* *

El albergue del pastor, en los pasturajes veraniegos, suele ser una construcción muy sencilla, y, en casos excepcionales, un abrigo roqueño natural, o el vestíbulo de una cueva. En la entrada de la cueva de *Supelegor* (en *Gorbea*), que es uno de los más grandiosos huecos subterráneos de Vizcaya, vivió hace años un pastor de Orozco. Una de las cuevas de la sierra de *Leizadi* fué utilizada como vivienda por varios pastores en diversas ocasiones.

También un dolmen del periodo eneolítico, situado en el monte *Agorritz* de Leiza, sirvió de choza a un pastor hace 50 años, según lo recordaba el guía que me acompañó por aquellas tierras en el año de 1920.

Cuando un pastor trata de construir una choza, debe pedir permiso al dueño del terreno; o al Ayuntamiento, si el terreno es comunal. Y en concepto de renta está obligado a pagar anualmente una cantidad módica de dos a cinco pesetas.

La choza se llama en vascuence *chabola*. Suele ser de planta rectangular, dividida en dos o tres piezas (hogar, camastro, quesera). Estas piezas están separadas a veces mediante tabiques de mampostería o de tablas. (Véanse las figuras 5, 6, 7, 8, 9 y 10).

Los muros, muy bajos, son de mampostería seca, hechos con piedras sin labrar o muy poco trabajadas (Lám. VIII, fig. 1).

El techo, a dos vertientes, está formado por un armazón de cabios y correas de madera apoyados en los muros y en la viga del caballete o cumbrera. Esta se halla tendida de frontón a frontón en la dirección del eje mayor de la choza. Sobre este maderamen se echa una capa de tepes arrancados del prado contiguo (1). En las regiones orientales del país vasco (Val de Erro, Salazar, etc.) el techo se cubre de tabla de haya (Lám. VIII, figs. 2 y 4).

(1) En las chozas de *Aizkorri* sobre la capa de tepes va otra de brezos o de helechos.

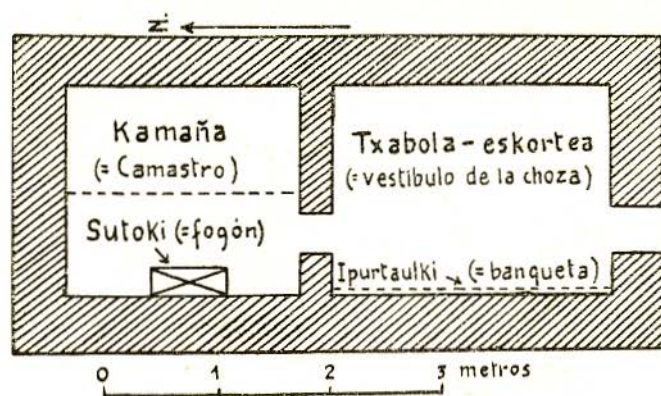


Fig. 5.—Urbia (sierra de Aizkorri): Txabola de parragure (croquis en planta).

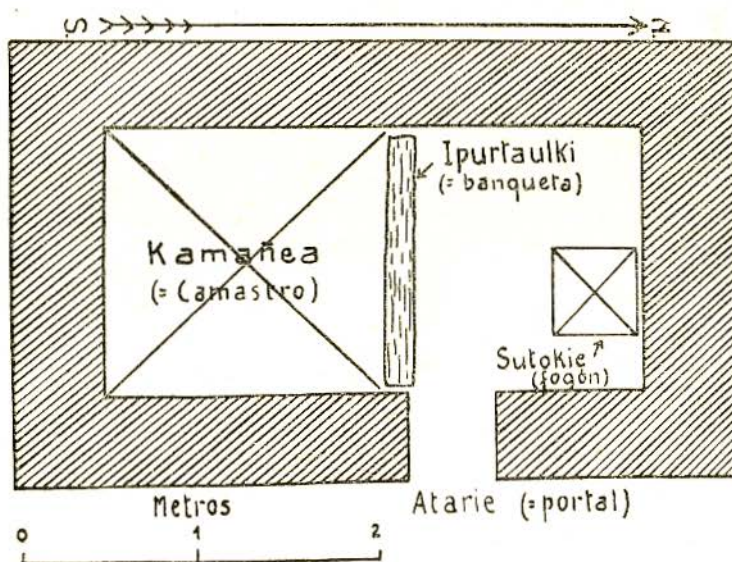


Fig. 6.—Croquis en planta de la Txabola de Saroxar (Atáun).

Antes estaba prohibido cubrirlo de teja. Los pastores de *Aizkorri* y de *Entzia* me explicaban esta prohibición diciendo que la teja es signo de propiedad. De ahí que en ambas sierras esté prohibido también vender la choza y aún cerrar su puerta con llave. Dícese que cualquier transeunte tiene derecho de albergue en las chozas pastoriles. Ahora, desde hace próximamente una docena de años, ya está permitido el uso de la teja, al menos en *Gorbea*, *Aizkorri*, y *Entzia*.

El único hueco de los muros de la choza es la puerta (vasc. *ate*, *ataka*). Suele ser adintelada y muy baja. En las chozas de *Gorbea* se abre en un costado, es decir, en uno de los lados hacia donde descenden las vertientes del techo (Lám. VIII, fig. 3). En las chozas antiguas, sin embargo, ocupaba a veces una de las fachadas o frontones, lo cual ocurre todavía ordinariamente en las demás zonas pastoriles del país (figs. 1 y 2). Generalmente mira a oriente, y los pastores de *Gorbea* y de *Atáun* confiesan que ha de tener precisamente esa orientación por ser así la tradición.

El pavimento de las chozas es de tierra apelmazada.

En el vestíbulo, cuando le hay, se hallan casi todos los utensilios domésticos colocados en las alacenas (vasc. *arrapala*) de los muros laterales. En el centro hay a veces una mesita baja de madera o de tejido de corteza de avellano y sillas de lo mismo.

La cocina (vasc. *sukalde*) o el lugar donde se enciende el fogón (vasc. *sutoki*) ocupa generalmente una pieza contigua al dormitorio o camastro. A veces, sin embargo, la cocina se halla en un cobertizo independiente de la choza, según lo hemos observado en *Aizkorri*.

El fuego se hace en el suelo sobre una piedra ancha y lisa, junto a uno de los muros laterales. A un metro de altura sobre el fogón existe a veces una piedra saliente empotrada horizontalmente en el muro, la cual sirve para desviar la llama del fuego a fin de que ésta no alcance el techo. Esta piedra recibe el nombre de *suárie*.

El dormitorio (vasc. *kamaña*) o camastro se halla separado de la cocina u hogar por medio de un tronco o banqueta (vasc. *ipurtaulkí*) dispuesta horizontalmente en el suelo. Es el único asiento tradicional en las chozas pastoriles. El camastro es un simple lecho de brezos extendidos en el suelo cuya única ropa la constituyen una o dos mantas de crin.

Es frecuente que en el fondo de la choza o en uno de sus lados haya un local destinado a quesos (vasc. *gaztandegi*—sitio para quesos), con baldas (vasc. *gaztaola*) para colocarlos.

En los muros se ven en algunas chozas ollas de barro (vasc. *eltzezulo*) empotradas, en los cuales se guardan objetos menudos de uso del pastor. También hay palos metidos, en parte, en los huecos de las paredes para que sirvan de percha (vasc. *ziri*) para diversos utensilios y prendas. En las cho-

zas de *Gorbea* suele haber un palo nudoso (vasc. *urkullu*) detrás del fogón, dispuesto verticalmente, a modo de poste que llega hasta la cumbre: sirve para colgar la ropa mojada.

Sobre el dintel de la puerta se coloca una cruz hecha con madera de laurel para proteger la choza. También se coloca una rama de espino albar contra los rayos.

Delante de la puerta de entrada existe en algunos casos una pieza semicircular (a veces cuadrada) rodeada de paredes de poca altura. Así en *Gorbea*, donde recibe el nombre de *arraspela* (Lám. VIII, fig. 3). La finalidad de este cortín es evitar que entren o se acerquen demasiado los animales (ovejas, cerdos, etc.) a la choza y servir de depósito de combustible y de otros objetos usuales en la vida pastoril (figs. 7 y 8).

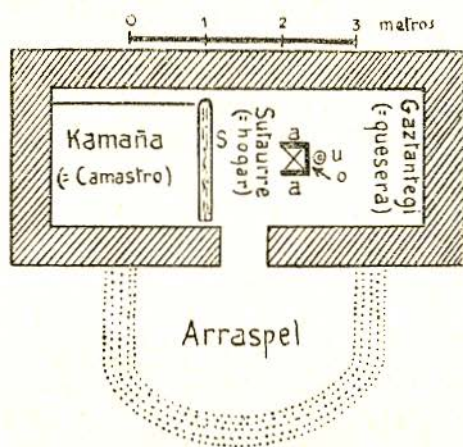


Fig. 7. — Ingiriñau (Gorbea): txabola de Erramun. a, a, sutarriak (piedras que limitan al fogón por los lados); o, piedra que limita el fogón por detrás (vasc. sutostekoa); u, poste que sostiene la cumbre del techo (vasc. urkullua); s kamaña—subil, o tronco que sirve de banqueta.

Atáun se llaman *illorra*.

En sitio próximo o contiguo a la choza existen uno o más cercados de seto o pared, donde se ordeñan las ovejas.

En vascuence recibe este cercado el nombre de *eskorta* o *artikune*.

Contiguo a la choza hay a veces un espacio cercado con seto (vasc. *gabesie*—cercado nocturno), donde se recogen las ovejas de noche, cuando se sabe que en la sierra anda algún lobo. Cuando se acerca éste, las ovejas se alborotan, y el pastor enciende manojos de combustibles, con lo que hace huir a la fiera.

Las chozas tienen nombres toponímicos cuando están aisladas; pero, cuando forman grupo, cada una lleva el nombre del pastor o de la casa o caserío de éste (Atáun).

Existen también cobertizos donde se recoge el rebaño. En

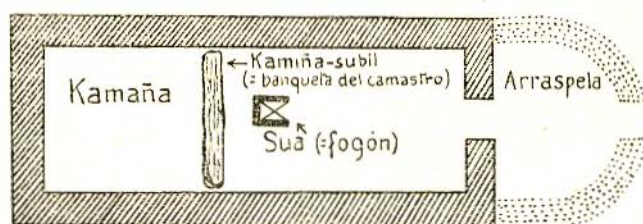


Fig. 8. — Ingiriñau (Gorbea): croquis en planta de una choza o txabola antigua.

En algunos casos se llama *eskorta* a un local cerrado con seto a donde pasan las ovejas a medida que el pastor las va ordeñando en el *artikune* (fig. 9).

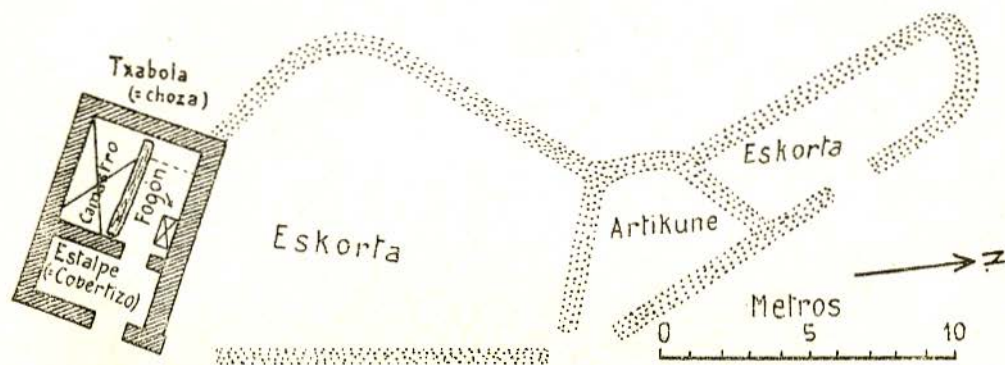


Fig. 9.—Plano de la txabola de *Aqualde-txiki* (Atáun) y de sus agregados.

Una pequeña construcción, generalmente separada de la choza, sirve de cochiguera (vasc. *cherritegi*).

*
* *

En cada choza de *Gorbea* viven a veces dos o más pastores durante la temporada veraniega, haciendo vida común. En *Urbia* (Aizkorri), *Entzia*, *Urbasa*, *Aralar* y *Lindus* cada pastor tiene generalmente su choza para sí y para su familia. Cuando ésta vive principalmente del pastoreo, cosa que aún se observa, sobre todo en *Aizkorri* y *Aralar*, suelen habitar la choza durante el verano todos o algunos de sus miembros, y se dedican al cultivo de sus rebaños y a otras ocupaciones anejas a este oficio.

*
* *

Para conservar el derecho de usufructo de la choza, no debe faltar de ésta en ningún año el pastor o alguno de su familia o sus herederos.

Hace dos años, un pastor que hasta entonces había vivido, en compañía de otros, en una choza de *Altamiñepe* (término y majada de *Gorbea*), se trasladó a *Arraba* (otra majada de la misma sierra), faltando un año de su antigua morada. Después ha intentado volver a ésta. Mas sus compañeros de antaño se le han opuesto, fundándose en que la ausencia de un año es bastante para que se consideren caducados sus derechos sobre la primitiva choza. El dueño del terreno donde ésta se halla edificada, dió también la razón a los últimos.

Lo mismo se observa entre los pastores de *Aizkorri*. «El pastor pierde sus derechos sobre la choza, si no pasa en ella algún día durante un verano con sus ovejas o, por lo menos, con un carnero» (1).

*
* *

Cuando caen las primeras nevadas—generalmente a fines de Octubre o principios de Noviembre), bajan los pastores con sus rebaños. Algunos los llevan a sus casas para alimentarlos en sus campos, o también en los establos y en las bordas. Si el pastor vive en caserío situado a mucha altitud y las nieves son persistentes durante el invierno, baja con su rebaño al valle, donde toma en alquiler algunos terrenos en que pueda pacer su ganado, pagando por todo unas pocas pesetas o algunos quesos.

Entre los pastores de Zeanuri que pasan el verano en Gorbea hay quienes se trasladan en invierno con su rebaños a Iurre, Lemona y a otros sitios bajos. Análoga trashumancia practican también algunos pastores de Amézqueta, Idiazabal, Zegama y Otxandiano.

Hay pastores en Idiazabal y Segura que en invierno se trasladan con sus familias y rebaños a la comarca de Mungia (Vizcaya). Suelen hospedarse en caseríos, siendo de su cuenta el combustible para el fogón y la comida. Apacientan sus ovejas en los terrenos de los labriegos sin pagar retribución a sus dueños. A lo sumo el pastor regala un queso al casero cuyo campos ha aprovechado para alimentar su ganado. Y al labrador, en cuya casa se alberga, cede el estiércol de las ovejas para abono de sus tierras, y el suero para alimentar sus cerdos.

*
* *

Muchas veces nos ha llamado la atención el hecho de que en los parajes ocupados por las majadas pastoriles, es decir, en los seles veraniegos o en sus cercanías, exista alguna estación dolménica de la primera edad de los metales. Por otra parte, en aquellos sitios que no ofrecen condiciones favorables para el desarrollo de la vida pastoril, por ser poco soleados o por falta de tierras que produzcan pastos, no hemos hallado monumentos de esa edad. Esta coincidencia de las manifestaciones de la cultura dolménica y de la vida pastoril en un mismo lugar llega a veces hasta el punto de asentarse la choza de pastor sobre las ruinas de un dolmen. Así, la choza de Germán

(1) José Miguel de Barandiarán.—*Contribución al estudio de los establecimientos humanos y zonas pastoriles del país vasco* (en *Anuario de Eusko-Folklore*, tom. VII, pág. 139. Vitoria, 1927).

en *Entzia*, cuya planta representamos en la figura 10, se halla edificada so-

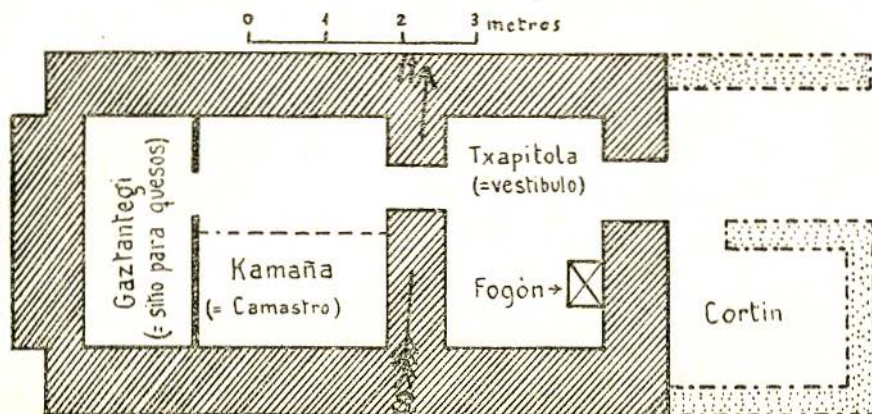


Fig. 10. — Sierra de *Entzia* (Alava); txabola de Germán (croquis en planta). Está edificada sobre un dolmen de la época eneolítica.

bre un dolmen de la época eneolítica. El dolmen de *Agorritz* (Leiza) servía de albergue a un pastor hace 50 años. También hubo chozas en los dólmenes de *Balenkaleku* (sierra de *Altzania*) y de *Tartaloetxeeta* (Zegama).

Diríase, pues, que fueron pastores los constructores de los dólmenes del país vasco. En otra ocasión expresé este mismo pensamiento con las siguientes palabras: «El hecho de que, tanto en *Gorbea* como en el *Aralar* guipuzcoano, *Altzania*, *Entzia* y *Urbasa*, las estaciones dolménicas ocupen las mismas zonas que las majadas, sugieren la idea de que estos fenómenos (pastoreo y difusión dolménica) se hallan en algún modo relacionados entre sí. Lo cual, unido a que tales sitios, bien por la naturaleza del subsuelo, bien por su mucha altitud sobre el nivel del mar, apenas se prestan a la agricultura, parece revelarnos que la población eneolítica del país vasco—al menos en gran parte—se dedicaba al pastoreo» (1).

(1) *Anuario de Eusko-Folklore*, tom. VII, pág. 141. Vitoria, 1927.

CERÁMICA POPULAR DE PALENCIA Y DE LEÓN

POR EL

Dr. Rafael Navarro

PATRONO DEL MUSEO. SECRETARIO DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS

LO popular es, siempre, lo más importante y, desde luego, lo más bello, porque está más cerca de la sinceridad de las formas y porque crea tipos cerámicos menos variables y más característicos. Algunas formas resultan inmutables, como expresión de un gran sentido práctico. Quien conozca los jarros de vino de los pelendones y vea que son idénticos a los que hasta nuestros días se han cocido en los alfares vacceos de Palencia, no dejará de reconocer esta verdad de la persistencia de las formas.

Al trazar estos apuntes sobre cerámica palentina y leonesa, queremos referirnos principalmente a la fabricada en los alfares rústicos, con técnicas y tradiciones primitivas, perpetuadas a través de los siglos, llegadas sin grandes modificaciones hasta nuestros días, salvo la desaparición de algunos tipos eliminados de la producción por el progreso de los mismos, como son los candiles y lucernarios, las trébedes de sustentación, los contrapesos de telares y las cantimploras y aceiteras.

La poca cerámica que aún se fabrica en la provincia de Palencia, de tipo popular, corresponde a tres zonas bien limitadas en lo económico, en lo histórico y en lo artístico: los campos góticos o tierra de Campos, el Cerrato y la montañesa. Todo lo que es montañés en Palencia, se confunde con el arte leonés, y por no existir línea de demarcación entre lo leonés y lo palentino lo agrupamos en este estudio. En estas tres grandes zonas los tipos cerámicos que se han mantenido hasta ahora y se extinguen de prisa son iguales a los que se hallan en los yacimientos preibéricos, ibéricos, celtibéricos e iberoromanos que se conocen, tales como el subsuelo de la ciudad de Palencia, de Becerril de Campos, de Paredes de Nava, de Añzoa, de Contomocho y de Saldaña en nuestra provincia, y que los de Cauca, Oxama, Segisamón y Castrojeriz en otras castellanas.

A distancia de más de muchos siglos, orzas, ánforas, tinajas, botijas, ollas, jarros, vasos de vino, platos y escudillas son como las de los profundos tiempos de la prehistoria, del mismo modo que el pastor de los páramos hace aún en chozas de piedras, salvo el tamaño, como el nido de las avispa acuáticas sobre las guijas de los arroyos.

En las montañas predominan los elementos cromáticos de la decoración, contrapuestos a las tonalidades monocromáticas de la cerámica de la llanura.

Las decoraciones multicoloreadas son el resultado de las influencias musulmanas u orientales en general, que engendraron el mudejarismo en nuestras artes populares.

La cerámica popular palentino-leonesa ha permanecido fiel hasta hoy, que se extingue, a las características celtíberas: paredes gruesas en las vasijas; decoración incisa de líneas, círculos y espirales; siluetas animales y vegetales; símbolos y colores lisos, saltando por encima de las bellas vasijas romanas, de espesores mínimos; torneado exquisito, incrustaciones, anillos colgantes y todos los primores de los barros saguntinos y su estilización «incisa» o «sigillata».

La cerámica romana, tan bella, no ha dejado tradición. Lo que se hacía hasta aquí por el pueblo y para el pueblo es celtíbero. En las formas ya que no en los colores, no deja de haber alguna genuina influencia morisca, pero de lo romano no resta casi nada.

La producción cerámica en las grandes fábricas ha desplazado la de los pequeños alfares que en la provincia de León, en tierras de Riaño, de Valencia de Don Juan, de Astorga y en la provincia de Palencia en las tierras de Baltanás, Astudillo, Carrión de los Condes y Cervera de Pisuerga han producido hasta nuestros días una cerámica verdaderamente clásica.

Las *botijas* del valle de Cerrato son muy elegantes, y tienen un solo pitorro. Son de una sola asa, esmaltadas en un solo color, de ordinario verde o blanco marfil. Unas simples estrías circundan la circunferencia mayor de la panza. Se usaban principalmente para llevar agua a las eras.

El *cántaro* más típico es el de Astudillo, esmaltado y vidriado como una pieza de loza. Conocemos un ejemplar que lleva grabada la fecha de 1842 que es todo él de color verde claro. En los costados lleva grabados y pintados dos tallos de carrizo con las hojas pintadas de hermoso color verde y rematados en unas piñas florecidas. Toda la decoración restante es incisa. Además de la fecha dicha, unas iniciales, un corazón convencional martirizado con clavos, un escudo que puede ser de cofradía y otros varios dibujos arbitrarios (Lámina IX, fig. 1).

Los *botijos* que aún se hacen en Astudillo para las ferias de la región, de donde aún se llevan como recuerdo, son, aunque amanerados, muy bonitos. Fuertemente vidriados en rojo llevan grabadas en relieve, en lados opuestos, escenas de la Pasión principalmente el Calvario. El molde con que se hacen es de entalladura fina, del siglo XVI (Lámina IX, fig. 2).

Hacen también botijos *penantes*, como los búcaros cervantinos, en el mismo estilo que los corrientes.

Las *escudillas de pastor*, de tierra de Baltanás, son toscas, vidriadas en rojo, con churretadas amarillas, sin simetría ni concierto (Lámina IX, figuras 4 y 5).

Otras escudillas, del valle de Esgueva, están esmaltadas en blanco sucio y el fondo está pintado con una gruesa línea espiral, como en las más antiguas cerámicas helénicas (Lámina IX, fig. 3).

Los *tarros de botica*, de tierra de Sahagún, entre preciosos ejemplares del siglo XVI y XVII procedentes de las farmacias de las viejas reboticas leonesas (Santa María de Trianos, San Pedro de las Dueñas etc.) tienen una representación de tipo popular en botes blancos con chafarrinones de azul, hechos a brocha, pero muy vistosos.

La *vajilla de novia*, de tierra de Guardo y de Besande, debía hacerse de encargo pues lleva una figura de mujer, que debe querer ser retrato con indumentaria aldeano-señoril del siglo XVIII. Una *sopera* y *jarra* que conocemos lleva el nombre muy bien escrito de las dueñas «Eusebia de la Torre y María de la Torre. Estan bellamente ornamentadas con follajes y rayas en azul cobalto, amarillo y verde (Lámina X, figs. 6 y 7).

El *jarro de vino* de Palencia es magnífico y tiene toda la prestancia de las grandes piezas numantinas. Siempre se han hecho, de muy ancha base, cuello bastante estrecho y boca muy abierta con pico fino y valientemente trazado. Son de barro cocido, vidriados por dentro y a medio vidriar por fuera y han dejado de hacerse después de fabricarse iguales, sin interrupción hasta hace unos tres años. (Lám. IX, fig. 8).

No hay ningún jarro en España que se le parezca en la pristina elegancia que ha conservado.

Hay un ejemplar de jarro palentino, muy bien imitado, en tierra de Dueñas, que tiene grabadas admirablemente perdices y plantas. En un ejemplar del siglo XVII.

Entre los *especieros* de tres senos, tan conocidos y abundantes, hay algunos de fabricación popular sin policromía alguna ni relieves de medallones, como los más conocidos, y de un solo y tosco color y lisos del todo.

Las *aceiteras* que precedieron a las de hoja de lata y a los frascos de aceite, se hacían por tierras de Prádanos de Ojeda en forma de jarra con cuello y boca muy angostos para graduar la salida del óleo por el pico que lleva. Llevaban tapón de corcho sujeto por un cordel al asa. Eran de loza blanca y tenían pequeñas flores pintadas.

Las *tarolas*, *babosas*, *cazuelas* o *escudiellas* de beber vino, cántaras de la ciudad de Palencia, son repercusión de la taza de vino que tantos primores produjo en Europa durante el Renacimiento. Las «babosas» cuyo uso acaba de extinguirse en Palencia, fueron en tiempos ibero-romanos de barro cocido; pero en los últimos siglos se tallaban en madera que no corría los riesgos de hacerse añicos, inherentes a las libaciones excesivas. Hasta hace poco tiempo se hacían algunas de barro. En el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL figura una serie histórica popular de tarolas palentinas.

Las *alcancías*, *huebras* o *huchas* son de importación árabe y su figura es

de tipo angular persa. No se ha cocido desde el siglo noveno ninguna hucha romana, que era una caja de barro cocido, cuadrada.

Los *platos*, *fuentes* y *medias fuentes* son difíciles de determinar por la importación al territorio palentino-leonés de vajillas andaluzas, levantinas y toledanas, de tipo talaverano, de estilo Manises y aún de confección vasca. Sin embargo son de aquí, de la región leonesa, los platos y fuentes gruesos y toscos con dibujos fuertemente azules, flores, foliaciones, pájaros, sobre todo gallináceas y algunas estilizaciones heráldicas o de Caballerías. Son muy notables los platos que se usaban en León.

Hasta la hora presente en que se ha perdido el tipismo cerámico popular se han fabricado con destino a los usos labriegos y pastoriles: La *orza majadera*. La *olla de miel*. Los *puñeros* y *ollas* estilo Nava del Rey. La *olla pastoriega* o de ordeñar. La *olla zamorana*. Las *botijas* y *botijos de vino*. El *botijo de Alar del Rey*. El *tarro de vino*. La *jarra de monja*, para agua. El *jarro de cosechar*. El *jarro de barba*, de despachar. El *botijo de aguardiente*. La *cuartilla y media cántara* de pote. Los *cántaros* y *cantari-llas*, algunos al estilo de Cantalapiedra. *Barreños* y *lebrillos*. La *olla de panadero*. La *cazuela palentina* y la *zamorana*. El *herradón de ordeñar*. Las *sangraderas*. Las *tinajas*. Las *fuentes*, *platos* y *tazas de segador* y el *pitón o jarro de León*.

Las *jofainas* o «*aljofainas*» decoradas por dentro con flores y pájaros, muy pequeñas para que su diámetro, según la frase clásica, fuese índice de civilización.

Las siluetas de estas piezas corresponden a las de los cascarones duros de los frutos que el hombre primitivo utilizó como vasijas, puesto que la forma esferoidea encierra el mayor volumen de líquidos en menor superficie y con mayor resistencia. Algunas tienen muescas en los bordes, que otras veces son plegados. El vidriado es uniforme o interrumpido a churretones. Los rayados circulares expresan muchas veces un signo de labor de cada obrero, como los sillares de piedra antiguos ostentan signos masónicos. Por medio de incisiones o en relieve moldeado se ponían, hasta hace medio siglo, en los cacharros populares, signos de un simbolismo rudimentario. Las asas son siempre curvas y no se alzan a más del nivel del borde de la vasija; y así fueron siempre, salvo en unas orzas que se hallan en Saldaña, del tiempo ibero-romano, que tienen las asas picudas, de lo que no hay precedentes en los demás yacimientos españoles.

Para hacer esta cerámica, que a veces requiere utensilios de barro cocido, de fabricación popular, como el *tapapicos*, el *mecal*, los *pirigallos* o *caballejos*, etc. se emplean en Palencia las margas, arcillosas; las figulinas del prado de Valderobledo (Cabezas de Arriba, Cabezas de Abajo y Jabonero), las arcillas rojas de Salamanca y las blancas de Peñafiel, de Valdeva-

cas y de Peones de Amaya, para engobes; la galena y el minio para vidriados; la arena blanca cuarzosa para las fusiones y la cascarilla de hierro de las fraguas para colorantes.

Las margas arcillosas son calizas y los alfareros hacen en cotarros altos unas cuevas con naves,—una central y otras laterales—, construidas por postes o columnas de la misma tierra. Las tres vetas de arcilla que se hallan en los extractos miocénicos se denominan «cabeza» «jabonero» y «pié» cuya mezcla proporcional es la primera materia cerámica. La arcilla se saca con picachos y se expone a la intemperie para que se meteorice y ablande. Se deseca al sol. Después se muele y cierne y, por fin, se amasa en amasadora mecánica aunque, más clásicamente, se hace con los piés.

Los bloques amasados pasan al obrero de torno que los elabora con las manos sobre una mesa y los divide en trozos según la vasija que va a fabricar.

La vasija se moldea en el torno llamado *chino*, movido por los piés del moldeador. El torno gira en un árbol vertical de hierro a cuyos piés hay una rueda llamada «volandera» y en su extremo superior lleva un disco horizontal llamado «cabezuela» donde se colocan los trozos de arcilla amasada, que giran por impulso de los piés sobre la volandera y se moldean a torno con las manos que obtienen la forma deseada.

Hecha la vasija, se retira del torno para que se oree y se procede a *enasar* o colocar las asas, estando aún algo húmedas asas y vasijas pues si no no pegan. Se dejan secar hasta reunir el número de piezas preciso para *hornar* una horna, barnizándose antes del cocido con un baño de sulfuro de plomo o de minio al que se agrega arena cuarzosa o arcilla ocre diluída en agua, aplicándose estos baños en forma de riego.

Se llena el horno colocando en las capas inferiores las vasijas grandes y en las superiores la obra menuda, que también debe llenar los intersticios entre las grandes piezas. Henchido el horno se tapa su boca con adobes y se reviste con barro todo el cierre.

Durante cuatro horas se calienta o *templa* el horno bastante, pasadas las cuales se carga intensamente de leña para producir los «fuegos mayores» que actúan otras tres o cuatro horas, y después de dejar salir los humos se se tapan las salidas de fuego llamadas «ojales» o «botones» y el horno se enfría lentamente, hasta que se pueda vaciar.

Y así se hacían los cacharros para el pueblo.

EVOLUCIÓN DE LAS PRENDAS DE BUSTO EN EL HOMBRE

POR

Carmen Gutiérrez Martín

PROFESORA DE GEOGRAFÍA EN LA ESCUELA NORMAL DE TERUEL,
AUXILIAR TÉCNICO DE LA EXPOSICIÓN DEL TRAJE REGIONAL.

EN el estudio de la indumentaria, hay que tener muy en cuenta que lo popular, lo típico, lo dominante es lo que tiene valor geográfico y no lo raro, lo exótico, lo que obedece al capricho de la moda y más aún a lo individual o a la intrusión extranjera. Es de sumo interés conservar el nombre vulgar de trajes y prendas por constituir el glosario de palabras anticuadas, elemento valioso para los estudios etnográficos y de Folklore. Y como todo hecho geográfico no adquiere valor de tal en tanto no se le localiza, resulta imprescindible en el del vestido consignar el área de su empleo y las modificaciones que en las zonas de transición van introduciéndose por influencias de regiones colindantes.

Hay que partir del estudio descriptivo de trajes y prendas, por separado, para después establecer por semejanzas las grandes zonas de uso y formar el mapa correspondiente, que puede considerarse como la fase generalizadora en esta clase de trabajos.

Será objeto del presente el estudio de las *prendas de busto en el hombre*; estudio que se realiza conforme a las secciones establecidas en la hoja redactada por el Sr. Hoyos Sáinz, para la organización de la Exposición del Traje Regional, celebrada en Madrid en 1925, correspondiendo a la Sección E, o sea en las prendas exteriores el grupo 1, 6. el análisis de las que nos ocupa, y formando los otros grupos: Interiores. I., Cobertura-C etc. hasta agotar el exámen de todas y cada una de las prendas que constituyen la indumentaria.

En su acepción más amplia, se incluyen en esta primera sección *las chaquetas* que, según la definición del Diccionario de la Lengua española son «una prenda de vestir con mangas y sin faldones, la cual se ajusta al cuerpo y no pasa de la cintura». Esta definición no agota el contenido de la evolución y variaciones que en su forma ha experimentado dicha prenda; por tanto, tenemos que acudir a otras denominaciones correspondientes a las distintas modalidades de las prendas de busto con mangas.

Basándonos principalmente en la existencia o no de cuello y solapas y

en la forma de los mismos pueden establecerse grupos que guardan entre sí cierta analogía y al determinar su área de expansión formar el mapa en las zonas de su empleo (fig. 1).

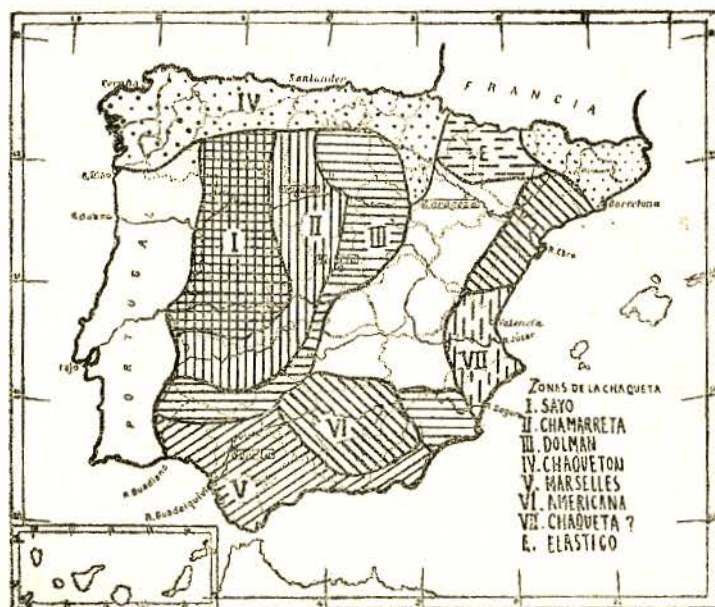


Fig. 1.—Zonas con la distribución de las prendas de busto en el hombre.

La más rancia es la señalada con el número 1, denominada *zona del sayo*. Según la Academia Española es este «casaca hueca larga y sin botones»; «vestido exterior que cubre todo el cuerpo; se ataca por una abertura que tiene detrás». Pero esta definición no corresponde, como demostró el señor Hoyos, a la realidad de las prendas que en las diversas localidades españolas llevan dicho nombre.

En su forma, que es la más arcaica de las prendas de busto, no ya actuales, sino de la segunda mitad del siglo XIX, persisten algunas de las características de prendas de épocas anteriores de las cuales se derivan. El sayo se ajusta al cuerpo; va escotado en redondo a la altura de la garganta con manga larga muy ajustada y en el vuelo de abajo lleva unas aberturas o aldetas, lo más característico, por permitir en una prenda de hombre caracteres de la de mujer (Lám. X, fig. 1). Diferénciase el sayo del colete en que el segundo está hecho de piel y carece de mangas, aunque según la Academia puede llevarlas: «vestidura hecha de piel, por lo común de ante con

mangas o sin ellas, que cubre el cuerpo ciñéndolo hasta la cintura» (Lámina X, fig. 2): *serrano de Nuño Pepe* (Avila) (1).

Su uso se extiende por las provincias de León: Maragatería; Zamora: Tierra de Aliste; Salamanca: Armuña, Palencia de Negrilla, Peñaparda y El Rebollar; Cáceres: Malpartida de Plasencia, y deriva hacia el Este por Toledo: Valdeverdeja y Lagartera, donde le llaman *sayuelo*, y en Avila, que es el principal foco, en El Barraco, comprobándose así la existencia de la gran región del Oeste, de la que deriva la Serrana, que con la manchega y la castellana forman la zona central considerada por el Sr. Hoyos, como ibérica o, mejor, hispánica, con menos influencias extranjeras, rica hacia el Oeste y sencilla y pobre en las provincias centrales.

Como detalles del sayo podemos consignar: la existencia, en cada uno de los sitios en que se usa, de bolsillos pequeños a los costados, y cordones de seda para ajustar, que pasan por ojales alternados en cada hoja del delantero, en León, Astorga, Maragatería (Lám. X, fig. 3).

El de Aliste (Zamora) lleva una fila de botones en el delantero, hechos del mismo material que el de la prenda llamada sayal.

Un traje de Palencia de Negrilla ofrece la particularidad de presentar, por la parte de la sangría, una abertura de diez centímetros aproximadamente, y la de quedar abierto, sin botones ni cordones, que permite exhibir un espléndido chaleco de decoración polícroma (Lám. X, fig. 4).

En Lagartera y Valdeverdeja (Toledo), las mangas están descosidas por debajo del brazo, para facilitar los movimientos; y por último el citado sayo de Avila (Lám. X, fig. 1) conserva aun rudimentos de aquellas hombreras a modo de charreteras, llamadas *mogotes* o *brahoes*, de influencia italiana, de las que Fray Hernando de Talavera habla en un trabajo sobre «Tratado de los excesos y novedades en las vestiduras del año 1475». Los materiales empleados en su confección son de dos tipos: de fabricación casera como el sayal y producidos por la industria fabril con paño más o menos fino. El primero, usado principalmente en Aliste, es pardo, del color natural de la lana, y en Peñaparda (Salamanca) lo tiñen de azul marino. Los colores más corrientes en el paño son el negro y el acastañado.

Distintas denominaciones de esta prenda:

Almilla—Maragatería, (León)

Gibona—Aliste, (Zamora).

Jubón—Armuña, (Salamanca).

Sayo—Valdeverdeja y Lagartera (Toledo).

El Barraco (Avila).

(1) En cuyo dibujo se presentan prendas no transformadas del todo de los siglos XVI y XVII y otras que representan ya modificaciones posteriores iniciadas seguramente en la época en que el autor hizo dicho dibujo.

Segundo tipo: Chaquetas cortas, sin cuello ni solapas.

Se pueden denominar con el nombre general de *chamarretas* (1) y constituyen una zona de expansión que bordea la del sayo. Comprende las provincias de Palencia, Segovia, Salamanca y baja hasta Badajoz.

El aspecto rústico y pueblerino, es lo que caracteriza esta nueva forma de chaqueta.

Sin cuello ni solapa es también la *chaquetilla charra* de Salamanca; pero, por pertenecer a un traje de ganadero rico de la región del Oeste, presenta profusión de adornos, que le dan un aspecto más andaluz que castellano, aunque no puede incluirse dentro de aquella zona (Lám. X, fig. 5).

Aún cuando continúan empleándose el paño y otros tejidos caseros en la confección de las chamarretas, es más general el uso del peluche y del terciopelo, liso o labrado, de color negro, y a veces la piel curtida conocidos con el nombre de estezado, cuando la prenda está destinada a ocupaciones u oficios que así lo requieran, como sucede en el traje de pastor de La Serena (Badajoz).

La decoración principal consiste en ribetes de cintas o agremanes (Grijota), botones de filigrana de oro y adornos de pasamanería (Salamanca), y estezado recortado y sobrepuesto, formando caprichosos dibujos (Badajoz).

Rodeando esta zona de la chamarreta, se distingue otra perfectamente: la del *dolmán*, nombre que hacemos general, pero que es privativo de la provincia de Murcia (Lám. X, fig. 6). Su origen es oriental, se deriva del croata dolmán y del turco dolamán y en un principio debió usarse por el elemento militar, según consta por la definición de esta palabra: «Chaqueta de uniforme con adornos de alamares y vueltas de piel, usada por ciertos cuerpos de tropas, principalmente los húsares». Es corto, hasta la cintura; no cierra por delante, dejando ver el chaleco; tiene cuello alto, levantado y sin solapas, y una abertura lateral de unos doce centímetros en la bocamanga. Se hace de paño negro y, a veces, de color marrón claro como los de Murcia.

Los adornos varían más que la forma, pues mientras en las provincias del centro se limitan al empleo de botones de metal o plata en la bocamanga y algunos agremanes y aplicaciones, en Murcia se multiplican los alamares de seda de colores, colocados a los lados de los delanteros y los adornos de pasamanería, bordeando la prenda y las aberturas laterales de la manga.

Zona del chaquetón: con cuello alto y solapas triangulares.

Comprende las provincias gallegas, Asturias, Santander, Cataluña y

(1) La Academia Española, las define así:

«Casaquilla, que no ajusta al cuerpo, larga hasta poco más abajo de la cintura, abierta por delante, redonda y con mangas».

penetra hasta la provincia de Soria. Se diferencian un poco los usados en montañas y serranías de las regiones litorales, pues mientras son más cortos, ajustados y están confeccionados con materiales finos—paño en el territorio de Las Mariñas (Coruña) y pana en algunos pueblos de Lugo y Cataluña—, los de las montañas constituyen el verdadero chaquetón, largo, cruzado todo, de tejidos más burdos, pero de más abrigo; sayal, pardomonte, lana, estopa y bayeta.

En colores predominan el negro, rojo, pardo o acañañado, verde y amarillo en Galicia y Asturias. Son típicas en Cataluña las panas de aceite, azulina, azul marino y negro, éste último especialmente para los menestrales.

Respecto al adorno, se destacan en Galicia las *remontas* de paño de distinto color del de la prenda: negro sobre rojo en Las Mariñas (Lámina XI, fig. 1); sobre verde, en Órdenes; sobre blanco en Arzúa, y sayal sobre sayal en Becerreá, (Lugo). Dichas remontas ribetea la chaqueta y refuerzan las caderas y otras partes de más uso y desgaste, ofreciendo a veces dibujos de influencia oriental antigua, o bien sencillas líneas onduladas que pueden representar el movimiento de las aguas o el de algún animal.

Por la sobriedad y carencia de adornos se caracterizan los chaquetones del valle del Campóo (Santander) (Lám. XI, fig. 2) y los de la provincia de Soria, cuya única condición es la consistencia de sus materiales para proteger al individuo contra las crudezas del clima.

En Cataluña, el adorno principal está constituido por unos *pespuntos* hechos en color más claro, formando dibujos geométricos y por botones de cadenilla que no sirven para abrochar, ya que con cuatro ojales que llevan en cada delantero cierran la chaqueta con un cordón y a veces la dejan abierta (Lámina XI, fig. 3).

V. Zona del marsellés.

Se extiende por las provincias de Andalucía baja y parte de Badajoz y se distingue por su corta longitud, que no llega a la cintura, y por quedar muy ceñido al cuerpo. Son muy típicos los bolsillos en forma de media luna, que patentizan el influjo del pueblo árabe, los adornos de herretes, alamares o caireles de metal y los bordados con *soutaches*, negro o de color en los delanteros y caderas, así como los terciopelos policromos sobrepuestos, interpretando principalmente, motivos realistas (1). En algunas localidades denominan esta forma de chaqueta con el nombre de *calesera*, por usarla los *caleseros* y *caballistas* andaluces, tipo que ha sido perpetuado por artistas nacionales y extranjeros y considerado como único de Andalucía (Lámina XI, fig. 4).

(1) La Academia Española lo define como «Chaquetón de paño burdo»; a veces el paño es de fina calidad.

Existe otra zona de chaqueta (VI) cuya forma de cuello y solapa es semejante a la de las actuales, aunque no debe considerarse idéntica. Tal se encuentra en algunos trajes de las provincias de Jaén y Granada; en Tortosa (Tarragona) y en Mallorca.

Otra forma muy característica es la usada en Ibi, (Alicante) y en algunos puntos de la provincia de Valencia. Es corta, hasta la cintura, ajustada, con cuello pequeño levantado, y ofrece la singularidad de tener los delanteros vueltos en toda su longitud, sujetos con botones, a semejanza de las chaquetillas de los actuales peones camineros españoles (Lámina XI, fig. 5). Los tejidos lujosos y finos y el colorido brillante, constituyen por sí, el adorno de la prenda.

Zona del elástico.

Solamente hay un foco en el Pirineo, en el Alto Aragón y algo de Navarra. Son estas prendas de lana blanca, no muy cortas, sin cuello y solapas bajas redondeadas y mangas con abertura lateral; van adornadas con trencilla negra y abrochan con botones de pasta de igual color (Lámina XI, figura 6).

Resta por mencionar en este trabajo, la *blusa*, que por la economía de sus materiales y su confección sencilla y cómoda se ha generalizado entre las clases humildes, especialmente para el trabajo en muchos pueblos de España. A pesar de ser prenda de uso diario, no deja de llevar algunos motivos de adorno, como agremanes de pasamanería y lentejuelas de color, lo cual demuestra el sentimiento artístico del pueblo español aún en sus más sencillas manifestaciones.

EL ARADO CASTELLANO: ESTUDIO PRELIMINAR (*)

POR

Mr. Robert Aitken y Lady Barbara Aitken

DE LA REAL SOCIEDAD GEOGRÁFICA DE LONDRES

Definición

PARA las finalidades de este trabajo, definimos el arado castellano sin referirnos ni a su origen ni a su actual distribución, como un arado donde tanto la esteva como el dental se encuentran encajados en una cama curva según lo demuestra el esquema (fig. 1, pág. 110) y donde la reja forma una pieza independiente que descansa sobre el dental y atraviesa, igualmente que él, la cama.

Fuera de España, este arado es raro, aunque no desconocido. En Europa ha sido observado tanto en Francia como en Macedonia, en Africa y en Túnez.

Dentro de España, su actual campo de distribución (fig. 2 mapa: véanse las páginas 116-117) ofrece un núcleo castellano tan marcadamente señalado que ya por esta razón, de índole geográfica, el nombre resulta justificado. Sea lo que fuere, con toda seguridad es el arado de las Castillas. Es más, se siente uno inclinado a considerarlo, entre las cosas heredadas de Roma, como lo que Menéndez Pidal (hablando por cierto en el sentido lingüístico) ha llamado «una excepción castellana, frente a los demás romances» (Orígenes del Español, 1926, pag. 514).

Entre los *arados romanos* se le distinguiría, por tanto, como el arado no solo de las Castillas sino también de los castellanos.

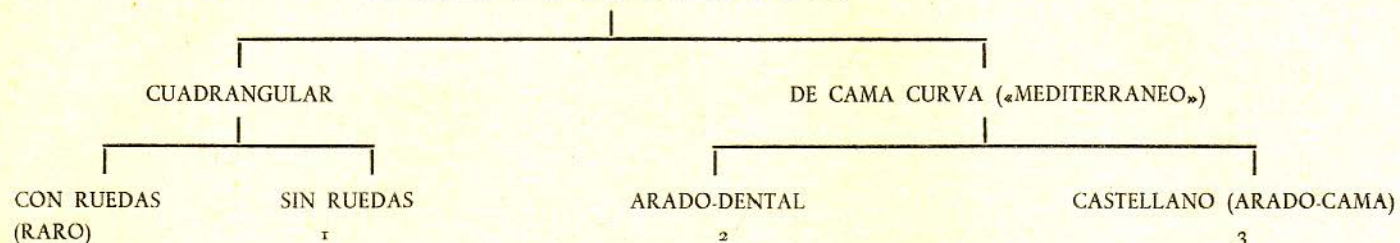
Pero ni se originó este arado entre los castellanos, ni el influjo castellano, aunque muy grande, ha sido el único para determinar su actual distribución ni dentro ni fuera de la Península. Así que, no precisamente en el mismo sentido, son *excepción castellana* la lengua y el arado.

Este era, no obstante, arado único a la vez de ambas Castillas y de los castellanos, y no era el arado exclusivo de otra área ni de otro pueblo comparables. Hasta tal punto resulta justificado su nombre por razones tanto de índole histórica como de índole geográfica.

(*) Este trabajo se publicará en su texto inglés, en las actas del «II Congrès International du Génie rural».

Figura 1

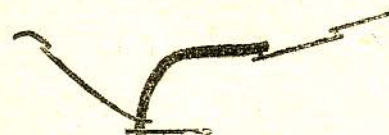
ARADOS ESPAÑOLES



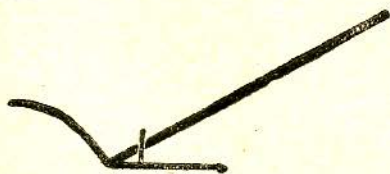
1.—Cuadrangular sin ruedas.



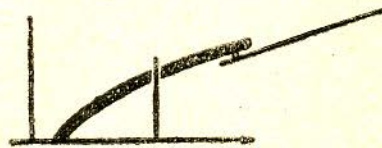
2a.—Arado dental.



3.—Castellano.



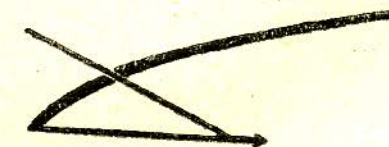
1-2.—Radial.



2b.—Arado dental.



3b.—Castellano.



3c.—Triangular.

Arados Españoles

La relación entre el arado castellano y los demás arados españoles se ve en la adjunta tabla (fig. 1) donde los arados españoles, y dejando fuera por ser raro el arado de ruedas, se dividen en tres principales tipos, a saber:

El arado sin ruedas, de forma cuadrangular, tipo 1

El arado dental, tipo 2 y

El arado cama o arado castellano, tipo 3.

En los esquemas que damos, se ve claramente la importancia que va tomando la cama (trazada en línea gruesa) del tipo 1 al 3.

En 1 la cama no se diferencia del timón;

En 2 la cama está subordinada al dental;

En 3 la cama es la parte fundamental.

En el tipo 3 vemos, por tanto, el arado de cama curva por excelencia.

La clase 1 incluye, en general, todos aquellos arados donde la esteva, cama+timón, dental y telera forman un rectángulo, no siendo nuestra intención la de entrar en detalles, tanto respecto a esta definición como a sus distintas variedades.

En los países del Mediterráneo, los arados de esta categoría se emplean principalmente en las regiones del Norte, y respecto a España, su empleo se limita al Norte y Noroeste, de Galicia al Aragón occidental. El arado de ruedas se encuentra muy esporádicamente y solo en algunos sitios del extremo oeste de esta región.

Un tipo intermedio entre los tipos 1 y 2 lo representa la forma de arados donde la cama+timón arranca del sitio de coyuntura de la esteva y el dental. A este tipo de arado podríamos llamar arado «radial».

El tipo 2 se caracteriza en que tanto la cama como la esteva se encuentran encajadas en el dental, o que la esteva y el dental son de una pieza, con la cama encajada en su parte delantera; esta clase de arados se emplea muy extensamente en la región mediterránea. Es el *πηκτόν ἄροτρον* de Hesiodo que dice que la cama está encajada en el dental *ἐν ἐλόμενι πῆξας* (Erga, 430), y el arado de San Isidoro de Sevilla (*dentale est aratri pars prima*, Oríg. 20, 14, 2).

Una de sus dos principales formas, (fig. 1, 2b) donde la esteva se levanta verticalmente del dental, resulta algo molesta para su manejo, y a ello se refiere probablemente Columela cuando habla de la ventaja de que el arador sea «alto» y tenga «brazos largos», diciendo:

Stiva poene rectus innititur (R. R. 1, 9, 3).

La otra forma (fig. 1, 2a), con la esteva baja, la tenía probablemente presente Plinio al escribir:

Arator nisi incurvus pravariatur (Nat. Hist. XVIII, 19, 49, 179),

puesto que la descripción de la reja que da en el capítulo anterior nos hace suponer que los arados que conocía eran del tipo de arado dental.

La clase 3, según la descripción arriba indicada, representa el arado de Virgilio; por lo menos, coincide exactamente, como ningún otro arado conocido, con la descripción que nos da de él en las *Georgicas* (1, 169 ss). Esta descripción ha sido tan discutida por parte de los interpretadores que consideramos obligatorio demostrar, punto por punto, cómo precisamente el arado castellano coincide con él, más que ningún otro.

El Arado virgiliano

Virgilio habla en primer lugar del cultivo de árboles para obtener la madera de la cama curva (*buris*):

169 *Continuo in silvis magna vi flexa domatur*

170 *In burim et curvi formam accipit ulmus aratri.*

Esta insistencia referente a la primordial necesidad de obtener buena madera de curva natural para una parte curva, no es peculiar del constructor de arados; también el constructor de barcos exige madera de curva natural y, respecto a los constructores de arados, el de arados de cama no es el único en requerir esta condición. Hesiodo, lo mismo que Virgilio, empieza su descripción en el monte. De modo que, a cualquier arado de cama curva, podrían aplicarse las líneas citadas.

Las líneas siguientes

171 *Huic a stirpe pedes temo protentus in octo.*

172 *Binae aures, duplici aptantur dentalia dorso*

contienen tres puntos distintos, cada uno de los cuales ofrece una dificultad y, por otra parte, nos dan cierta orientación.

a) Tanto el timón, *temo*, como el dental, *dentalia*, están encajados en la cama *a stirpe*. El comentarista que traduce *a stirpe* por «en su base», tiene en contra suya el hecho de que en ningún arado conocido el timón está fijado a la base de la cama. Papillon y Haigh (ed. Virg. 1892, II, 45) tratan de vencer esta dificultad describiendo un tipo hipotético, del aspecto de un cochecillo de niño del todo en desacuerdo con nuestro concepto de lo que es un arado. Otros comentaristas no interpretaron justamente a Virgilio, explicando la frase en el sentido de que se refiere solamente a *dentalia* y no a *temo*, que le sigue inmediatamente.

Pero no hay razón para no tomar *a stirpe* en el sentido de *ab initio*, tal como lo sugirió Servius, o en uno parecido, *siempre que se indique el carácter fundamental de la cama*. Esta idea responde, sobre todo al tipo 3 donde el dental y el timón están encajados en la cama; en el tipo 2, al contrario,

la cama está encajada en el dental, mientras que el tipo 1 no tiene punto de contacto alguno.

b) El dental es de doble dorso, *duplici dorso*, término que Servius no tenía dificultad alguna en tomarlo en el sentido literal,

re vera duplici, cuius utrunque eminet latus

y que tomado en este sentido, se aplica muy claramente al tipo 3, ya que resulta difícil suponer qué otra finalidad podrían tener los lomos en el dorso del dental, si no fuera la de sujetar la reja que es, en este caso, una pieza suelta y cuya cola descansa en la ranura formada por los lomos. Respecto a la reja del tipo 2, en forma de capa, no es posible sujetarla de este modo. Solo el tipo 3 tiene una reja separada, en la descripción indicada, y la fotografía (Lám. XVI fig. 1) demuestra lo bien que el término expresivo de Virgilio se refiere al dental. Aunque la construcción se ve menos clara cuando el arado está compuesto, parece deducirse que Virgilio escribió su línea acordándose de una visita al taller de un aladrero o carpintero (si se prefiere, pero de ninguna manera herrero), donde vió las piezas sueltas en el suelo.

c) Al dental se le fijan *binae aures* o como diría el labrador castellano *dos orejeras*, dos «clavijas» o «orejeras», pero desde luego no maderas ni «vertederas» (fig. 3).

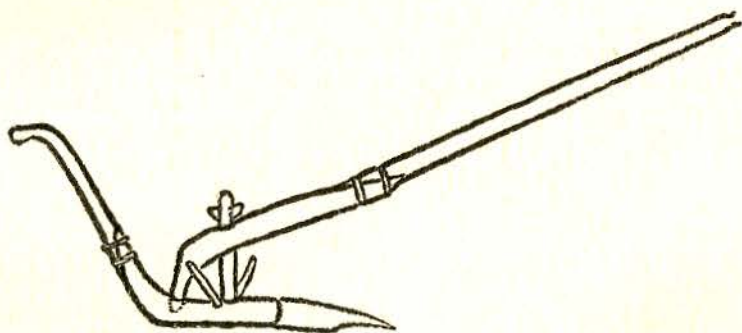


Fig. 3.—Arado dental, Gibralfuente.

No hay nada más significativo en la actual terminología española que la madera en que los derivados de *aures* (*orejeras* y sus variantes) se aplican a las clavijas redondas y alargadas, que se colocan a los dos lados del dental, mientras que no se aplican a las maderas, en idéntica posición, en regiones donde se emplean tanto clavijas como maderas.

Así, en la provincia de Santander, se llama la madera que se engancha al arado de cama curva para las labores de primavera, *tabla*, para distinguirla de las *orejeras* que se colocan en el arado durante la época de siembra.

Por otra parte, las maderas que se emplean en ciertos pueblos castellanos para algunas labores de primavera se llaman, o *tablas* (estando en este caso atadas por alambres por encima de las orejeras) o *tablillas* (encajadas en este caso al extremo para su ajuste en los mismos agujeros del dental como las orejeras, a que sustituyen). Tanto en uno como en otro caso, se distinguen en la nomenclatura popular bien claramente de las orejeras.

Las palabras *tabla* y *tablillas* sirven de comentario a la frase de Plinio *tabula aratro adnexa* (Hist. Nat. XVIII, 20, 49, 180) así como a la frase de Varrón

tabellis additis ad vomerem (R. R. I, 29)

y su empleo alternando con las *orejeras* sugiere la idea de que los términos *adnexa* y *additis*, en ambos pasajes, indiquen que alternan con las *aures* corrientes.

La nomenclatura comparada con la tradicional del arado español no admite que se traduzca *aures* por «maderas» o «vertederas». Pero, por otra parte, surge la pregunta de si esta traducción se basa en una autoridad o si es solamente el resultado de una larga sucesión de precedentes, tomando su origen, en parte, en una falsa analogía con el arado cuadrangular, y en parte, en la idea preconcebida y del todo equivocada, de que para determinados trabajos, especialmente, para el volteo de la tierra en *lira*, deben haberse empleado vertederas de una u otra forma.

En vista de la comprobación española, o ante el hecho español, las «orejas» del arado de la Francia Central y Meridional descrito más adelante como híbrido y que citamos en el texto (por ejemplo el «araire de Provence» reproducido en el libro de Voss: *Des P. Virgilius Maro Ländliche Gedichte*, Altona, 1800, LII, pág. 100 según un grabado de Duhamel du Monceau) pueden considerarse como formas marginales, correspondiendo a las «orejeras» de Santander. Pero el testimonio de las «orejeras» de Santander, que representan una forma intermedia entre pequeñas vertederas curvas y clavijas redondas, ofreciendo cierto parecido con las «orejas» del arado de Duhamel du Monceau, resulta con bastante claridad comprobado por la existencia de la *tabla* en el mismo arado y la de las *orejeras* en su forma corriente de clavijas, que se emplean en un área mucho mayor al Sur y al Este (fig. 4).

Desde un punto de vista puramente español no cabe duda de que los arados santanderinos sean marginales y trasicionales, «híbridos parciales», como más abajo decimos. Desde un punto de vista más amplio, propugnamos la tesis razonable de que el tipo 3 en su forma española normal representa un tipo europeo original conservado en España con especial pureza, y que Virgilio describió un arado, no de forma híbrida, sino pura. En ese

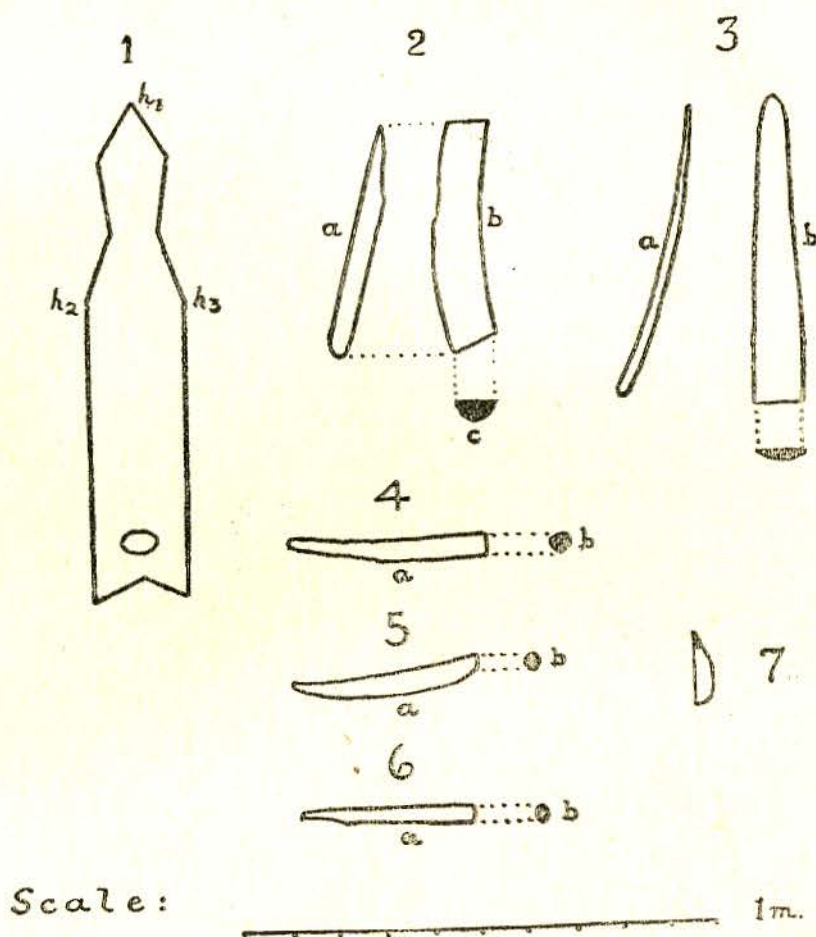


Fig. 4.—Tabla y orejeras.

caso, la forma normal del tipo 3 se ajusta a su descripción también respecto a las *binæ aures*.

a) Hoy día se encuentran raramente formas híbridas que correspondan a uno u otro de los puntos antes indicados; se puede hasta encontrar un arado de cama curva con una delantera sobre ruedas (véase Coelho, *Alfaia agrícola portuguesa*, Portugalia, 1899-1903, I, 408, fig. 9).

b) De todos modos ofrecemos como el arado virgiliano no un arado aislado o estrechamente localizado, ni mucho menos un arado hipotético en el cual estarían combinados caracteres aislados procedentes de arados distintos, sino un arado que forma parte de un grupo grande en el cual se encuentran consiguientemente los caracteres virgilianos.

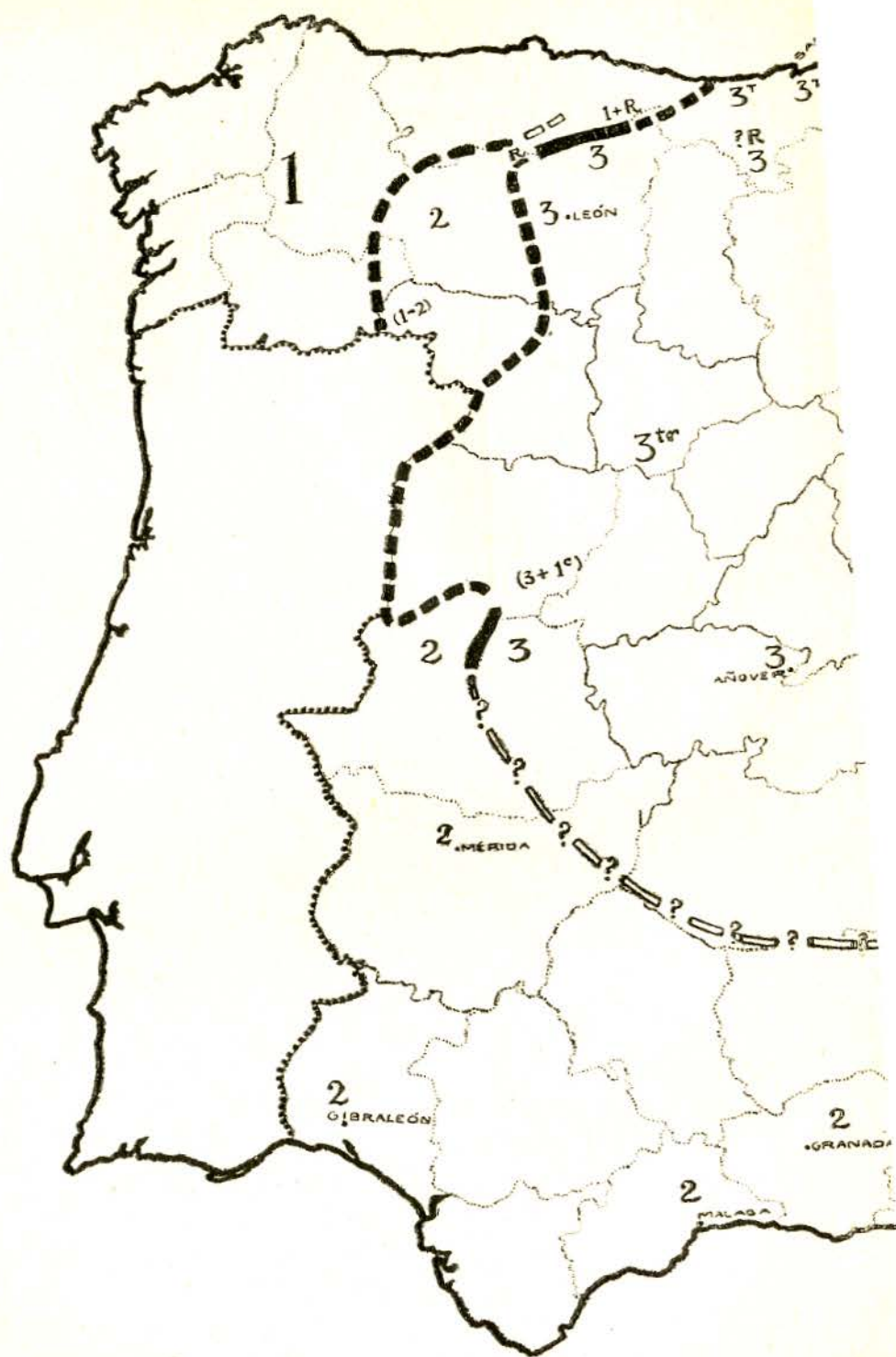




Figura 2

Tomamos los epítetos *duplici dorso* y *binae aures* como refiriéndose a caracteres separados. Si se combinan en un solo carácter, una forma híbrida de dental bifurcado con aletas, resultaría inevitablemente tal como el arado de Auvergne, o el de Magna Grecia y Sicilia. (Véanse más abajo, páginas 120 y 121, y compárese Page, ed. *Bucolica et Georgica*, London, 1898 p. 203).

El último punto interesante en la descripción de Virgilio se refiere a la esteva

174 *stivaque, quæ currus a tergo torqueat imos*

y da una gráfica idea del labrador que trabajosamente guía al arado para mantenerlo en su dirección. Cualquiera que haya observado a un labrador castellano trabajando en una pendiente, confirmará que *torqueat* es la palabra justa, y ninguna dificultad se presentaría sino fuera por la palabra *currus* que podría referirse a un arado de ruedas.

Bloch que sigue a Servius en sus observaciones, justifica la palabra *currus* diciendo (Les caractères originaux de l'Histoire rurale française, 1931, pág. 52):

«Virgile appelait l'instrument aratoire qu'il décrivait, non *aratrum*, car, élevé dans un pays plus qu'à demi celtique, il ne le concevait pas sans avant-train, mais, tout bonnement, char, «*currus*».

Pero Virgilio describió desde luego un arado que uno puede difícilmente imaginarse con un juego delantero. Además, lo llamó (1.170) *aratrum*. *Currus* no puede referirse a un juego delantero, puesto que *torqueat imos* carecería entonces de sentido; esta palabra debe aplicarse al arado entero y debe tomarse en el sentido poético, indicando el arado en movimieto, (asi lo interpreta Conington, ed. Virgil. 1872, pág. 168 y ss.) en armonía con el cambio de ambiente imaginativo del poeta. En este momento, Virgilio se encuentra en el campo al lado del labrador. En la próxima línea

175 *et suspensa focis explorat robora fumus,*

está de vuelta en el taller con el aladrero entre las maderas colgadas al humo para su desecación.

Resumiendo los puntos que destacan en la descripción de Virgilio, tenemos pues:

a) Si *a stirpe* y *currus* no pueden interpretarse en el sentido amplio, antes indicado, ningún arado concebible o logicamente probable se ajustaría a la descripción; al contrario, si *aures* significa «vertederas», solo encajaría una forma hipotética (aunque del todo racional), o un híbrido localizado si las «orejas» provenzales y santanderinas se estiman como vertederas.

b) Solo arados de cama curva, de las dos formas, corresponden a la descripción dada;

c) el arado dental no responde a *duplici dorso*, ni a *huicaptantur dentalia*, mientras que

d) el arado castellano corresponde a cada uno de los puntos de la descripción, desde luego, en la suposición de que sea admitida nuestra racional interpretación. Además, cuatro de las palabras de Virgilio referentes a partes del arado, sobreviven en forma reconocida, en las palabras *timón*, *dental*, *orejeras* y *estevea*, de este arado en España. También su reja, una pieza suelta, además de ajustarse al dental, está en consonancia con la interpretación de la línea

162 vomiset grave robur aratri.

Hasta ahora hemos hablado solo en términos generales del arado castellano, y todos los datos aducidos pueden aplicarse a este en general. En la descripción detallada que daremos en los párrafos siguientes, hablaremos en primer lugar del arado castellano del Valle del Tirón (Burgos) donde pudimos estudiarlo muy detenidamente, así como de las variaciones y modificaciones observadas allí. En segundo lugar, hablaremos de las variaciones mayores, de región a región, basándonos en nuestras propias observaciones o en las de otras personas. Pero antes de entrar en esta descripción, nos parece conveniente mencionar las obras que hemos podido consultar.

Obras (Literatura consultada)

Los datos más antiguos los encontramos en la obra de Townsend: «A Journey through Spain in the years 1786 and 1787», London, 1792. Townsend era un gran observador que ilustraba muchas de sus descripciones de arados con grabados (Láminas XII, XIII, XIV) que no dejan duda alguna respecto al tipo a que pertenecían aquellos arados. Sus informes nos dan una idea muy clara acerca de la gran extensión de empleo del arado castellano. Su obra ha sido desgraciadamente ignorada y pasó inadvertida para los eruditos clásicos.

Loudon (Encyclopedia of Agriculture, London, 1825) cita (en la página 118) la descripción de Townsend referente al arado (de tipo castellano) empleado en Añover, en el Valle del Tajo, a mitad de camino entre Aranjuez y Toledo. Pero en sus afirmaciones tocantes a este arado va demasiado lejos, al decir que además de ser «el arado corriente de Castilla» es también el arado empleado «en la mayoría de las provincias». Por otra parte, no ha estudiado los diagramas de Townsend aunque le corrige en el aspecto gramatical.

En otro pasaje (pág. 24), Loudon hace la interesante observación de que «un arado, empleado desde tiempo inmemorial en Valencia, es el que más se parece al descrito por Virgilio»; y el grabado que acompaña al texto

se refiere, aunque no de modo perfectamente claro, casi con toda seguridad, a un arado castellano. Pero Loudon identifica la palabra *buris* de Virgilio con la telera de este arado, y el *temo* con la cama, de cuya interpretación resulta dudoso que haya estudiado muy a fondo el asunto. Es notable que bajo la influencia del concepto corriente en interpretar *aures* por vertederas, tomara el arado valenciano con su «palo divergente» por una forma más sencilla que el de Virgilio que no tenía «vertederas».

En el siglo actual, los dos grandes investigadores alemanes, Braungart y Nopcsa, pasaron en silencio el arado castellano, aunque el primero (*Die Urheimat der Landwirtschaft aller indogermanischer Völker*, Heidelberg, 1912) insertaba en la pág. 114, Abb. 70 el grabado de un «araire de Marseille», y en la pág. 113, Abb. 64 el de un arado de Magna Grecia y Sicilia; este último tiene el dental bifurcado con aletas y debe relacionarse con el arado de Auvergne (véase pág. 121).

En 1929, L. Crespí que colaboraba con Vavilov en sus investigaciones en España, publicó un trabajo (R. Soc. Esp. de Hist. Nat. Conferencias y Reseñas Científicas, IV, I, 1929, p. 13 y ss) sobre los arados de Galicia en el que incluye (pág. 17) por contraste, un grabado del arado de la Sierra de Cameros (Logroño).

Este arado es del tipo castellano, y como su esteva así como el timón son de una pieza, resulta ser completa su analogía con el arado de Virgilio.

En 1930, J. B. Passmore reprodujo en su obra (*The English plough*, Reading University Studies, Oxford and London, pág. 67 y ss.) un arado castellano en conexión con el pasaje de las Georgicas e indicó que «Virgilio al escribir este pasaje, pensaba en un aradoparecido en sus líneas generales, al arado romano de Castilla». En la versión inglesa de este pasaje, su colega, el Dr. Semple tradujo, siguiendo desgraciadamente casos precedentes, la palabra *aures* por «vertederas» y a *stirpe* por «en su base (?)»; su resistencia al aceptar esta traducción, indicada por un interrogante, se comprende fácilmente si comparamos la versión con el grabado. No se indica el origen del grabado, pero no cabe duda de que ha sido tomado del modelo de arado de Belorado (Burgos) existente en el Pitt-Rivers Museum, de Oxford, pues su tema reproduce los errores del letrero provisional del museo, por los cuales reconocemos, lamentándolo, nuestra responsabilidad. Puesto que el arado de Belorado tiene las corrientes *orejeras* y el timón en la posición normal, no se ve bien su analogía con el arado del texto, según la traducción. Si Passmore, que parece querer eludir la cuestión respecto a la posición del timón, insiste sobre vertederas, hubiera hecho mejor referirse al arado de Provenza, antes señalado, y que reproduce en la página yuxtapuesta.

Al año siguiente, Paul Leser publicó su monumental obra: *Entstehung und Verbreitung des Pfluges*, München, 1931, donde el capítulo referente

a la Península Ibérica es sumamente deficiente. Parece que Leser no ha consultado la obra de Townsend aunque conocía la obra de Loudon que precisamente cita a Townsend. Hay por tanto, en la suya una gran laguna, y el tipo castellano en España está representado solo por un arado, encontrado fuera de su propia zona, o sea en Cataluña, otro arado para viñedos de Extremadura y una reja de Valencia. (Abb. 177,8,9). Generalmente hablando, sus fuentes se refieren sólo a una limitada zona fronteriza del Norte y Oeste, y como no se da cuenta de ello, hace la afirmación, sorprendente y del todo insostenible, de que en la Península el arado cuadrangular es más corriente que el arado de cama curva (pág. 332).

Leser aumenta, sin embargo, nuestros conocimientos sobre la distribución del arado castellano reproduciendo y describiendo varios arados de otros países que coinciden con el tipo descrito. Es significativo que solo uno de los arados reproducidos, el de Túnez (Abb. 190) ofrece a la mirada del castellano rasgos del todo familiares; tiene algún aspecto poco familiar, como por ejemplo, la falta del timón separado en el arado de Macedonia (Abb. 116) y en el arado del Departement de Gers, Francia (Abb. 168); la esteva de tipo pesado, en los arados de Gers y Ariège; (Abb. 163); una vertedera fija y una cuchilla en el arado de Ariège, o dos vertederas como en el arado de Auvergne (Abb. 164) (1).

Cualquiera que esté acostumbrado a las características relativamente definidas de los tipos de arado español, ve en esos lógicamente híbridos parciales que difieren solo en grado de los muchos híbridos completos, mencionados por Leser, donde las características específicas de los distintos tipos españoles se presentan en forma combinada. Dejamos abierta a la discusión la exactitud de esta opinión nuestra. Es, desde luego, un hecho que, una forma antigua y antes muy extendida del arado de cama curva, se conservó con una pureza particular en España, mientras que sus características se dispersaron, en otros países, tomando las más variadas formas.

La última obra que mencionaremos en este capítulo es la de T. de Aranzadi: *Aperos de Labranza (Folk-lore y Costumbres de España*, Barcelona, 1931, I, pág. 289 y ss.), en la cual se trata principalmente del arado de la zona fronteriza septentrional, fuera de la castellana. De entre los grabados de Aranzadi tres representan eventualmente el arado castellano (pág. 306); ninguno de ellos tiene la forma normal de dicho arado y dos ofrecen cierta dificultad en cuanto a su interpretación. El texto correspondiente dá, a lo sumo, sólo una ligera idea de la existencia del arado que

(1) Como las vertederas del arado de Auvergne son también aletas del dental, este arado podría servir de ilustración a una interpretación forzada de la línea 172 de Virgilio. (Véase página 112).

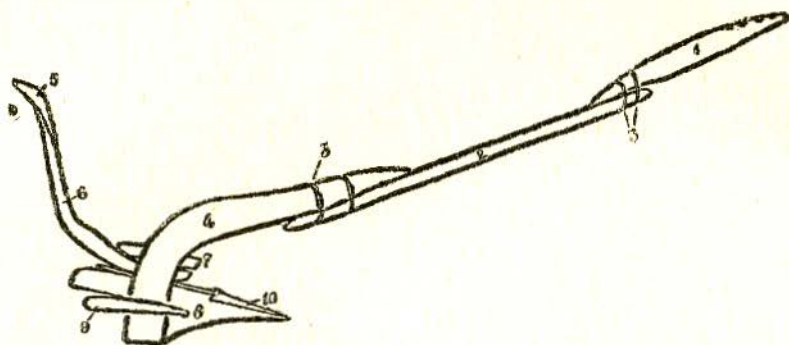


Fig. 5.—Arado castellano.—Belorado

es, con toda seguridad, el más extendido en España. Dicho autor contribuye por tanto, poco o nada a nuestro tema.

Descripción detallada

Hagamos ahora la descripción detallada del arado castellano del Valle del Tirón (Burgos), que se llama allí *aladro* o *arado romano*, (figs. 3 y lámina XV, a). En este valle el timón de arado es de dos partes (*rastra* o *rabera* y *timón*). La parte delantera (*rastra* o *rabera*) lleva agujeros (*clavijeros*) en número de 2 a 6, para recoger la clavija (*labija*) que sujeta el anillo (*barzón*) en el que se enganchan las tiras (*coyundas*) de la yunta. Las dos partes del timón así como éste y la cama están unidos por cinchas, aros metálicos *armellas* o *belortas*.

La cama es curva, a menudo doblemente curva, y generalmente más gruesa en la parte baja (*pie* o *culo*) afilándose más hacia adelante.

La esteva, de dos partes unidas por clavos (*manil* o *manilla*; *esteva* o *esteba*) atraviesa la cama de atrás adelante por un agujero grande (*botana* o *abotanadura*) y se fija mediante una cuña (*cuño* o *pescuño*) (Lámina XV, figuras 1 y 2).

El dental con su espiga larga y estrecha atraviesa la cama de delante atrás por la *botana* y se sujeta generalmente con una clavija (*matabuey* o *travijuelo*). Las figuras 16a y 16b son fotografías del dental, separado del arado, para demostrar mejor su forma. La primera de ellas representa la vista superior, con la espiga hacia arriba y la punta hacia abajo, del dental cuya parte delantera es plana para acoger la cabeza triangular de la reja metálica; en su parte central lleva entre dos lomos una ranura donde se introduce la palanca de la reja.

El segundo fotograbado representa el dental de perfil, con la espiga hacia la derecha y con la reja cayendo en su posición de arriba. Se ve que la pa-

lanca de la reja llega casi al extremo de la espiga del dental, de modo que, compuesto el arado, sobresale hacia atrás lo mismo que ella. Cuando la reja está colocada, su punta delantera rebasa la del dental, y está, por regla general, ligeramente curvada.

Las dos *orejeras* se introducen oblicuamente por los lados del dental y directamente en frente de la cama.

Materiales

La selección de la madera para las diferentes partes del arado depende en primer lugar de su disponibilidad. Así se emplea en Fresneda de la Sierra donde existen grandes montes públicos de haya; esta madera, para todas las partes, excepto para las *orejeras* que son por lo común de madera de olmo. El olmo es preferido también para el *manil*, y el fresno para la *esteva* y el *dental*; cada una de estas maderas pueden emplearse, en caso necesario, para cualquier parte menos para la cama que es siempre de haya u olmo. El *manil* y las dos partes del timón son a veces de sauce, y las *orejeras* de pino o hiniesta (Lámina XVI, figuras 1 y 2).

En Belorado, la cama es de haya, el timón de sauce y la *rastra* de enebro. Para el *dental* se prefiere la madera del manzano aunque se usa también de encina y de haya. Las *orejeras* son de roble y la *esteva* principalmente de haya (Lámina XV, figura 1).

Pero tanto en Belorado mismo como en los pueblos rio abajo, la cama y el timón son muy a menudo de olmo que se compra en la Tobalina donde, según la expresión de un aladrero de Belorado y refiriéndose a la cama, «en los mismos árboles doman la ramita del año», lo que correspondería al

continuo in silvis ... domatur ulmus.

Modificaciones y ajustes

Hay que tener en cuenta que cada arado se hace por encargo, con el *manil* y las clavijas puestos, y la altura del arado de acuerdo con las necesidades del labrador en relación a sus animales de tiro y las condiciones de su terreno.

Si el labrador desea utilizar animales más bajos de aquellos para los que el arado se hizo, el herrero puede cambiarlo quitando madera del *dental*, *rabera* y *camba* y empleando, en este caso, un *matabuey* más grueso.

En caso necesario, el labrador mismo puede también, hasta cierto grado, ajustar su arado a la altura de sus animales, a la pendiente del terre-

no y a la profundidad deseada de la labor, escogiendo los agujeros para el enganche de la *labija*; (el agujero delantero se usa, por ejemplo, para terrenos llanos y labor profunda; el agujero posterior para pendientes y labor poco profunda) o recurriendo a cuñas (pasando un cuño, por ejemplo, entre la *rabera* y el *timón*, para rebajar este último).

Además, dispone de rejas de distintas formas y de parejas de *orejeras* de distintos grados que seleccionará según la clase de suelo y la índole del trabajo. Así empleará una reja puntiaguda para un suelo pesado, otra de forma truncada (*cola de sardina*) para suelo ligero, y probablemente ninguna para trabajos ligeros, como por ejemplo para extender el abono. Para el volteo empleará *orejeras* de mayor tamaño; para la labor corriente, las de tamaño medio; para la labor a realizar en la primavera entre los caballones del cereal en germinación, deben emplear *orejeras* muy pequeñas, tales como las usa el labrador de la cuenca del Duero; pero este sistema de cultivar se emplea poco en el Valle del Tirón, y nosotros mismos no pudimos ver utilizadas esas orejeras. Si las orejeras tienen vuelta, el labrador puede escoger entre cuatro posiciones posibles según se ponen las orejeras en la vuelta hacia fuera (anchas), arriba (altas), dentro (cerradas), o abajo (bajas).

De la descripción arriba detallada resulta claro que el arado castellano, aún sin ser un aparato complejo, es, por lo tanto, menos sencillo de lo que podría parecer a primera vista. Un buen observador podrá, además, notar considerables variaciones de menor importancia, dentro de los límites de un solo distrito tal como lo es el Valle del Tirón.

Las variaciones del arado castellano que pueden observarse de una comarca a otra son más grandes y más perceptibles, y al contrario de lo que ocurre con las variaciones menores, no parecen depender del todo de condiciones externas como suelo, topografía, empleo de animales de tiro etc. Las variaciones mayores las podríamos resumir como sigue:

a) A veces la esteva y el timón forman una sola pieza.

Todos los arados castellanos, reproducidos por Townsend (Láminas XII y XIV) (núms. 1, 2, 3, 4, 6 y 9) tienen la esteva y el timón de una pieza; lo mismo ocurre con el arado de Cameros, señalado por Crespi, y citado más arriba; nosotros mismos hemos visto frecuentemente esta forma, por ejemplo en Frias (fig. 6) y parece probable que sea la forma normal aunque excepcional en el Valle del Tirón. La mancera lleva generalmente su nombre especial aunque esté hecha de una pieza con la esteva.

b) Existen grandes variaciones respecto a la posición y altura de la esteva que se encuentra a veces encajada muy arriba, en la cama por una muesca distinta de la que sirve a encajar la espiga del dental, como ocurre por ejemplo en el grabado de Passmore aunque no en el arado de Belorado, ni en el modelo del Pitt-Rivers. En la mayoría de los casos, la posi-

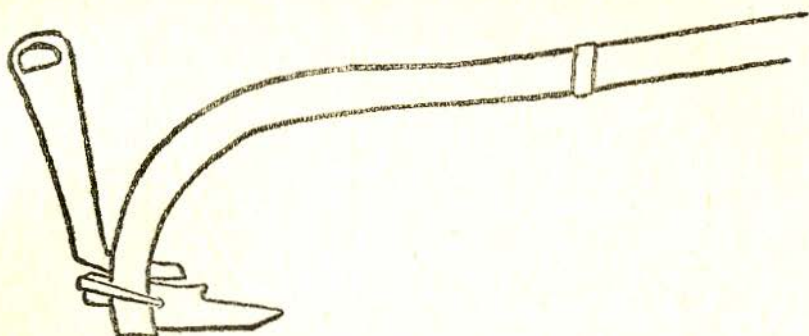


Fig. 6. — Arado castellano.-Frias.

ción de la esteva es baja; en el caso extremo, reproducido por Aranzadi, es tan baja que está casi en la misma línea con la reja (1).

c) La reja puede ser curva de modo que llega en contacto por atrás, no con el dental del que está separada por una cuña, sino con la esteva como (a), y por las mismas razones es probablemente la forma normal.

d) Una forma especial de arado ligero (forcate o vertedera) para el empleo en los viñedos, corresponde, *mutatis mutandis*, al arado de viñedo del tipo del dental (fig. 7a y 7b). Tiene varas en horquilla para el tiro de

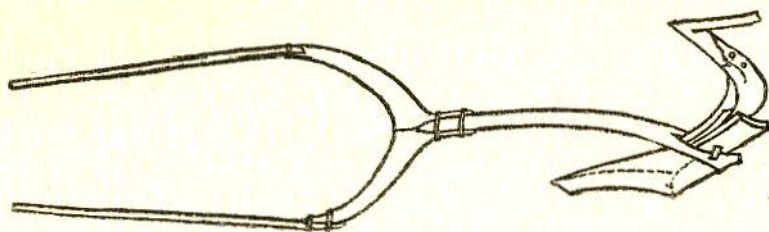


Fig. 7a. — Arado para viñedos.-Mallorca.

un animal, y la reja puede estar suprimida. Pero cuando la vid tiene ya cierta altura, debe emplearse una forma adaptada del arado castellano corriente, que tiene una vara de hierro formando ángulo recto con la cama en su punto de ensambladura con el timón. Una cadena hace el nexo entre la extremidad de esta vara y el yugo. En la Rioja alta se llama esta forma adaptada *forcate de una vara*, el timón y la cadena referida correspondiendo a las dos varas del forcete común. Por tener la reja alineada con el timón, en vez de con el eje de las varas, como en d, puede aproximarse sin hacer daño a la vid.

(1) Un interesante caso limite se nos presenta cuando la cama es así recta y la esteva en posición baja, como lo es el arado de Penilla. (Véase Townsend, Lám. XIII n.º 9).

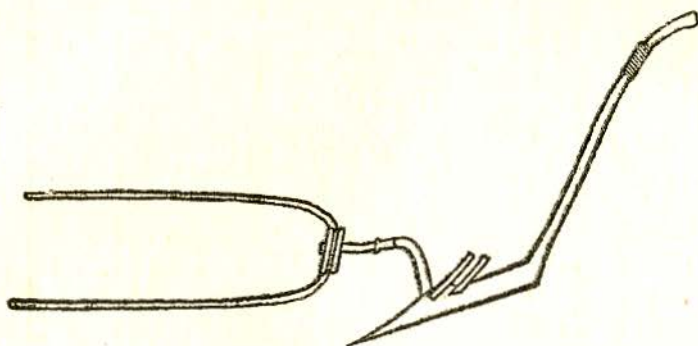


Fig. 7b. — Arado para viñedos, Santo Domingo de la Calzada.

Hasta ahora todas las variaciones mencionadas caen dentro del tipo castellano. Pero hay otras que introducen un elemento extraño, inspirado alguna vez por arados de otro tipo.

La ensambladura de cama y dental está muy a menudo reforzada por una barra que parece ser una parte extraña del arado castellano. Esta barra es a veces fija y a veces suelta; de Salamanca a Calatayud se la llama *telera*; en Medina del Campo, *clavo* y en Aragón y Cataluña *tenella*, *telero*, etcétera.

Es esta la aproximación más grande del arado castellano al tipo «radial» que, por su parte, se aproxima mucho a la primitiva azada-en-tracción de Leser (Leser, pág. 568, párrafo 10 y Abb. 106-7). En su forma normal, el arado castellano no es, desde luego, una azada en tracción, sino un azadón.

Cuando la esteva atraviesa la cama a bastante altura y oblicuamente, descansando su extremo anterior bastante hacia delante sobre la reja. Como ocurre en dos arados catalanes (Lám. XII, núms. 1 y 2).

Es esta la aproximación más grande del arado castellano a un grupo de arados que incluye el «*araire à longe perche*» de Francia Central, el arado etíope (Leser, fig. 195-6) y otros, caracterizados por la disposición «triangular» de la esteva, cama y dental; y a otro grupo, que incluye un arado sirio (Leser Abb. 199) en él la reja es virtualmente la punta afilada de la esteva. En otras regiones españolas la esteva alta y separada no tiene relación con la reja.

Es quizás casual que el arado de Medina del Campo, repite una característica de un arado antiguo del Norte de Europa; pues el *trabejo* (que corresponde al matabuey del arado del valle del Tirón), sobresale 15 cm. por cada lado de la palanca del dental, de modo que el labrador, al pisarlo, puede deprimir la reja y profundizar la labor. Compárese la costumbre clásica de pisar en el arado (Daremberg y Saglio, Dict, Antiq. Gr. et Rom,

Paris, 1877, art. *aratrum*, fig. 433; Ginzrot, *Wägen und Fuhrwerke d. Gr. u. Römer*, München, 1817, Tab, 1, figs. 13, y 5).

El arado sin orejeras (3 s. o. en el mapa fig, 2, y en fig. 8), que se

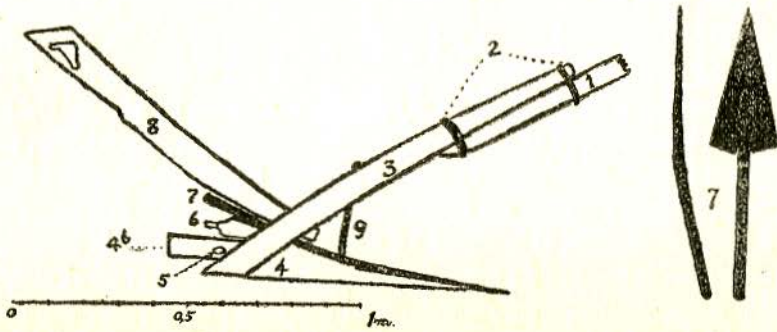


Fig. 8. — «Aladro de madera». Huesca.

encuentra en Aragón desde Sariñena hacia el Norte, parece ser más bien una supervivencia histórica. El arado de reja común (1 r. c. en el mapa), que le sigue al Norte, nunca tiene madera u orejera, (fig. 9). Más al Nor-

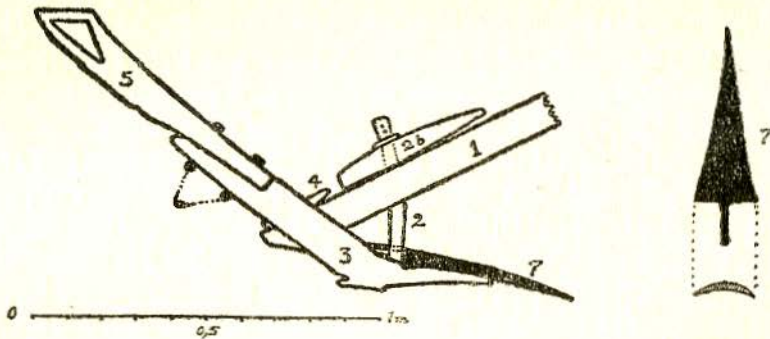


Fig. 9. — Arado de reja común. Sabiñánigo.

te todavía, al otro lado del Pirineo, el arado, de tipo castellano modificado, del Departamento de Gers (Leser, Abb. 168) tampoco tiene orejeras. Si la zona de arados faltos de orejeras o—según el caso—maderas o vertederas es continúa lo que es posible, es poco probable, que este obedezca a la casualidad o a causas puramente geográficas.

El cuchillo (*sechuro*) y sus variantes y la tabla, ya mencionada de la mayoría de la provincia de Santander, son variaciones más importantes que justifican que llamemos a estos «arados híbridos», pero como coinciden sin embargo con los términos estrictos de la definición del arado castellano, los llamaremos «híbridos parciales». Su carácter híbrido resulta aumentado por

la forma de la reja que a menudo se parece más a la reja del tipo 1, que a forma normal del 3, y cuya palanca está encajada en el dental, a nivel con la superficie superior.

Townsend reproduce de Cataluña otro híbrido parcial con la entalladura castellana (Lám. XII n.º 1), reproducido también en detalle (Lám. XIV n.º 11). En este arado, el dental (Townsend, lo llama «reja»), se divide en su extremo posterior en aletas largas y estrechas, llamadas en el texto (I, 168) «orejas», lo mismo que el dental del arado de Auvergne, forma aletas, estilo vertederas (Leser, Abb. 164). Pero estas «orejas» no son vertederas; ellas sirven solamente para «remover» la tierra, mientras que cuando se trata de romper la tierra muy dura, el labrador «quita las prejas y coloca el cuchillo, y la vertedera, cambio que exige solo unos minutos». Excepto en el estar colocados de canto, se parecen mucho a las delgadas tiras sujetas, como alas, al dental del arado francés, reproducido por Rahm (*Dictionary of the Farm*, London, 1853, pág. 281,) bajo el nombre de *araire romain*. Ahora bien, las tiras de Rham llevaban orejas, aunque las llama «dientes», lo mismo que llevan orejas los lados en forma de vertedera, del dental del «*araire à longe perche*».

Lo más prudente, parece ser tener siempre presente la posibilidad de confusiones en esa región, considerando provisionalmente los arados de Cataluña y de Francia, central y meridional, como una serie de hibridación progresiva. Por si ese concepto fuera exacto, no debe citarse ningún miembro de esta serie en confirmación de la forma original de las *aures*.

Híbridos completos (como el arado de Lúgnitz (Leser, fig. 153 y 4) con entalladura castellana, una reja en forma de zapato y vertedera (s); o por otra parte el arado de Montlunçon (Leser, fig. 163) con una reja separada, que atraviesa la cama, encajada, en el arado de dental) y con características castellanas, son sumamente raros en España y lo mismo que los híbridos parciales han sido observados solo en la zona norteña del dominio del tipo 3.

El arado de Esplugas (Leser, fig. 176), es más bien una forma *sui generis* que un híbrido; el arado de reja común (ángulo derecho en el mapa, fig. 2) es el más típico de la clase por combinar la estructura general del tipo 1 con la reja del 3.

En resumen, admitida como correcta o no la opinión antes expuesta, referente a la hibridación progresiva de formas fuera de España, el hecho es que existe un área nuclear muy grande en España donde los arados son de un tipo castellano muy puro y que en sus zonas fronterizas (y solamente allí) se presentan híbridos «parciales» o «completos».

Esta afirmación se refiere, desde luego, al arado en su forma tradicional y no a las modificaciones modernas introducidas bajo la gran influencia

extranjera por la fabricación industrial de arados a la que dedicaremos un capítulo aparte.

Modificaciones modernas

En primer lugar vamos a hablar de las modificaciones observadas en la provincia de Burgos donde, hasta 1890, los arados del tipo castellano, en su forma más pura, los hacían los artesanos locales en las distintas aldeas, interviniendo el herrero solamente para la reja. En 1890, Aranzábal dueño de una fundición en Vitoria, sacó una patente para reproducir en metal y madera el tipo del arado antiguo, ofrecía la ventaja de ser más fuerte y de permitir además un ajuste más sencillo, debido a las charnelas y muescas de que estaba provisto. De 1897 en adelante esta fundición vendía gran número de esos arados.

En el transcurso del tiempo la idea incorporada a la patente iba extendiéndose entre las herrerías aldeana y fundiciones regionales. Como allí ha sido interpretada variablemente la segunda etapa (1910-1915) de la modificación Aranzábal, merece mención especial. Era interpretación, muy estilizada del arado castellano con dental en forma de punzón, llevando como orejeras tiras de metal largas y delgadas, de extraordinario parecido a las del modelo romano descubierto en Colonia (Leser, Abb. 25). El labrador de hoy tiene a su disposición distintos tipos de arado en cuya composición entra el metal en grados diversos.

Pero en un arado de tiro, el timón siempre debe de ser de madera; el *dental* tiende a convertirse, si no es de madera, en mera suela o base; el equilibrio del arado mixto parece ser inferior. Por estas y otras razones el resultado neto de esta inversión lanzada desde las fundiciones, ha sido solo el de que la mayoría de los labradores incluyen ahora entre sus aperos, para emplearle en romper terreno áspero, un modelo reforzado del arado castellano (*arado de bierro*, hecho por el herrero local), donde la cama es de metal y está sujeta el timón mediante tornillos, siendo el resto del arado de madera excepto la reja. Las otras formas más «metálicas» han tenido poco éxito.

Más seria ha sido la invasión del arado de vertederas reversibles con ruedas; introducido en 1893 en el Norte de España, se hizo bastante popular, hace unos 30 años, y se fabrica ahora en gran escala en Vitoria y otros sitios bajo el nombre de arado Brabant. Pero este arado no ofrece verdadera ventaja con relación al arado castellano, excepto el que abre surcos más profundos, no prestándose, como apero, a su empleo general. De modo que el efecto final de esta otra invasión ha sido solamente el de que los labradores que pueden permitirse el lujo lo compraran para una de sus labores de primavera, generalmente la primera, y que todos los labradores, con él o sin él, siguen trabajando con el arado castellano.

Bajo el influjo del Brabant ha aparecido, sin embargo alguna hibridación; en las aldeas donde no se emplea el Brabant es frecuente en el arado de hierro una vertedera reversible de metal, alguna vez de confección casera. Pero esta hibridación está poco extendida y en el conjunto la gran estabilidad del arado castellano, en esta región, es sumamente impresionante.

No puede decirse lo mismo respecto a todas las regiones donde antes predominaba el tipo 3. En la provincia de Santander, Pascual Alonso, de Torrelavega, un contemporáneo de Aranzabal de Vitoria, introdujo, en la primera etapa del periodo moderno, un arado que era una variación del 1, copiando un tipo francés que hemos visto muy en uso actualmente en la Bretaña francesa. De modo que el tipo 1 desplaza al 3 en Santander, ocupando su sitio al lado del arado Brabant y otros de fabricación industrial.

Por otra parte, en Aragón y Lérida, el *arado de hierro* que se presentaba dentro del dominio 3, se basa manifiestamente sobre el arado local de madera (exceptuando el Valle de Tena donde resulta ser una copia del 1). Pero el dental es de metal, ya en forma de punzón o en una barra de esta forma, ya como reja solera (el punchó de Lérida), y por añadidura, la reja corriente, en una combinación, llamada *barrón y plantilla* (Casetas, Calatayud).

Además de ser un arado mucho más fuerte, facilitando labores más profundas, este arado daba generalmente mejor volteo, pues, desde un principio llevaba dos vertederas fijas de metal.

Así el cambio empezó más abruptamente y procedió, más de prisa, en estas regiones en Castilla la Vieja. La primera etapa moderna es ya de una hibridación «parcial»; en la segunda etapa encontramos bastante extendido un curioso «híbrido completo», donde la apariencia general recuerda el tipo 1, mientras que el atornillado que corresponde a la entalladura del arado de madera, es como en 2, y la forma de la esteva, como en el original arado local 3.

En todos los híbridos observados por nosotros se mantiene la esteva de madera o cuando menos una mancera de madera con propósito evidente de conservar al tacto del labrador la sensación acostumbrada.

Tanto nuestra experiencia como el espacio disponible no nos permiten exponer más que una generalización muy somera que damos a título de ensayo para terminar este capítulo.

Si colocamos, de izquierda a derecha, en una línea los arados antes mencionados como sigue: 3 (de madera), 3 (de metal y madera), 3 forma de hibridación parcial y completa (la mayoría de estos de fabricación local) y finalmente el arado de fabricación industrial (generalmente, pero no siempre un Brabant), vemos que la tendencia general de los tiempos modernos va más hacia los tipos que figuran a la derecha, empleándose para las pri-

meras labores un arado más bien de estos tipos, y que en general, se les prefieren para suelos mejores y en clima menos árido.

El arado original de madera ha desaparecido por tanto de algunas comarcas; hasta el influjo de su forma sobre la del arado de metal o no existe ya o ha mermado mucho, en las regiones extra-castellanas donde ha ido más lejos dicha tendencia.

Parece como consecuencia que se está afirmando el nexo entre el arado castellano y las dos Castillas; por lo menos es un tipo de arado hoy día muy estable en grandes extensiones de Castilla la Vieja.

Propiedades

Esta persistencia del arado castellano no se puede en justicia atribuir, como se hace a veces, a la ignorancia o a la rutina de los labradores sino más bien a sus propiedades intrínsecas. Es este arado sencillo y ajustable por su construcción y, por tanto, barato y de fácil reparación; es ligero y, en caso necesario portátil (Lám. XVII fig. 1); exige muy poco espacio de modo que se le puede llevar por los senderos más estrechos sin que se meta en los campos vecinos; permite hacer fácilmente la vuelta al cambiar de dirección; aunque el trabajo resulte más duro para el gañán, es menos penoso para los animales de tiro que un arado moderno y los campesinos de la montaña pueden utilizar también sus vacas para el tiro (Lám. XVII fig. 2). Por todas estas razones está muy profundamente metido en la estructura social en regiones donde labradores, pequeños y pobres, trabajan sus tierras muy parceladas.

Además, en manos de un campesino esperto puede obtenerse con él una gran variedad de «efectos». Ofrece más ventaja de lo que generalmente se supone; la tierra que se rompe contra la superficie, estilo de barco, del dental y de la cama, es dispersada y parcialmente volteada (por ello prefiere el labrador el dental de madera de esta forma así como camas de madera, de suficiente fuerza), y las *orejeras*, además de aumentar la dispersión, también colaboran a romper la tierra: por esta razón se les da la preferencia sobre las vertederas donde éstas son conocidas.

Contando con «una buena mano» del labrador, se puede obtener cualquier resultado apetecido. No hay dificultad, especialmente, en levantar caballones, equivalentes a las clásicas *lirae* que servían de argumento en pro de la existencia de vertederas en los arados clásicos. La formación de caballones tal como se hace en España, ofrece bastante interés para que le dediquemos una observación aparte (véase nota al final) que nos demostrará claramente que carece de fundamento el adicional argumento adelantado por Huntington (*Ancient Agriculture*, Antiquity, VI, 1931, pag. 331) de que se debía dejar sin labrar cada segundo surco al trabajar con un arado antiguo

sin vertederas. De hecho, este modo de arar del que habla Huntington, se refiere, a lo sumo, a una labor suelta, y tanto la formación de caballones como el volteo de la tierra se hizo en España siempre sin dificultad alguna por parte de los labradores que emplean el arado castellano con *orejeras* y siguen haciéndose hoy día así aún por labradores que poseen un arado Brabant.

En resumen, el arado castellano es como la mayoría de los arados tradicionales, perfectamente compatible, en adecuadas condiciones geoclimáticas, con la mejor práctica de laboreo de la tierra. No cunde en la tierra, pero la labor profunda no se presta en muchos suelos castellanos. No hace un gran volteo de la tierra, pero esto es menos importante que una fina trituración (subdivisión) de ella, especialmente contando con el clima de Castilla donde pocas veces se exige del arado el romper césped. No es el arado del labrador perezoso que a menudo lo sustituye por el Brabant, creyendo poder, de este modo, ahorrarse el repetido trabajo de la labor; pero en esto anda equivocado y esta falsa economía de labor puede salirle muy cara.

Para concluir, quisiéramos, por tanto, aventurar la opinión de que el arado castellano continuará, probablemente, y muy en especial en las regiones adecuadas, conservando su puesto actual como un eficaz apero para toda clase de labor, en unión con el arado Brabant, y eso mientras exista la actual estructura social. Aún defendiendo la solicitud de Crespí en favor de un estudio inmediato de éste y otros arados tradicionales, encontramos exagerado su temor de que desaparezcan. La tradicional nomenclatura puede que esté en mayor peligro que los arados mismos, y sus distintos términos si no desaparecen del todo, están como hemos visto, en vías de sufrir modificaciones.

Observaciones generales

Haremos ahora algunas observaciones generales referentes a nuestro tema en relación con los arados en España y sus regiones respectivas para lo cual recurrimos a los números señalados con el esquema (fig. 1).

Nomenclatura

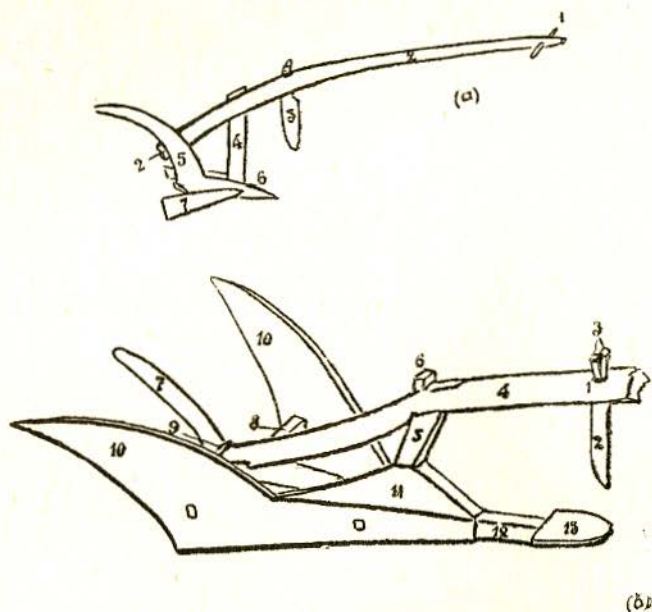
(A) *Nomenclatura*: Respecto de grandes extensiones no hay datos precisos; algunos figuran en obras que no pudimos consultar. Sin embargo, puede afirmarse, con cierta seguridad, que

a) la distribución de nombres especiales de partes del arado no coinciden siempre con la distribución de los tipos de arados.

Así, las palabras derivadas de *temo* se encuentran distribuidas por 1, 2

y 3 aplicadas indistintamente a la cama-timón de 1, al timón de una pieza de 2 y 3, y a una de las partes del timón de dos piezas. E igualmente, las palabras derivadas de *regula* se aplican a la reja suelta de 3, a la reja en forma de capa o zapato de 2 y 1, y hasta al dental o a un refuerzo adicional en las comarcas intermedias entre los distritos 2 y 1. En estos casos, el grupo de nombres persiste a través de los cambios de forma. En otros casos, es la forma la que queda constante, cambiando el grupo.

Los nombres locales que sustituyen a los de *temo* y *regula*, dentro de las regiones del tipo 1 y 2, así como los nombres de *ferrum* que les sustituyen en la mayor parte del 1, lo comprueban claramente. De una manera más sorprendente se ve esto en los nombres de la telera de los arados de Galicia según los grabados de Crespi; no se puede ver una notable diferencia entre el *minxil* del n.º 13 y el *reito* del n.º 12, y una diferencia aún menor o ninguna existe entre estos y la *teiroa*, *ateiroa* y *teiza* de los números 14, 15 y 16 (figs. 10, a y b).



Figs. 10, a y b.—Arados gallegos.

Esta falta de ritmo en los cambios de nombres y formas se ve lo mejor ilustrada, sin embargo, en el caso de la esteva.

Las palabras derivadas de *stiva* se encuentran por todo el dominio del tipo 3, y en parte del 2, donde la forma puede considerarse como diferente de las del 3. Después, en el Noroeste del 2 aparecen los nombres derivados

de *Rapum*, sin que vayan acompañados de cambio alguno de forma, para continuar através del 1.

b) Así, los nombres de las distintas partes no van unidos a la forma, sino, a lo sumo, a la función en un concepto muy amplio (aunque haya también aquí excepciones), representando, por tanto, una asociación unilateral.

c) Respecto a la totalidad de la nomenclatura para cada tipo de arados sería probablemente correcto decir que la nomenclatura clásica la encontramos principalmente en el tipo, 3, en menor grado en el 2 y en un grado aún más reducido, en el 1.

La *excepción castellana* de la que hablamos en la primera parte guarda, pues, una mayor fidelidad a la tradición clásica y es muy posible que sea una excepción, en este sentido *frente a los demás romances* de Europa en general y no solo de España. Un problema cuya solución brindamos a los filólogos.

d) *Camba*.—También aquí decidirán los filólogos cuál es el significado del empleo y distribución de la palabra *camba*, un nombre que no tiene asociación clásica alguna en este contexto, a no ser que sea el término «Καμπύλη *Kāla*» de Hesiodo (*Erga*, 427). Krüger considera que la raíz *cam* es celta, y ve en el arado rudimentario del *Bierzo* donde vuelve a aparecer bajo el nombre *cambela*, una forma primitiva y pre-romana.

El vocablo *Camba* la vemos muy firmemente unido a la cama del tipo 3, menos a la del 2 y de modo alguno a ninguna parte del 1, aunque la palabra empleada en otro sentido así como otras palabras de la misma raíz (*cambo*, *camión* para el timón del rastrillo) se encuentran en el dominio del tipo 1. (Dicc. R. Ac. Esp. véase *camba*, *cambera* (1); Krüger, citado por Aranzadi, pág. 308) (fig. 11).

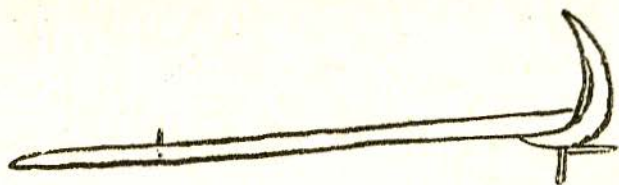


Fig. 11.—Cambela.

No podemos determinar el significado total de *camba*, antes de saber

(1) *Cambera* se llama en la montaña de Santander, a un camino rural entre cercas o taludes, en que solo cabe un carro.

si la palabra clásica *buris* no haya dejado efectivamente rastros en España, entre otros, también en el dominio del tipo 2 en el Sur.

Con el fin de evitar confusiones nos abstenemos de dar más referencias de autores. Quede patente nuestra deuda para con las inmejorables obras de Krüger: *Die Gegenstandskultur Sanabrias und seiner Nachbargebiete*, Hamburg, 1925, y *Die nordwestiberische Volkskultur, Wörter und Sachen*, tomo 10, 1927.

Pero tenemos que protestar contra el empleo que Krüger da a la palabra «arado romano» en la segunda obra, como si representara un tipo de arado. Es un hecho que este término se aplica, en una u otra región, a arados de los tres tipos detallados por nosotros. Sin embargo, su uso popular parece estar localizado; en ciertas comarcas se desconoce el término, y dudamos que sea en alguna parte nombre original del arado. Véanse también: Dicc. Real Ac. Esp. s. v. *Camba*, *Cambra*; meyer-Lübke, Rom. Etym. Wörterbuch, Heidelberg, 1930, s. v. *CAMBITA*; Alcalde del Río, *Contribución al léxico montañés*, Santander, 1933, s. v. *cambada ss y mergaza*.

Distribución

(B) Distribución.

El mapa (fig. 2) da un resumen referente a los datos conocidos de la distribución de los tipos 1, 2 y 3; además indica la zona transicional, aunque quizás con carácter accidental, del arado «radial» (1-2).

Una franja estrecha (R R) señalada en el sur del dominio del tipo 1 representa de modo muy esquemático la zona de variable anchura donde predominan aperos rudimentarios como la *cambela* (fig. 11), el cuchillo de Oviedo (Lám. XII, n.º 5a), el *jilgatu* de la Montaña, la *nabarra*, *vruortza* etc. basca, y ante todo, la *laya* (Lám. XIII, y fig. 12).

Pero su aspecto general es el mismo que el de la *Yruortza* de Guernica, reproducida por Aranzadi (pág. 311) empleada aparentemente como abre-surcos. Estos aparatos así como los otros para el tiro, mencionados arriba, se parecen por su forma (aunque no siempre respecto a su función) al «*Riss*» alpino (Leser, figs. 150 y 151). Respecto al cuchillo de Oviedo dice Townsend que «está sujeto solo a la cama del arado, tirado por dos bueyes y guiado por un gañán». «El (cuchillo) va delante; después sigue en el mismo surco el arado». (II, 26).

La finalidad principal del mapa es, sin embargo, la de demostrar el área que equitativamente puede reivindicarse en favor del tipo 3, señalando el límite aproximado (línea gruesa) así como el límite meramente probable (línea de trazos) e indicando, sin límites, la locación de algunas variedades, subsistiendo por hoy las lagunas de nuestros conocimientos.

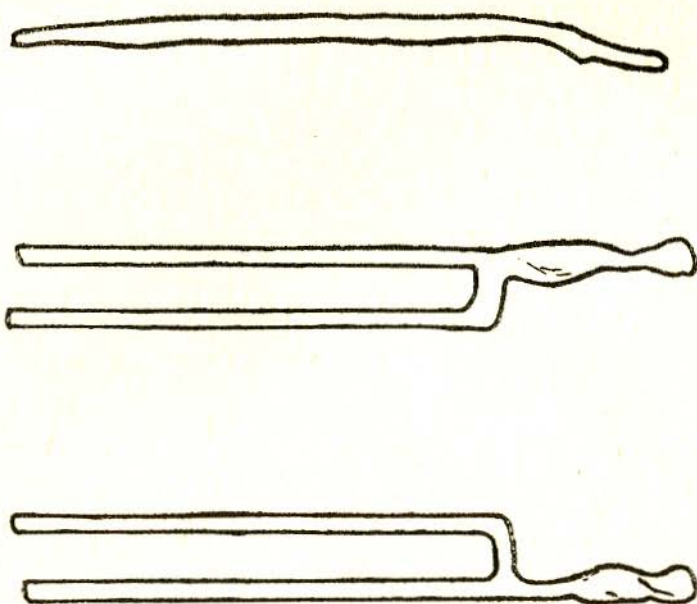


Fig. 12. — Layas.

Desiderata

(C) *Desiderata.*

Sería muy de celebrar que la gente, con los respectivos conocimientos locales proporcionara los datos para llenar esos huecos, y nuestro trabajo lo consideraríamos plenamente justificado si logra despertar ese estímulo.

Cualquier informe que sirviese para fijar un límite de tipos sería de interés; si, en las cercanías de tal límite, existe zona «mixta», sería útil saber cómo precisamente se hace la mezcla de tipos (si por aldeas o por labradores individuales); si, dentro de las zonas mixtas existen «islotos» de tipos de alguna importancia, es posible que se encuentre asociada con el tipo de arado alguna particularidad de fonética o dialectal que debería ser apuntada.

A parte de los límites, toda la tesis que hemos expuesto con carácter provisional, debe ser contrastada por datos adicionales, particularmente en cuanto a nombres empleados (los nombres realmente en uso en el pueblo y no los que según la opinión de algunos debían de usarse) y que señalan tanto el tipo de arado como las partes indicadas por esos nombres. Son estos, detalles que los filólogos no siempre logran poner en claro.

A los investigadores que van como forasteros a estudiar el arado de una comarca y por tanto disponen de poco tiempo, recomendamos que para un mejor empleo se dirijan sin demora al artesano que hace los arados o

que en su juventud los hacía, caso de haber desaparecido ya el arado de madera. Este artesano será, según la comarca, el aladrero o el carretero (cuya especialidad en algunas comarcas se ha desarrollado partiendo de un taller de aladrero en tiempos más modernos de lo que se pudiera creer) o el carpintero. (Es probable que sea muy antigua la distinción que hoy día subsiste entre las comarcas donde se hacen los arados por el aladrero o por el carretero, y las comarcas donde se hacen por el carpintero).

Si el investigador puede, al mismo tiempo, concretar las etapas de la evolución del arado en el periodo moderno, tanto mejor. Muchas veces la persona más autorizada para informar sobre este periodo es el herrero; pero su testimonio debe aceptarse con reservas sobre los primeros periodos por haber sido indudablemente el herrero el agente principal de hibridación de forma y nomenclatura.

Que nos sea permitido llamar, con todo respeto, la atención del Centro de Estudios Históricos de Madrid sobre el arado, uno de los elementos más antiguos de la cultura material de España, y particularmente sobre este arado, la *excepción castellana*.

Envío

Escribimos este trabajo principalmente atentos a su estudio no tanto para informarle, sino para dar un resumen de carácter general del campo que se trata de explorar, indicando al mismo tiempo los puntos delicados que fácilmente se prestan a interpretaciones erróneas. Caso de que este trabajo despertara entusiasmos para dedicar a investigaciones en el campo, deseamos mucha suerte en tales trabajos para lo cual recomendamos, ante todo, tomar como modelo los datos admirablemente claros, sucintos e imparciales de Crespi.

Respecto al campo más amplio, reservado al MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL, deseamos los mayores éxitos a los investigadores que rodean la ilustre figura del Director del Museo al que queremos manifestar, aprovechando esta oportunidad, nuestro agradecimiento por el honor del todo inmerecido que nos hizo al invitarnos a contribuir para el primer tomo de los ANALES.

Notas

En los museos ingleses figuran dos modelos del arado castellano; uno, el de Belorado, se encuentra en el Pitt-Rivers Museum, Oxford y el otro, de Fresneda, en el Horniman Museum, London (N.º 31-353); este último modelo lleva *tablillas* y demuestra la manera de enganchar la yunta. En el laboratorio de Agricultura del Instituto de San Isidro, Madrid, se exhibe un modelo del arado castellano de Valdeobispo (Cáceres).

Nota sobre los caballones.

En los terrenos de cereales de Castilla se hacen los caballones de dos maneras que corresponden a dos distintos modos de hacer la siembra. Según el primero, la siembra se hace *a lomo* o *a surco* para lo cual se levantan altos caballones en la penúltima vuelta o aradura y antes de realizar la siembra. Terminada esta labor estos caballones son *cachados* haciendo pasar el arado, en la última arada por la línea central de cada caballón. Describiendo este método empleado en Salamanca, Townsend (II, 86) habla de «caballones tan altos como el tejado de una casa, quedando en esta forma hasta la época de la siembra cuando el arador los corta después de haber sembrado», siendo el efecto el de hacer de la línea central del caballón el surco final y de levantar la tierra encima de la semilla que descansa en el surco original. En otras palabras, en la última arada se invierte la relación entre surco y caballón, obtenida anteriormente.

Según el segundo método donde la siembra se hace *a manta* o *a junto*, la semilla se echa en tierra bien arada, sin caballones que puedan levantarse después. Caso de que estos se hagan, su finalidad será, probablemente, la de cubrir bien la semilla protegiéndola contra los rigores del invierno.

Como línea separadora entre las áreas con caballones y sin ellos puede tomarse aproximadamente la isoieta de 500 mm.

*
* *

Presentamos nuestras excusas a los investigadores cuyas obras hayamos pasado por alto así como a las de otros que no pudimos consultar de primera mano.

Manifestamos igualmente nuestra gratitud por habernos ayudado ya procurándonos croquis o descripciones de arados o datos sobre práctica agrícola, a las siguientes personas:

Mrs. Charles Henderson (Isabel Munro) de Oxford y su corresponsal de Galicia, D. Florentino Cuevillas; Mr. John Breen de Glasgow y su corresponsal en Gibraltár, D. Juan García; D. Víctorino Uzquiza, de Belorado y D.^a Isidora Roa, de Fresneda; R. P. D. J. M. de Barandiarán, D. Pedro y D. Manuel Aranegui y D. Aranzábal, todos de Vitoria; R. P. Dr. L. Huidobro Serna y Sr. Grijelmo, de Burgos; D. Tomás Córdoba, de Pradoluengo y D. Modesto Bargalló, de Guadalajara.

También debemos agradecimiento por sus informes verbales a innumerables labradores de las provincias castellanas, pero ante todo, a mi bueno y malogrado amigo, Manuel Córdoba, aladrero constructor de arados de Fresneda.

En cuanto a los arados de Medina del Campo y Béjar, nos hemos apoyado por entero en los informes amablemente proporcionados por D. Celestino Zorita y D. Moisés González, naturales de las comarcas repetidas, y, respecto a los arados del Valle del Alagón, en los modelos coleccionados por D. Juan Dantín Cereceda, del Instituto de San Isidro, Madrid.

Por lo que se refiere al arado de la Montaña de Santander, hacemos constar con especial reconocimiento la ayuda que nos prestaron D. Adriano García-Lomas, de Rentería, y D. Hermilio Alcalde del Río, de Torrelavega. Este último señor puso a nuestra disposición de la manera más generosa sus grandes conocimientos del arado local.

EL CARRO LEONÉS DEL CONCEJO DE GORDÓN

POR

Juan Dantín Cereceda

CATEDRÁTICO DEL INSTITUTO DE SAN ISIDRO, MADRID.

I.—El país.

EL antiguo concejo leonés de Gordón está situado en el tramo medio, y todavía torrencial, del valle del río Bernesga, eje del territorio y vaguada principal. La Pola de Gordón, emplazada en la orilla izquierda del citado río, es centro político y mercado de esta bien definida región natural (1).

La comarca entera es montañosa y se extiende por la parte que llaman la *Montaña* en la provincia de León para diferenciarla de la *Ribera* o del *Páramo*. En el país montuoso, los prados, las tierras de cultivo y los bosques, (robledos, hayedos o *faedos*) se disponen a diferentes niveles en el valle o en las cuestas de las vertientes y sobre proporcionar los productos acarreados explican la presencia del forcado y de los dos diferentes carros existentes en el concejo de Gordón.

Invasor de la vida social y doméstica, el bosque es aquí amplio y generoso proveedor. La casa es, en su mayor parte, de madera. De madera es también el calzado que no sería posible caminar en el invierno y defenderse de la humedad fluyente sin el auxilio y amparo de la *madreña*. La madera interviene igualmente en sus juegos y danzas (juego de bolos; pandero y pandereta; castañuelas, pitos de madera de castaño o de haya), etc.

Mas ahora no son estas las cosas que interesan a nuestra consideración.

En su vida agrícola y pastoril el campesino gordonés necesita acarrear mieses, hierbas de los segados prados, leñas, hojas y frutos del bosque, y para su transporte se sirve de los carros leoneses (el silencioso y el chillón) de que vamos a ocuparnos. En pueblos de altas montañas o acusadas pendientes (Nocedo, Los Barrios, Cabornera, Geras, Buiza, Paradilla, Folledo, Llombera, etc.) se utiliza casi exclusivamente el *forcado* o carro sin ruedas, con formas de trineo.

(1) El autor prepara una monografía sobre el concejo de Gordón.

II.—El forcado.

El forcado, todo de madera (roble, haya) es un trineo o carro sin ruedas (Lám. XVIII, fig. 4) que al caminar se arrastra por el suelo. Las dos piezas mayores, paralelepípedicas, en cuya cara superior descansa todo el made-ramen y cuya cara inferior roza con el suelo en tanto marcha, se llaman *calzaduras* (fig. 1). En la cara superior de cada calzadura se apoya otro largo paralelepípedo de madera llamado *chiñuelo*.

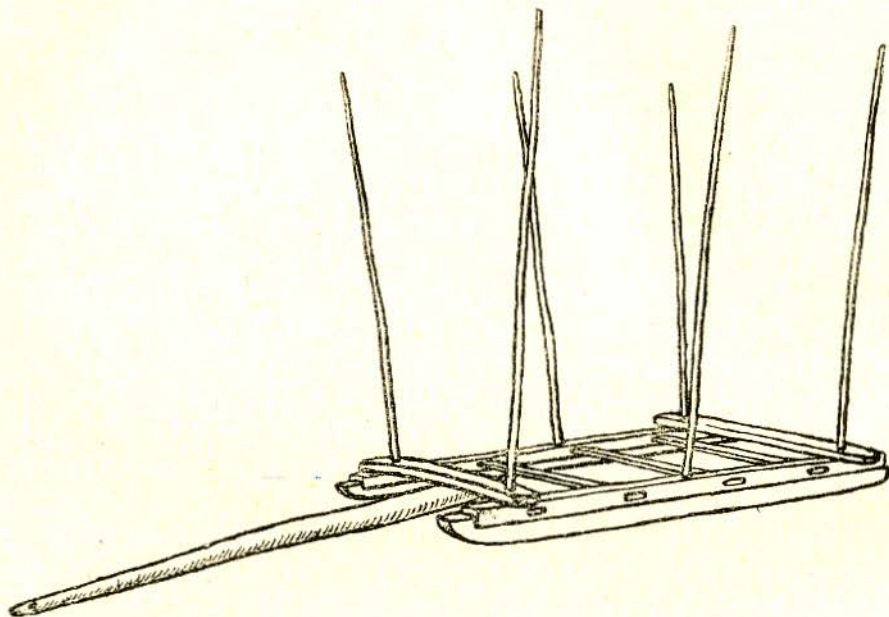


Fig. 1.—El forcado. Vista del conjunto. Dibujo del natural. Los Barrios de Gordón (León).

En la cara lateral interna de cada chiñuelo se abren unas muescas rectangulares que perforan el chiñuelo en toda su anchura o espesor en las que se encajan unas tablas llamadas *rejas*, (fig. 2, R): dispuestas de chiñuelo a chiñuelo sirven, pues, para fijar los chiñuelos, para determinar la anchura del forcado y para darle armadura y solidez.

En la cara superior de ambos chiñuelos descansan los extremos de cinco *traviesas* (fig. 2, T), dispuestas en sentido transversal al eje mayor del forcado y rebasando su anchura. Aseguran la solidez de la armazón del forcado y, a la vez, soportan directamente el peso de la carga. Por lo general cada forcado tiene cuatro rejas y cinco traviesas.

En la cara superior de los extremos de cada traviesa y sobre cada chiñuelo unos agujeros (que perforan también al chiñuelo mismo en su cara superior) sirven para encajar los *palos* (fig. 2 P) largos y verticalmente dis-

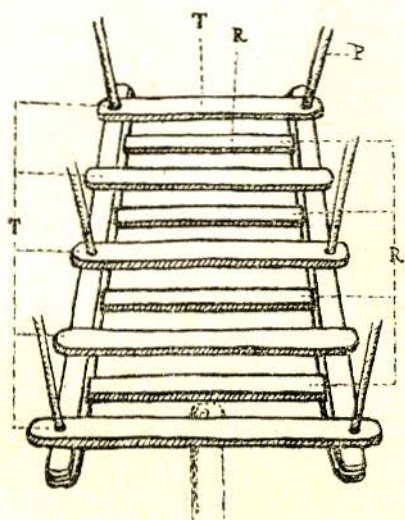


Fig. 2.—Detalles del forcado, visto por su cara superior.

T, traviesas; R, rejeras, encajadas en la cara interior de los *chiñuelos*. En línea de puntos el *tiradero*; P, *palos*. Los Barrios de Gordón (León).

cuya misión es la de sujetar lateralmente la carga. Hay, pues, cinco traviesas y diez palos. En ocasiones pueden quitarse algunas traviesas, pero nunca o muy rara vez, la anterior y la postrera, y en este caso los palos se hincan directamente en la cara superior de los *chiñuelos*. Cada traviesa queda, en plano superior, dispuesta entre dos rejeras salvo, naturalmente, la primera y la última.

La lanza, en cuyo extremo anterior se dispone la yunta se llama *tiradero* y dispone o arranca de la rejera anterior. La yunta es de vacas (solo vimos una de asnos en Los Barrios de Gordón).

El forcado transporta leñas, mieses, muebles y ajuar de casa, etc. Se utiliza en sendas angostas y escabrosas, tanto más cuanto tierras y pueblos del concejo se van encumbrando.

III.—El carro chillón

En orden a la fecha histórica de su aparición, tal vez han sido: 1.º) forcado; 2.º) carro chillón y 3.º) carro de ruedas radiadas o carro silencioso. Mas ello no pasa de ser una conjetura. Lo positivo es que hoy coexisten los tres en el concejo de Gordón, aún cuando el forcado y el carro silencioso son mucho más abundantes que el carro chillón. El forcado se hace más frecuente a medida que la altitud y la escabrosidad del terreno se acentúan: Los Barrios, Geras, Buiza, Peradilla, Vega, Villasimplez, Nocado. Aranzadi al tratar de la distribución geográfica del carro chillón, cita ya a León bien que únicamente a Maragatería (1). En el carro chillón para acarrear

(1) Aranzadi, I. de. Der ährende Wagen. (*Archiv. für Anthrop.* Bd XXIV, págs. 7, 21). Aranzadi, T. de y Hoyos Sáinz, L. de. Etnografía, sus bases, sus métodos y aplicaciones a España, *Bibliot. Corona*. Madrid, 1917, pág. 26 en lo que se refiere a la cita de Maragatería. Para el carro chillón, págs. 21 y siguientes, especialmente pág. 25).

paja se cierran los costados del carro con zarzos de mimbre o de madera de castaño que en Gordón llaman *costanas* (Lám. XVIII, fig. 2) y en la Ribera (valle del Orbigo) *zobios* y por delante y por detrás se tapa con unos *literos*, cobertores de cama tejidos en los telares antiguos del país (Lámina XVIII, fig. 2).

Se sabe que el carácter más distintivo del carro chillón es que las ruedas no están encajadas en un eje y cubo cilíndricos, sino paralelepípedo, y por tanto, solidarias con él, gira a la vez todo el sistema de eje y ruedas. En el carro chillón las ruedas no tienen radios: los refuerzos y sostenes siguen otras disposiciones.

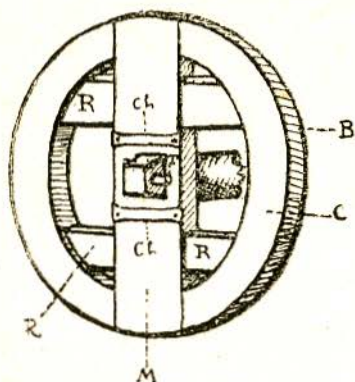


Fig. 3.—Rueda (derecha) del carro que canta o chillón. B, banda (llanta de hierro); C, camba; M, mohil; R, rejas (de madera de roble); Ch, chapas de hierro para que no se abra el mohil; T, tañazo.

Huergas de Gordón (León).

La fig. 3 representa la rueda del carro chillón (*carro que canta*, dicen en la comarca) del concejo leonés que nos ocupa. La llanta una de las pocas piezas de hierro, se designa con el nombre de *banda* (figura 3, B), la cual envuelve y ciñe, ajustada, la *camba* (fig. 3, C), de madera de haya o de *negrillo* (nombre local del olmo). El *mohil* (fig. 3, M), recio, grueso, en madera de roble, se extiende a lo largo de un diámetro, en la forma representada en el grabado y en su centro asoma al exterior tallado en tronco de pirámide cuadrangular el extremo del eje prismático, atravesado por el *tañazo* (fig. 3, T), para evitar que el eje se salga de la rueda. Dos chapas de hierro, una encima y otra debajo del eje, refuerzan el mohil e impiden que la madera se abra (fig. 3, Ch). El mohil está atravesado, en el sentido de las cuerdas de una circunferencia por dos recias piezas de madera de roble, llamadas *rejas* (fig. 3, R), empotradas en la superficie interna y en el espesor de la camba. La cara interna del mohil, y en la porción en que entra el eje es acentuadamente convexa.

El eje del carro, tosco, grueso, cilíndrico en la parte que no atraviesa las ruedas, es decir, debajo del cuerpo del carro, es de madera de haya. Eje y ruedas, cuyo cubo es cuadrangular (y no cilíndrico) giran solidarios y al frotar la *trechera* contra el eje, a cuya superficie cilíndrica está ceñida, bajo el *verdugo* el carro suena chirriando. Sobre la cara superior de la *trechera* se apoya el *corcijón*, pieza de madera que forma la base de los lados del carro y a lo largo de ella, igualmente apoyada en la cara superior del *corcijón*, corre la *vara* que eleva y completa la armadura inferior al suelo del carro.

Si el eje, en la porción de superficie que frota con la cara interna de la trechera en su contacto, se unta con tocino, el carro chirria en tanto camina; si se unta con jabón, el carro calla, no emite sonido alguno.

La *trechera* es pieza de madera, recia, de forma prismática, excepto en la cara anterior que frota con el eje en su contacto, la cual es cóncava y de superficie cilíndrica para adaptarse a la convexidad del eje y ceñirle en algo más de un tercio de su circunferencia. Sobre la trechera y en su mismo plano vertical descansa el verdugo que en su mitad anterior y por su cara inferior se ciñe igualmente al eje y por su parte postrera y libre se une, mediante una cuerda, al corcijón, apoyado en el verdugo, y transverso al eje. La parte superior y postrera de la trechera se llama *apellidero*. Corcijón y vara se unen, mediante una *corra* o cincho de hierro en su porción postrera y libre. En el mismo plano del eje, paralelo y por encima de él, pero bajo el suelo del carro, uniendo, por su cara interna, los corcijones y varas de ambos lados, en ángulo recto con ellos, se extiende la recia pieza de madera llamada *solobo*. Sobre el solobo y las varas descansa y se arma el suelo y el resto de la armadura del carro. La armadura que se alza por encima del suelo es en la terminología de sus piezas (talonjo, cadena, pernilas, etc.), construcción y aún disposición de las mismas muy semejante a la del carro siguiente (1).

IV.—El carro ordinario o silencioso.

El más frecuente de los carros contruidos y usados en el concejo de Gordón es este que vamos a describir.

En esencia el carro está formado por un árbol hendido a largo de un plano meridiano, unidas—o sin separar—sus dos mitades en su porción anterior (fig. 4) mediante cinchos de hierro—*corras* (fig. 4, C)—y abiertas o separadas—hasta los 90 centímetros—en el resto.

La rueda es de radios—*rayos*—cuya camba—en este carro, llamada *pinaza* o *cambitos*—está ceñida, exterior y totalmente, por una *llanta* de hierro. Los rayos se encajan en las *calabazas* del cubo. El cubo es cilíndrico y la rueda gira independiente y en torno del eje, que es fijo, a diferencia del carro chillón. En el interior de las calabazas se aloja el *buje* o guarda-grasas y de estas, suele servir el propio tocino, la grasa más utilizada en el país, incluso para la propia alimentación (2).

(1) Véase, para comparar con este carro y el siguiente:

Risco, Vicente: O camiño e o carrexo (p. 393-399 y figs. 118-130 de *Terra de Melide*, publicado por Seminario de Est. Galegos, Compostela, 1933), aun cuando su descripción sea elemental y sucinta.

(2) Dantín Cereceda, Juan. La alimentación española. Sus diferentes tipos (Vol. I. de la *Colección Geográfica* 142 págs. con índices, 33 grab., XII cartas y 4 láms).

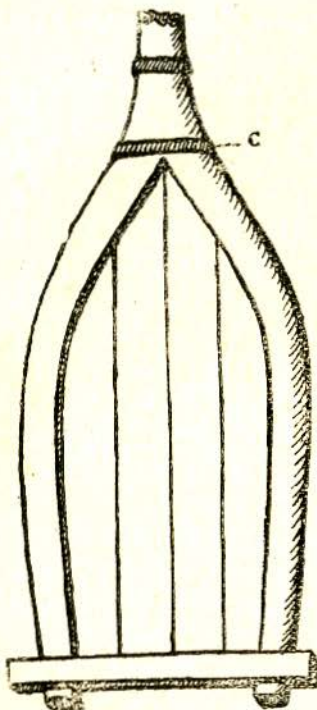


Fig. 4. — Esquema del árbol hendido que es el cuerpo del carro. C, corras de hierro.

derecho anterior; *T'* el talonjo izquierdo anterior, encajados en la cara superior de la mesa; *C*, la *cadena* que arranca hacia atrás de la cara postrera del talonjo y corre a lo largo del carro.

El talonjo, única pieza ornamentada del carro, se decora con molduras diversas, cóncavas y convexas: toros, escocias y cimacios (véase fig. 9).

Uno de los lados (el izquierdo) de la parte posterior del carro se detalla todavía más en la fig. 8. Comenzando por la izquierda del dibujo, sobre el corci-

La parte inferior al suelo del carro se representa en la fig. 5. *V* señala la *vara*; *C*, el *corcijón*; *P*, la *palomilla*, todas tres vistas por su lado interno y pertenecientes a la parte izquierda del carro, cuya rueda sinestra aparece tras ellas. En plano perpendicular a las tres citadas se disponen: el *eje*, *E* que toca en la pared interna de la palomilla y el *solobo* *S* que, encajado en la cara interna de la vara y del corcijón, aparece sobre el eje.

La fig. 6 representa el carro visto por delante y desde un plano superior. Se ve la disposición de los laterales *talonjos* *T* y la de la *reja* *R* postrera.

La parte anterior en que el carro se angosta y se dispone en ángulo se designa con el nombre de *estranguera* o *estranguaera* (figura 7, *E*). La lanza o *tiradero* del carro desde la estrangüera a la punta o extremo libre suele tener de 1'20 a 1'50 metros de longitud.

La fig. 7 representa la estrangüera o estranguaera vista por su lado derecho. *V* es la vara; *E*, la estranguaera, espacio triangular anterior; *Co*, las *corras* o cinchos de hierro que refuerzan la vara; *M*, la mesa; *T*, el talonjo

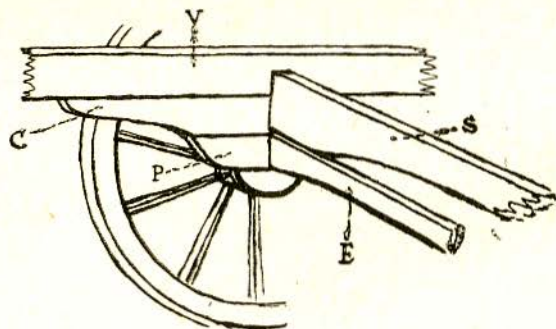


Fig. 5. — Parte inferior izquierda del carro de rueda con radios de Huergas de Gordón (León).

V, *vara*; *C*, *corcijón*; *P*, *palomilla*; *E*, *eje*; *S*, *solobo* o *solovo*. Se llama *calabazas* la parte del cubo en que se implantan los radios o rayos, de la rueda.

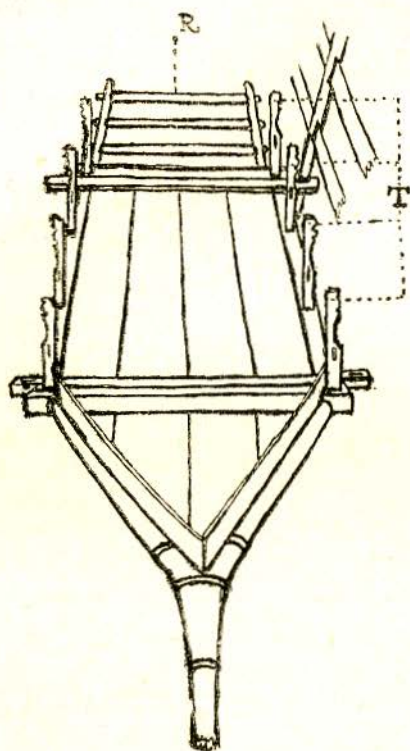


Fig. 6.—Conjunto del carro leonés, visto por su parte antero-superior, Huergas de Gordón (León).

R, reja; T, talonjos (en número de cuatro por cada lado).

jón *Co* se apoya la vara *V*, en cuya cara superior se hince y yergue el talonjo *T* (tercero del carro) atravesado en su porción media por la tabla llamada *cadena C* prolongada hasta atravesar el talonjo postrero *T. p.*, el cual se hince en la mesa *M*. Un poco anterior a la mesa, y transverso como ella, se apoya sobre la vara un fuerte madero llamado *tachón Ta* en cuya cara superior se hince y yergue la *pernilla P*, más alta y robusta que los talonjos, atravesada a su vez, de delante atrás por la *barandilla B* o *varilla Va* de la *armadura* que tiene por misión abrazar y sujetar la carga (mieses, leña, ramaje, ramón y hojas, etc. como puede verse en lám. XVIII, figura 1).

El lado izquierdo de la parte anterior del carro, y en su porción más próxima a la estrangüera, se detalla en la fig. 9. En ella *V* es la vara; *M* la mesa en que se clava y fija el talonjo *T* (en la fig. el primero anterior izquierdo); *Ta* el tachón, atravesado por la *pernilla P*; *C*, la cade-

na; *B*, la armadura inferior; *B'* la barandilla o armadura superior.

En ocasiones, el carro se dispone *encordelado* para lo cual se pasan cuerdas (operación a que se llama *cordelar*) por los correspondientes agujeros de las barandillas y en su parte trasera—la *rabera* del carro—se tiende la *corza* o *escaleras*. Una vez encordelado y con la corza oblicuamente tendida, la carreta leonesa queda dispuesta para el acarreo de las mieses.

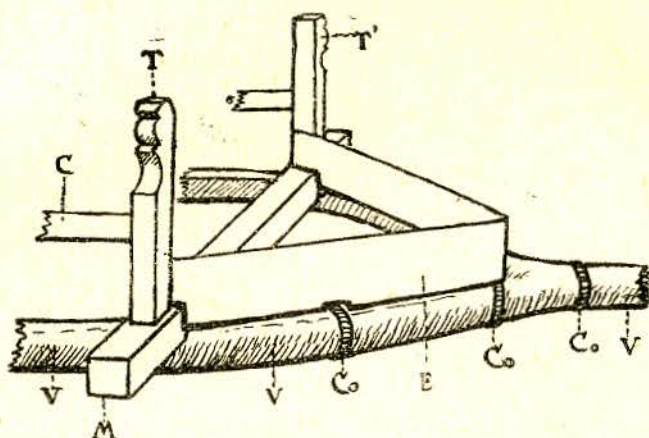


Fig. 7.—Detalle de la estranguaera o estrangüera, por su lado derecho.

C, cadena; T, talonjo derecho; T', id. izquierdo; E, estranguaera (estranguadera), cajón triangular anterior; V, vara; M, mesa; Co, corras.

Huergas de Gordón (León).

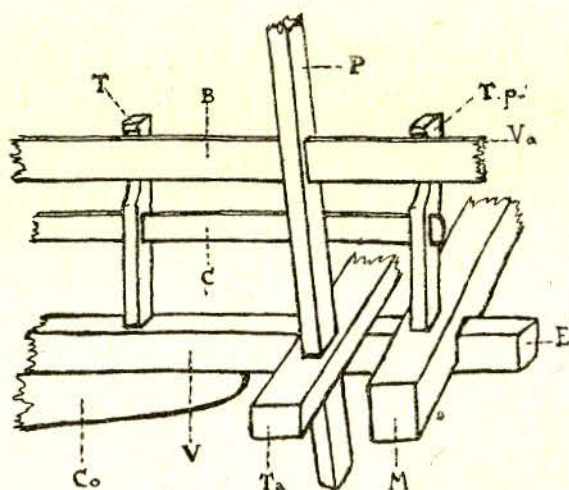


Fig. 8.—Carro de Huergas de Gordón (León).

Detalle de la parte posterior izquierda.

T, talonjo tercero; Co, corcujón; B, barandilla; C, cadena; P, pernila; V, vara; Ta, tañón; M, mesa; Tp, talonjo posterior; Va, varilla de la armadura; E, extremo posterior de la vara.

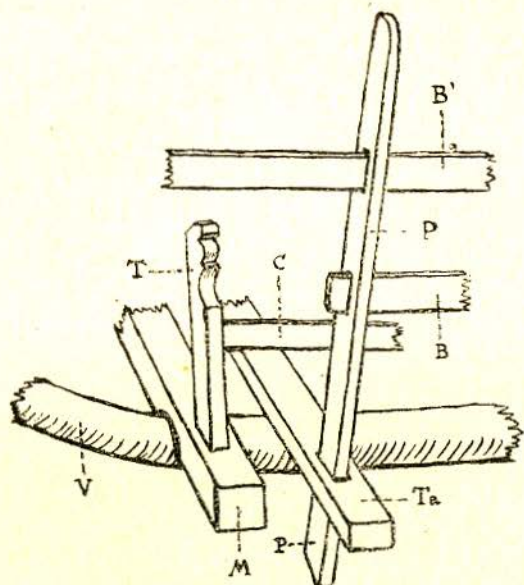


Fig. 9.—Carro de Huergas de Gordón (León).
Parte siguiente a la estranguaera.
V, cara; M, mesa en que se inserta el talonjo T; C, cadena; P, pernilla; Ta, taebón, en que se hince la pernilla; B, barandilla inferior; B', armadura o barandilla superior.

Bibliografía

- HOYOS SÁINZ, L. DE Y ARANZADI, T. *Lecciones de Antropología*, 1893.
- HOYOS SÁINZ, L. DE. *El carro cántabro*, Rev. de Cantabria, II, 1897.
- HOYOS SÁINZ, L. DE. *Los carros campurrianos*, El Cantábrico, Santander 1904.
- HOYOS SÁINZ, L. DE Y ARANZADI, T. DE. *Lecciones de Antropología tomo II*, 1900.
- HOYOS SÁINZ, L. DE. *Medios naturales o primitivos de transporte en las diversas regiones de España* (Soc. Esp. de Antrop. Etnogr. y Prehistoria tom. III, 11 págs. con 9 figs).
- HOYOS SÁINZ, L. DE Y BARREIRO, A. *Consideraciones generales sobre carretas españolas y especialmente sobre el carro cántabro o chillón, del primero y ligeras indicaciones sobre la carreta filipina, del segundo*. (Acta de la Soc. Esp. de Antrop., Etnografía y Prehist. tom. II, pág. 11. Madrid, 1923).
- CABRÉ AGUILÓ, JUAN. *La rueda en la Península Ibérica* (Soc. Esp. de Antrop., Etnogr. y Prehist., tom. III, Mem. XXIV, págs. 71-96. La rue-

da inferior de la fig. 2, se parece a la de nuestro carro que canta de Huergas de Gordón y el cuerpo central escalariforme, dispuesto horizontalmente, recuerda más bien nuestro forcado leonés).

BONSOR, JORGE. *El carro votivo de Bencarrón* (Soc. Esp. de Antropolog., Etn. y Prehist. tom. III, mem. XXXI, págs. 177-178. Madrid, 1924).

LÓPEZ SOLER, L. *El carro mariñano* (Actas de la Soc. Esp. de Antrop., Etn. y Prehist. tom. VI pág. 29. Anuncio de un trabajo al que ya se había hecho referencia en la pág. 24 de las Actas del tom. IV, Madrid, 1925).

DANTÍN CERECEDA, J. *Los altos valles leoneses*. Folletón de «El Sol», 18 de Agosto de 1925.

Advertencia

Los dibujos, inéditos, intercalados en el texto, son de propiedad del Centro de Estudios Históricos que los ha cedido graciosamente al autor, bajo cuya dirección y sobre originales suyos, se hicieron.

ORFEBRERIA ESPAÑOLA PRERROMANA

UN PENDIENTE DE ORO, HALLSTATTIENSE, DE FORTANETE (TERUEL)

POR

Juan Cabré Aguiló

DIRECTOR DEL MUSEO CERRALBO

EL Staatliches Museum für Vor- und Frühgeschichte de Berlín adquirió en Enero de 1916, en el mercado de antigüedades, un pendiente de oro que se reproduce (Lám. XIX, figs. 1 y 2) el cual pesa sin los dos botones complementarios 39,42 gramos. Figura en el Catálogo de dicho Museo con la signatura V. b. 283 a, sin procedencia y clasificado como del siglo VI antes de J. C. y hállase expuesto en la sala del tesoro de Messingwerk en Eberswalde, en la que existe una vitrina con varias joyas de oro españolas, entre ellas ocho pendientes y un collar visigóticos.

El pendiente que reproducimos del Museo de Berlín fué publicado por Wilhelm A. Jenny en la Revista «Prähistorische Zeitschrift», Berlín 1929, en el artículo titulado: *Eim spätthallstattischer Goldschmuck unbekannter Herkunft*. Dicho autor duda que se haya descubierto en España. Establece paralelismos artísticos entre el mismo pendiente y el hallado en el túmulo de la Butte en Mouscelots (Francia) del Museo de Saint Germain-en-Laye, (1) que también aparece orlado con pequeñas copitas y a la vez, con dos joyas de oro procedentes de Vulci y Corneto (2), las cuales ostentan en su decoración escenas de caza y la última de ellas, signos arborescentes que pueden interpretarse como estilizaciones de la figura humana, de un estilo semejante al del anverso del pendiente objeto de este artículo. Por último, el mismo autor reproduce dos representaciones de figuras de animales, muy esquemáticas, pertenecientes al II Periodo de Este, una de ellas en relieve y la otra obtenida mediante puntos rehundidos.

Por nuestra parte debemos hacer constar primeramente, que la joya del Museo de Berlín se halló en España, en la provincia de Teruel y en el término municipal de Fortanete, de cuyo descubrimiento no se puede pre-

(1) Dechelette: *Manuel d'Archéologie* etc. II, pág. 869, fig. 363.

(2) F. H. Marshall: *Catalogue of the Jewellery greek, etruscan, and Roman*. London, 1911, pág. 124, lám. XVIII, 1359.

cisar la fecha; pero sí que fué a principios del actual siglo, a raíz de adquirirla el anticuario de Valencia D. Vicente Guillén, que la ofreció en venta al Museo Arqueológico Nacional, presentando la propia alhaja y una fotografía, de la que se sacó un nuevo cliché que se conserva en el Centro de Estudios Históricos y del que obtuvo, el autor de este artículo una prueba, que es precisamente la que reproducimos (Lám. XIX, fig. 1) con la de Berlín. En la fotografía española aparece el pendiente de Fortanete sin desmontarse el gemelo central de suspensión, esto es, completo.

El pueblo de Fortanete hállase en la zona montañosa del Este de Teruel, en las primeras altiplanicies, limitadas al Oeste por la Sierra de Sotavientos, al N. E. por las Cañadas de las Dehesas y al Sur por los montes de Tarascón y Sierra del Rayo y tal zona, probablemente, pertenece al territorio, que según el Periplo de Avieno habitaban los Beribrases, gente pastoril y montaraz, de los cuales arqueológicamente se sabe muy poco, porque los únicos datos producidos de excavaciones que se poseen son de la periferia de la comarca que se les asigna a tales Beribrases, por ejemplo, los que figuran en la colección de D. Francisco Martínez, de Valencia, procedentes de varias necrópolis de la provincia de Cuenca y de la parte occidental de la de Valencia. Ahora bien, a juzgar por ciertos documentos arqueológicos, descubiertos en una necrópolis de la Sierra de Albarracín por el Sr. Martín Almagro dichos documentos son más o menos similares a los de la cultura de la 2.^a Edad del Hierro de las provincias de Soria y Guadalajara en particular de la necrópolis de Alpanseque cuya cultura según el Sr. Bosch Gimpera es celta. Pero, a todo esto, debe hacer constar el que suscribe este artículo, que es todavía prematuro el poder afirmar que los Beribrases del Este de Teruel que habitaban la zona de Fortanete y todo el Maestrazgo hasta la provincia de Castellón fueran celtas puros, porque se da la circunstancia de que en algunos de los castros de esa región entre ellos, el de Ntra. Sra. del Cid, en Iglesuela del Cid, predominan los materiales arqueológicos típicos ibéricos, siendo los más específicos varias lápidas con inscripciones ibéricas, empotradas en los muros del mismo santuario y que figuran en el *Corpus Linguae Ibericae* de Hübner. El anterior problema etnológico, quizás podría resolverse mediante las excavaciones de un extenso castro prerromano situado entre Fortanete, Mosqueruela y Linares, en los llanos llamados de Nogueruelas.

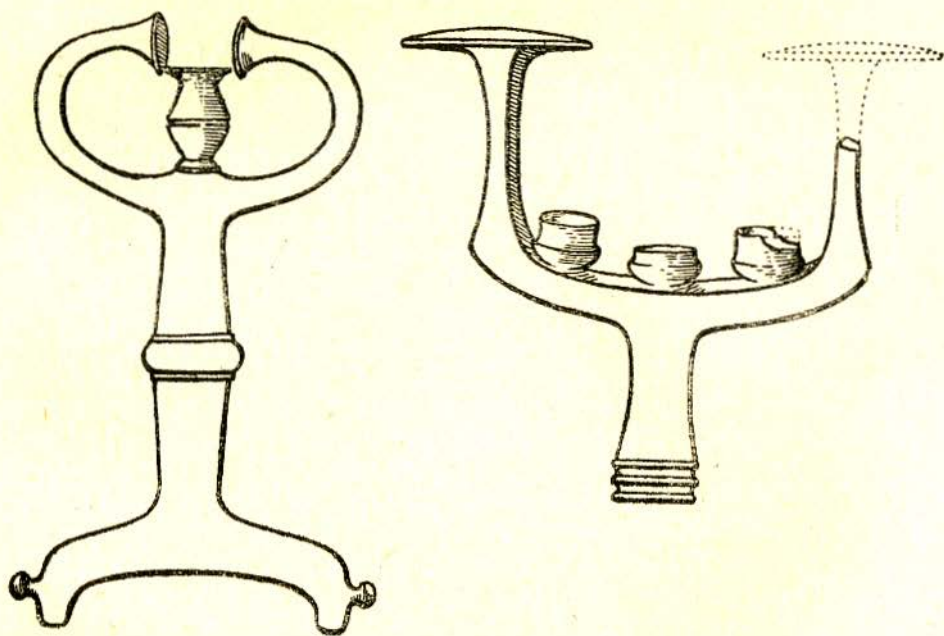
Expuestos los anteriores precedentes debemos añadir, que la joya de Fortanete la consideramos de un gran valor arqueológico, porque sirve como documento cronológico para datar cuantas joyas y objetos ostenten en su decoración apéndices en forma de copitas o vasos y por otra parte, para atribuir unas y otros a una misma civilización y fijar sus movimientos étnicos.

Por regla general, los objetos de bronce y cerámica, armas, joyas, etc., con apéndices o aplicaciones de vasitos y copitas pertenecen al Hallstattien-se, por lo regular a un periodo tardío de él, tanto se hayan descubierto en los valles del Danubio y Póo, como en cualquier región de allende los Piri-neos y de la Península Ibérica.

El primer ejemplo que debe citarse de la anterior afirmación por ser esencialmente específico, son las especiales fíbulas con copitas radiales y colgantes de la propia necrópolis de Hallstatt, existentes en el Museo de Viena (1), cuyas formas de copitas se repiten en el extremo superior de algunas agujas y en las asas de vasos de bronce, de diferentes localidades del valle del Danubio y existentes en determinados museos alemanes.

Entre la cerámica recuérdese la de Brystalle, túmulos de Oedenburg en el Museo de Viena; Monzernheim, en el de Maguncia; Stt Veit, Ucrania, (Lám. XIX fig. 3) en el Staatliches Museum für Vor- und Frühges- chichte de Berlín; los dos morillos de Roquizal del Rullo, Fabara, (Zara- goza) (Lámina XIX fig. 4) etc. etc..

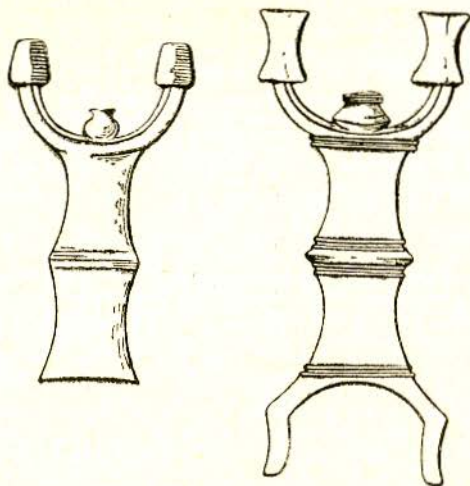
En cuanto a las armas, sirvan de ejemplo clásico dos de la misma ne-



Figuras 1 y 2.—Empuñaduras de bronce de dos espadas de la necrópolis de Hallstatt. Seps. 702 y 557, núms. 25.837 y 25.404 del Naturhistorischen Museum de Viena. Dibujos de M. de la E. Cabré. Escala: 3: 5.

(1) Dr. A. Marhr: *Das Vorgeschichtliche Hallstatt*. Wien, 1925, fig. 5-15.

crópoli de Hallstatt, en el Museo de Viena, de las que reproducimos sus empuñaduras (figs. 1 y 2) y otras dos de la Citania de Sta. Tecla, Museo Pro-Monte, La Guardia (Pontevedra) (figs. 3 y 4).



Figuras 3 y 4.—Empuñaduras de bronce de dos espadas de la Citania de Santa Tecla, La Guardia (Pontevedra). Museo «Pro-Monte», La Guardia. Dibujos de M. de la E. Cabré. Escala: 1: 2.

En lo que se refiere a orfebrería, citaremos en primer término los pendientes del castro de Laundos, (Lám. XX, fig. 1). Affife y Estella en Portugal, los cuales ostentan vasitos similares a los del collar de Cintra del British Museum; la diadema de Cangas de Onís, mal llamada de Cáceres, del Museo de Louvre y en segundo lugar, concediéndole primordial importancia, la serie de torques gallego-portugueses, con los extremos que afectan indudables formas de copitas, (Lám. XX, figs. 3 y 4) de los cuales merecen una cita especial los del castro de Marzan o Cú, Ricadeira, Melide, Foxados, Sta. Tecla, Estrella (Povoa da Varzim, Portugal) y el que figura en el Instituto del Conde de Valencia D. Juan, todos ellos, descubiertos en el Noroeste Hispánico, en la misma región de la que proceden las espadas y puñales de antenas, con dos taladros en el arranque de la hoja, de los que reproducimos dos de sus empuñaduras (figs. 3 y 4) y que son los más indudables Hallstattienses de la Península Ibérica, debiendo hacer constar a la vez, respecto a estos torques que son producto al parecer de la metalurgia exclusiva llamada celta de la misma región.

A propósito de la técnica del granulado que rellena el interior de las postas y triqueta del remate del torque de la Citania de Sta. Tecla (Lámina XX, fig. 2) y que asimismo se repite en el anverso y reverso del pendiente de Fortanete (Lám. XIX, figs. 1 y 2) añadiremos que esa especial técnica es

muy típica de la orfebrería de la cultura mediterránea que comprende a los fenicios, griegos y primitivos etruscos y abarca desde los siglos VIII al V por lo menos antes de J. C., habiéndola adoptado los pueblos de la Iberia, tanto celtas como iberos y asimilado en tal manera que productos metalúrgicos de esta índole que fueron obra de indígenas de nuestra Península se clasifican por muchos especialistas como obras de etruscos, y en este sentido Vilhelm A. Jenny consideró el pendiente de Fortanete.

En conclusión, según nuestro modesto juicio, este pendiente es un trabajo hispánico, de la cultura de los Beribrases, que pertenece a una civilización todavía no determinada, pero con precedentes en la parte Sur del Danubio, Galia Oriental e Italia septentrional y que según A. Bertrand y Salomón Reinach se califican por unos de celtas, por otros de ombrianos o iliricos. A consecuencia del estilo acentuadamente geométrico de la composición de una de las caras del pendiente que representa una figura humana y varias de animales en un grado de esquematización mucho más acentuado que en las dos joyas primitivas etruscas, citadas por Vilhelm, A. Jenny y a la vez, considerando que la decoración del reverso del mismo pendiente recuerda mucho a la de los morillos del Roquizal del Rullo, y por último, opinando que el despoblado del Roquizal del Rullo representa en la arqueología de la Edad del Hierro del Bajo de Aragón un Hallstattense tardío, pero con caracteres muy acentuados arcaicos, quizá el pendiente de Fortanete podrá datarse del siglo VII antes de J. C. y más probablemente del VI, o sea de principios de la invasión céltica a que alude Avieno en su *Periplo*.

EL ARTE DE LOS NIÑOS EN ASTURIAS

Apuntes

POR

Constantino Cabal

DE LA COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS DE OVIEDO

HACE el niño asturiano sus juguetes, de acuerdo con patrones y con ritos que la tradición le impone, y no hay materia ninguna que pueda manejar entre sus manos de que no saque partido. Las cañitas de alcacer le proporcionan zampoñas, para lo cual las corta por un nudo, las teje cerca de él de arriba abajo, y las canta de este modo:

—Toca, zamploña,
que vamos pa Roma,
tú por chichin,
y yo por boroña...
¡Cualo quíes más,
tocar o llorar..?
—Tocar, tocar y tocar...

De la rama de «alloru»—de laurel, —hacen otra zampoña diferente, abriéndole a un extremo una hendidura y metiéndole a lo largo una tira de la hoja. De la caña de cebolla endurecida y granada, fabrica el niño un «berrrón»: la corta por arriba y por abajo, le hace una incisión arriba, sopla en ella, y «suenan ronco.» Y cogen una rama de «salgar», que también se llama «brimbia» y es cierta especie de sauce, común en los setos vivos, y frotan con un palo su corteza y entonan este conjuro:

—Salivina salivar,
sali, chifla de salgar,
que allá volverás a entrar,
por los rios de la tierra,
y las aguas de la mar..!

Y tuercen con cuidado la corteza, y la desgajan del palo, hueca, sonora y entera como el tubo de una flauta. Le ponen la lengüeta consiguiente, y; ya está armada la música!

La caña—la «cañavera»—se convierte asimismo en una flauta, abriéndole a lo largo unos «furacos», —esto es, unos agujeros, —y obturando la

parte superior con un papel de fumar; se sopla en el agujero de la vera del papel, y hay que decir de este modo mientras el instrumento se construye:

—Salivín, salivar,
sali, caña de pescar,
que mañana u otro día
allá volveras a entrar..!

Arrollan en espiral una tira de corteza, desgajada de un árbol tiernecillo, y la sujetan con «pinchos»,—espinas arrancadas a un escacho. En su boca menor meten el «pínfanu», ramita de castañar que se ahueca lo mismo que la «chifla», y cuya parte superior se taja con una leve hendidura... Se llama este instrumento la «corneta», por otro nombre, el «roncón».

De la hoja de calabaza sacan los niños el tallo, le hacen una incisión por un extremo, y ya tienen un «pitorro». El «chiflu» es un pedazo de baldosa, cuadrado a fuerza de roce, socavado después con un cristal, y «afuracado» luego con un clavo.—Los «güitos»—huesos de «priscu», de albaricoque, de melocotón, —sirven para hacer «chiflatos». Se frotan contra una piedra hasta que se les abre un agujero, se les deshace la almendra, se les saca y se les sopla...

Las caracolas de mar se utilizan también para hacer ruido, y reciben el nombre de «turullos». A las bocinas de cuerno las denominan «turullas», y para hacer sus turullas, cortan por la punta el cuerno y colocan en ella una zampoña.

Y entre los dedos meten dos tablitas y las agitan con brio: las llaman las «tarrañuelas».

Las carracas, —las «ronquillas»—se venden en los mercados, y solo se usan en Semana Santa.

Los pastorcillos tocan un rabel que tiene una sola cuerda. Y diz que un pastorcillo que fué preso preguntaba a cada instante:

—Dios mío, ¿cuándo me sueltan..?

Le mostraron un leño y le dijeron:

—Te soitaremos cuando el leño hable..!

Y el leño habló al otro día, porque el pastorcillo le ajustó una cuerda, e hizo de él esta clase de rabel.

El niño afila un palo en un extremo; agujerea tres nueces de un lado a otro y por la parte ancha: las limpia de todo «chichu», —es decir, de toda carne, —hace a una otro agujero lateral, enrrolla un hilo en el palo, encaja en éste las nueces, coloca bajo las otras la del tercer agujero, y por el agujero pasa el hilo... Luego, «afuraca» una «tángana»—una piedrecita lisa, —y la hace entrar en el palo por la parte superior, a fin de que las nueces no se escapen...

Y ya está el «raque» o la «raca»; porque se tira de hilo, y «racan»,—

es decir, cojen las nueces con el ruido consiguiente, mientras el hilo, ya suelto, vuelve a enrollarse otra vez... También se hace la raca con dos nueces, y se la llama el molino, en el dialecto, el «molín».

Y los niños fabrican «tiratacos»; vacian una caña de sauco, afilan una baqueta, introducen en la caña balitas de papel, estopa o corcho, y disparan a diestro y a siniestro...

También manejan la honda, y arman «guerras» de barrios, a pedradas.

De un trozo de madera hacen un «mango» que quiere parecerse al del revólver; le sujetan un casquillo al que le abren encima un agujero, y llaman al conjunto un «cachorrillo». Se le carga de pólvora y de guijas; en el agujero se coloca un fósforo con la cabeza hacia abajo, y se le prende para disparar.

De una rama flexible hacen un arco: las flechas son varillas de paraguas.

De madera y latón «forjan» espadas, y de madera, puñales.

Abren en cruz una caña por la parte superior, dejándole un mango largo; y en la cruz ponen piedras y las tiran. El «juguete» se llama «tira-piedras».

Y el «forcrau», tiragomas o «gomeru» se hace con un horcajo de madera, al que se amarran dos gomas que sujetan al fin una badana. En esta se coloca el proyectil: se la retiene con la mano izquierda, se separa el forcrau con la derecha, se estiran así las gomas, y al soltar de repente la badana sale el proyectil con ímpetu.

Con el «alfiler de ropa» o «palo de tendedera» fabrican los rapaces un «cañón». Sacan uno de los dientes, hacen en el que queda una incisión cerca de la que ya tiene, y enganchan en una y otra los extremos del alambre que sujeta los dientes como muelle y origina la presión; entre las incisiones ponen luego un granito de maíz, y comprimen el diente contra el suelo, con lo que salta el alambre, y se dispara el grano con violencia...

De papel hace el niño cinturones, monteras, gorros, bonetes... Y correas, pulseras y casullas.

De florecillas, nueces, avellanas, hace collares de lujo.

De trozos de baldosas hace anillos.

De ramas hace bastones.

Y de palos hace zancos.

*
* *

La niña construye casas, con piedras, con maderos, con tapones... Al pie, levanta el hórreo con tarugos.

Y hace pucheros de barro.

Y corta una tajada de patata, la ahueca, le pone un asa con un trocito de «brimbia» y ya tiene una cesta en el menaje... A la misma tajada de patata le prende cuatro palillos; con patata también le hace una tapa, coloca en la tapa el asa, y tiene el pote... Y si coge la tajada y le prende un palito por un lado, tiene el «cazu» o la sartén. Las tajadas vaciadas, sin palitos, hacen el papel de tazas...

Y enrolla hojitas de árbol, y son vasos.

Las tablas le dan bancos, sillas, mesas...

Y un vidrio sirve de espejo.

Otras veces la niña hace una «corte»—que así se llama la cuadra: tres paredes de piedra, la techumbre, y un pesebre con hierba, —con «nación». En la corte están las vacas...

Las vacas son ramitas en horcajo; los niños ya las cortan de ese modo, y las limpian y las pulen. Las dos puntas son los cuernos. Y cogen con frecuencia una ramita, le hacen un agujerillo en la parte superior y pasan por éste un junco, acorvado previamente.

Apareció esta figura en Cabezón de la Sal, Braña de los Pastores, Santander, campo de adoración del neolítico. En opinión de ilustres arqueólogos, es la figura humana estilizada, pero sin duda es la vaca de los primitivos de hoy, los niños pequeñuelos de la aldea.

Y los niños hacen yugos.

Los hacen con tablitas y con palos.

Además, hacen arados.

Y forman un rectángulo con «fustes» o trocitos de madera; y le colocan un mango, —que denominan ellos un «rabil», en el centro, en la parte posterior. Partiendo de este rabil, tienden sobre la anchura del triángulo un palo que sobresale como en un carro la vara, y que en este instrumento es la «timona»; hacia el fin de la timona va un palillo hacia abajo, que es el «tornu»; cerca ya del rectángulo, hacia arriba, y en la timona también, va otro palillo mayor, que se llama la «mangaza»: y los lados más largos del rectángulo están llenos de clavos, que son dientes... He aquí el «rastru» de los niños... En el «rastru» de los hombres, el «tornu» es para la cuerda con que se uncen los bueyes a la vara: el «rabil», para alzar el aparato cuando se llega a una vuelta, y la mangaza para la persona que va sobre la timona y que conduce los bueyes.

Con madera podrida hacen barquitos...

Con tablitas y palos hacen jaulas.

Ponen a un corcho dos «brimbias» en la parte inferior, y son las piernas: dos hacia arriba, en los lados, una de ellas en «forcáu», y son los brazos, y el del «forcáu» lleva bastón o lanza; otra más en la parte superior, y

a su fin una aceituna, o, si no, una ciruela o un «nisu», un puñado de plumitas, y cádate un salvaje hecho y derecho.

Las niñas hacen muñecas: una piedra indica el cuerpo y unos cuantos helechos el vestido... Asi fueron sin duda, las muñecas de las niñas primitivas, símbolos de sus deidades y objetos a la vez de sus ternuras... Las de hoy las hacen así cuando cuidan las vacas en los montes pero luego, en su casa y en su aldea, suelen hacerlas de trapo...

Y juegan a la cuerda con «belortos», que son ramas de «brimbia» resistentes.

Y los niños, con «belortos», construyen «arcos», —aros «de correr.»

Y un papel, «revolvinos» que llaman asimismo «molinillos» y que llevan contra el aire en la punta de una vara.

Y «sierpes» esto es, cometas.

Y pajaritas, carros, barquitos, bonetes...

LA JOYERÍA POPULAR EN CUENCA

POR

Juan Giménez de Aguilar y Cano

CATEDRÁTICO DEL INSTITUTO Y DELEGADO DE BELLAS ARTES

SI cierto libro, publicado ha tiempo, con el culterano título de «Semántica regional»—en lugar de dar hospitalidad a tantos términos y modismos extraños a nosotros, —se hubiera cuidado más de recoger los verdaderos, *arcaismos y barbarismos* de la provincia de Cuenca, no faltaría en las páginas de aquél la palabra *Joya*, que conserva en toda esta comarca la acepción anticuada y muy distinta de la que corrientemente se le atribuye.

Joya, voz derivada del latino *jocus* (juego), —que según Barcia alude a los destellos brillantes de las piedras preciosas—, también admite la etimología *gaudia* (plural de *gaudium*, gozo) si consideramos cuánta alegría producen en la mujer, las telas y vestidos.

Cualquier diccionario español que consultemos, nos dirá sobre poco más o menos: *Joya*, «Pieza de plata u oro, trabajada con primor y curiosidad, en que están engastadas piedras preciosas, y que sirve de adorno; principalmente, de las mujeres». Algún autor advierte que la joya puede ser «con piedras preciosas o sin ellas»; pero en general se entiende que una joya es una obra de orífices o plateros, aunque, por extensión, se aplique también aquel término a toda preciosidad o rareza de cualquier género: literario, artístico, etc.

También queda comprendido, en el significado corriente de la palabra joya, el galardón o «premio que se da por alguna acción de habilidad o destreza» así «las copas» que se disputan en los deportes modernos, como las preases que lucirá el ganador de las carreras a pié, que de inmemorial practican en muchos de la provincia de Cuenca, y que se dicen «correr la la joya» y al triunfo «ganar la joya».

Tímidamente insinúan aquellos libros que *las joyas* pueden ser «el conjunto de ropas y alhajas que lleva una mujer cuando se casa». En los pueblos de la tierra conquese, así se entiende; y siguen llamándose *joyas*, las prendas que adquiere la moza cuando va a contraer matrimonio; las cuales sacaba antaño de la casa paterna, encerradas en los *cofres de novia*—decorados en muchos casos de pinturas o tallas, de calados herrajes, encorados o forrados de terciopelo con clavazón dorada—y que todavía guarda en modestas arcas de pino, de arcaica forma, cuando no dispone de un vulgar baul.

Y tan generalizado estaba aquí el nombre de *joyas*, aplicado a los vestidos de mujer y a sus adornos, que *joyero* era el mercader que vendía telas, aplicaciones, flecos y demás aditamentos que hoy comprende el ramo de «pasamanería y bisutería».

Sorprendido quedé al saber que, en Cuenca, en pleno período de los Austrias—tan aficionados a dictar leyes suntuarias—convivían y hacían pingües negocios Juan Caxa, Pedro Rodríguez, Marcos de Amores y otros joyeros, cuando aún trabajaba en esta capital el famoso Juan Astorga y no se había extinguido la dinastía de los Becerriles. Pero en las tiendas o boticas de aquellos, solo se despachaba lencería, *joyería* y mercería; nada de oro o plata, sino en flecos y galones.

El inventario de Magdalena Salmerón, viuda de Juan Caxa en 1600, explica bastante bien lo que era una tienda de *Joyero* en el siglo XVI, y lo que adquieren los novios aldeanos cuando vienen a Cuenca a comprar las *joyas*.

Las listas contienen muchos nombres de telas—la mayor parte geográficos—que todavía se conservan. Había *bretañas*, *olandillas*, *ruanetes*, y *espumilla de Toledo*; canicul, algodón, fustán, bocací, cordellates y estameñas.... También se vendían medias, guantes, dedales, agujas, corchetes y *trenzaderas*; y acaso entre *italianillos* de todos colores, *logroños* negros y «pasamanos de *labor de Italia*», encontramos algunas piezas de pasamanillos de oro falso, varias libras de *oropeles* y unas tiras de *trencilla de oro falso*.

Precisamente en dicho año de 1600 ordenaba una nueva *Premática* de S. M. un registro o colección de relaciones juradas, de todo el oro y plata labrada, en poder de sus vasallos en estos reinos de España; cuyo cuaderno relativo a Cuenca, aclara todas las dudas, que pudieran quedar respecto a lo que comprendía el ramo y tráfico de *joyería*. Pues en tales relaciones—ordenadas bajo severas penas y en las cuales no cabía ocultación ni excusa—no figura ninguna *tienda de joyero* y sí las de platería. Como consta también la relación de cuantas alhajas de oro y plata tenía en su casa D. Fernando de Cañizares, Teniente de Guarda Mayor de esta Ciudad—gobernador militar de ella por ausencia del Marqués de Cañete—en prueba de que nadie escapaba al cumplimiento exacto de aquella Pragmática.

En cambio entraban, en las mercaderías autorizadas al gremio de *joyería*, —aparte de las gorgueras, guantes, cintas, cordones, hilos, corchetes, botones y otros accesorios del vestido mujeril—los *caxcabeles*, *castañetas*, *rosarios*, los *peines de París* y los *espejos de cuarto* «más de dos docenas de varas de justicia».

Y como complemento del adorno femenino, algunas drogas, tales como el *albayalde*, *ajenjibre*, *goma* y *cera colorada*.

Para fijar mejor lo que se entiende por *joyas*, —según la acepción ar-

caica, y popular en la región conquense, —vamos a reseñar las que en unión de ciertos bienes raíces, dineros, *ajuar* y *bastagas de casa*, constituyeron la dote de Doña Juana Carrillo de Zúñiga cuando se casó en 1590 con Don Hernando de Jaraba, hijo de D. Gaspar.

«Cuatro savanas de a quatro piernas, a mill maravedises cada una.

Una Ropa e Vasquiña de Raso negro aprensado E guarnecido de franjas de oro, en sesenta ducados.

Yten un Jubón de tela de oro, en veinte ducados.

Yten un Bohemio de Raso negro aprensado, guarnecido de franjas de oro.

Yten se da una Basquiña de tela de oro encarnada, con su corpiño de tres franjas de oro En quinientos reales.

Yten una Ropa de tafetán pardo, terciopelado, En seis mil maravedises.

Yten una saya de Raso negro cortado En once mille nuevecientos mms.

Yten dos Jubones de tela blanca e oro en seis ducados.

Yten una vasquiña de Raso amarillo En cien reales.

Yten una vasquiña de damasco verde en doscientos reales.

Una vasquiña E corpiño de terciopelo morado.

Una cama de damasco carmesí el cielo con goteras de terciopelo e sobrecama de lo mismo, en 47.000 maravedises.....

Yten cuatro *mesas* de manteles alemaniscos, en ochenta reales.

Yten honce varas de servilletas de lino En setecientos e cinquenta m.

Yten seis servilletas alemaniscas en seis Reales.

Dos pares de manteles de aparador en doce Reales.»

Todo esto, encerrado en «dos arcas de pino, con sus cantoneras» que fueron tasadas en treinta y seis reales. Para nuestra tesis no creo que sea necesario registrar otros *cofres de novia*, cuyo contenido podría ser más rico o más modesto, pero integrado siempre por ropas de mujer, mantele-rías y paños de cama.

* * *

En el año de 1690, se celebra un concierto entre el recaudador de las Rentas Reales de Cuenca y su partido con los Gremios y particulares afectados por el impuesto de las Alcabalas y del cuatro por ciento. Acogiéronse al concierto entre otros contribuyentes el gremio de «Sombrereros y Guanteros», los «Mercaderes de paños» el gremio de «Plateros», etc. e individualmente los más importantes *joyeros* de la ciudad: Simón López, establecido en la Plaza Mayor por 911 reales y 26 maravedises, María Hortiz, «mercadera de joyería» con tienda en la Puenseca por 340 r; Gaspar Pacheco, con joyería en la Plazuela de Sto. Domingo por 430 reales; Leo-

nor Rodríguez por 1.050 reales; Beatriz Fernández por 850 y Diego Fernández por otros 1.250 reales, a este tenor:

«En treinta y uno de Diciembre de mill y seiscientos ochenta y nueve María Hortiz, viuda Mercadera de Joyería en la Puente seca se concertó con el dicho recaudador por las *Alcabalas y Cientos* de su trato, para el año de 1690 en trescientos y quarenta reales que se obligó a pagar a Su Magd., y al dicho recaudador en su nombre por los tercios del año, conforme el estilo de Rentas reales y Maravedises y Haber de Su Magd. Fueron testigos Franco, Martínez Caveró, Gabriel Lo de Haro y Juan Velazquez, vecinos desta dicha ciudad de Cuenca. Y lo firmo con dicho recaudador María Hortiz. Ante mi Bdo. S. de Oviedo».

Nuevas listas de contribuyentes, formadas en Febrero de 1772, siendo Corregidor de Cuenca el Licenciado D. Joseph Cabeza de Vaca y Verdugo, confunden en un solo grupo a todos los mercaderes de telas, adornos, guarniciones y bisutería, desapareciendo, al menos oficialmente, la denominación de *joyeros* (1). Así difícil resulta distinguir quiénes lo fueron, de una lista con diez y seis nombres, clasificados con las mayores cuotas.

¿Jouve? ¿Piquero? ¿Ortinari? Ningún indicio nos permite señalar ahora quién sería el proveedor de galas y chucherías femeniles preferido por la mujer conquense», reinando Carlos III....

(1) Por la misma época aparece el nombre de *enjoyelado* que se aplicaba a ciertas baratijas de oro y plata de procedencia extranjera y cuya introducción en España se prohíbe por haber reclamado los plateros del país a quienes en adelante se autoriza su fabricación y venta exclusiva.

BAILES NEGROS EN ESPAÑA (*)

POR

Francisco M. Cabrera y Rivera

DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO. DR. EN LETRAS POR LA DE MADRID

DE manera incidental nos hemos referido a bailes en los cuales intervenían personajes negros. Otras veces también hemos usado el vocablo baile con otros significados. Cabe atribuir a esta voz varios contenidos. Se aplica corrientemente en los textos examinados a un género literario que, a su vez, se compone de elementos diversos, como la música el canto y el baile propiamente dicho: saltación y mímica. Nos encontramos sin embargo, con mucha frecuencia, casos en que el vocablo se identifica con uno de los componentes que hemos señalado, limitándose entonces a significar el ejercicio mímico o saltación. En adelante, al usar este vocablo, siempre que no especifiquemos lo contrario, nos referimos a la segunda acepción.

En ésta, las fronteras entre baile y danza aparecen muy imprecisas. Tanto Cotarelo (1) como Pedrell (2) así lo admiten, si bien, después de examinar detenidamente varias autoridades, concluyen que la danza era de movimientos más mesurados y graves, propia, por consiguiente, de gente señorial, mientras que el baile, por desenvuelto y bullicioso, era más propio del pueblo. Esta imprecisión de fronteras nos explica el porqué de vez en cuando aparecen en textos literarios danzas de seres tan poco señoriles como los negros. Por consiguiente, no se implica de lo dicho que no existiesen danzas populares; Cotarelo de quien recogemos varias observaciones señala bajo el epígrafe de *danzas populares* varios documentos con los que se prueba la existencia de tales danzas. En algunas de ellas intervenían negros, como demostraremos a su debido tiempo.

Bailes.

No olvidando las advertencias que acabamos de hacer, procederemos a recoger y ordenar las noticias que a nuestras manos han llegado sobre la participación de los negros en el asunto que nos ocupa.

(a) Lo folklórico.

(*) Del capítulo cuarto de la obra inédita «El Negro en la literatura española de ayer», tesis doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, Madrid, 1934.

(1) E. Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, etc.* Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Toms. XVII y XVIII. Madrid, 1919.

(2) F. Pedrell, *Cancionero Musical Popular*, tomo II, sec. IX, págs. 138 y ss.

Doble sería el interés de nuestro tema si lo enfocamos desde sus dos distintos ángulos; lo folklórico y lo literario. Sin embargo, cabe advertir varias dificultades que nos han obligado a reducir el radio de nuestras actividades casi a lo estrictamente literario. Uno de estos obstáculos ha sido el escaso número de noticias que nos han dejado los analistas. Esta indiferencia de parte de los historiadores se debió al hecho de que fué muy limitado el número de negros que entraron en España para permanecer en ella. Las pocas noticias que de ellos nos han dejado aparecen diluídas en otros asuntos.

Los literatos, por otra parte, se interesaron por todos los aspectos y elementos de la vida social, y por eso incorporaron a sus obras las diversas manifestaciones rítmicas del negro. De aquí que tengamos que acudir a ellos el mayor número de veces, tanto para los cantos como para los bailes, después de dar cuenta de las limitadas noticias folklóricas que a continuación recogemos.

Ya en otra parte de nuestro estudio—capítulo primero—indicamos algunos testimonios de varias crónicas y obras literarias donde aparecían negros en fiestas populares, a las cuales aportaban sus bailes, que se significaban por su aspecto pintoresco y exótico. Remitimos a tales páginas para evitar repeticiones. Quizás bastarían aquellos testimonios ya mencionados para asegurarnos de que existían bailes negros en los elementos del folklore peninsular. Nos confirmamos en esta creencia al encontrar otras noticias que procedemos a recoger.

Al hablar de danzas populares nos da Cotarelo (1) la descripción completa más antigua que ha hallado de ellas. Se refiere a una presentada en el año 1525, en Toledo, por Bautista de Valdevieso y Juan Correa. De la cuenta para el cobro de sus gastos hemos extractado lo que a los negros se refiere por creerlo interesante. Dice: «De la hechura de estas sayas y estos *saitos* de los negros, llevó el sastre 1 ducado. De 17 cuaros plateados y dorados para encima de los *saitos* de angeo que llevaron los negros, cada uno a medio real montaron 8 reales y 1/2.»

.....

«Del cáñamo de que se hicieron los salvajes, que eran cuatro, fueron menester para vestidos y cabelleras 11 libras y media, que montaron 5 reales y 1/2, y un cuartillo de los cascabeles, que eran 32 docenas; para cada negro cuatro docenas, y para cada salvaje otras cuatro, que eran cuatro negros y cuatro salvajes, llevaron 7 reales.»

.....

(1) Cotarelo, *Colección...* int., pág. CLXXI.

«De madera y hechura de las cabezas de las porras, que eran cuatro para los negros, 14 maravedises, que monta todo 50 maravedises»

«Llevó el pintor por pintar los carros y cuatro máscaras de negros y por el betún para teñir las piernas y los brazos, un ducado».

«De platear los cuatro escudos y las cuatro porras de los negros y las cuatro flechas y los cuatro navajones y las argollas y las cuatro cadenas, por todo esto igualado, 6 reales».

«Del molde en que se amoldaron los negros, que era de nogal, dos reales».

«De una docena de agujetas para abrochar las sayas y *saitos* 12 maravedises».

«De cola y de trapos y arija para hacer las máscaras de los negros, 1 real y 6 maravedises».

«De cuatro pañetes para los negros, cada par a medio real, el par dos reales».

«De huevos y aceite para sentar el betún negro en las piernas y brazos; siete huevos a 3 blancas, y 2 maravedises de aceite, que montan 14 maravedises».

«De cuatro pares de zapatos blancos para los negros, a 30 maravedises cada par, que montan 120».

«De 14 danzantes, que fueron 4 salvajes y 4 negros y 4 amazonas y un rey de los negros y una reina de las amazonas, los doce que iban a pié 3 reales, a real por la víspera y a dos reales por el día, y 2 reales por los que eran rey y reina, que monta todo 40 reales».

Esta detallada descripción nos permite representarnos lo que era un negro danzante a principios del siglo XVI en España.

Curioso también resulta el pasaje que éste mismo autor cita de la *Relación* que Enrique Cook hace del viaje de Felipe II a Valencia, Zaragoza y

Barcelona en el 1585. Refiriéndose a las fiestas que les hicieron en Tortosa dice:

«Viernes siguiente, a veinte de Diciembre, todos los oficios mecánicos sacaron *danzas*, después de comer, junto a las puertas del palacio, para que las viesen las damas..

Otra cofradía sacaba unos negrillos muy bien hechos, en umbros de otros los cuales o sacaban la lengua, o sacaban higas, para mover a todos los que estaban presentes al riso».

Nótese que tanto los disfraces de la primera descripción como el detalle de «muy bien hechos» de la segunda, nos están indicando que no se trataba de negros auténticos, sino de blancos disfrazados de negros, lo cual pone de relieve el hecho de que aún admitiendo la escasez de negros en la Península, fácil es observar que existía cierto favor por los bailes negros entre otras cosas, dado su aspecto pintoresco para mover «al riso».

En la citada obra de Doña Mariana de Carabajal, narración espontánea y, por tanto, espejo bastante fiel de las costumbres, ya hemos visto que el amo invita a una esclava negra a «bailar un baile mandingo a lo negro con todas sus circunstancias». Esto de bailar a lo negro» a que aluden varios textos indica también que la modalidad típica de los bailes negros tenía cierta peculiaridad por la cual tanto en el teatro como en la vida de cada día eran reconocidos por todos.

En un interesante artículo, *El Folklorismo de la América española* (1), aparecido en la *Revista de Las Españas*, el gran musicólogo J. Subirá trata de los negros, con otros personales, bajo el epígrafe de «ultramarinos». Cita un sainete: *El Capitán Burlado*, donde en Fiesta de Navidad, salen unos negros a bailar el cumbé y la zarabanda. A continuación del diálogo inicial se halla la «canción bailada», según acertadísima denominación del escritor,

A bailar la nochebuena
dos neglitos conculieron etc.

Esto tiene para Subirá «cierto valor desde el punto de vista de la organografía. Pero no puede referirse exclusivamente a la América Española, según nosotros creemos, porque ya hemos visto que los ritmos y bailes negros se popularizaron en España no haciéndose exclusivo de los negros sino de blancos también. En páginas posteriores aportamos documentación más detallada sobre este mismo asunto.

Recoge el mismo autor otra canción que, según él, «podiera conside-

(1) J. Subirá. *El Folklorismo de la América española*, Rev. de las Españas, 1927, III, páginas 676-7.

rarse traída directamente de América y no del Africa», la cual dice entre otras cosas:

El—Yo so neglo de Sivillia.

Ella—Yo negla del mejor amo.

El—Yo neglo valiente en Flandes.

Ella—Yo negla del cuerpo blanco. etc.

El contenido de esta canción nos hace dudar de la hipótesis del Sr. Subirá. Los negros están aludiendo en ese canto a comedias españolas del siglo XVII como son *El Negro de Sevilla*, de Juan Matos Frago, *El Negro del Mejor Amo*, nombre que llevaron diversas comedias, como hemos indicado; *El Negro del Cuerpo Blanco*, de Leyva de Arellano, y *El Negro Valiente en Flandes*, de Claramonte. Es, por tanto, forzoso deducir que se trata de negros intelectualizados con conocimientos literarios especialmente españoles. Es difícil creer que el poeta pudiera atribuir a negros americanos el conocimiento de estas obras literarias, y todavía más difícil pensar que una canción de esta naturaleza pudiera ser importada de América cuando tenía sentido únicamente en España. No cabe más remedio que admitir que gran parte del folklorismo que se le atribuye a la América española en este aspecto también es español. Porque si bien el número de negros que permaneció en la Península no fué suficientemente grande para influir étnicamente en la sociedad, no sucedió así con sus cantos y bailes, que se popularizaron y fueron explotados estéticamente con los demás elementos del folklore peninsular.

EL TRAJE DE PASTOR EN ESPAÑA

POR

Francisca Vela Espilla

PROFESORA DE LA ESCUELA NORMAL. AGREGADA TÉCNICA AL MUSEO

AL comenzarse el estudio metódico de los trajes populares españoles, apareció claro el concepto de una relativa uniformidad, nacida de la igualdad de profesión, y más especialmente que en otras en la de ganaderos y pastores, siendo más destacada en estos que en los primeros, que pueden ser dueños de ganados pero no apacentarlos ellos mismos. Esta distinción la hizo ya notar el Profesor Sr. Hoyos Sáinz, en su «Cuestionario para el estudio del traje regional español» en el año 1922, distinguiendo el traje y el tipo del ganadero, en ocasiones rico, que puede representarse por el usado en Andalucía para tientas y acosos, con su variedad femenina y en Salamanca por el traje charro, de ordinario espléndido. En él se acusa como principal y característica prenda el gran cinto o *media vaca*, pieza de cuero fuerte que protege vientre y parte del pecho contra las posibles acometidas del ganado vacuno a veces bravo; si bien impide toda flexión del cuerpo, lo mismo que las botas de montar demasiado ceñidas y lo apretado de las demás prendas que exigen un verdadero esfuerzo y gran esbeltez para llevarlo. Por eso es imposible usarlo para el trabajo, mas para las faenas ganaderas y especialmente las ecuestres es adecuadísimo y de una gran belleza.

Dominan este traje por la ribera del Duero y la izquierda del Tormes en los partidos de Alba, Vitigudino y Ledesma, mitad de Salamanca y Béjar, Sequeros y Ciudad Rodrigo. La otra mitad de estos partidos es más de pastor pobre que de ganadero rico; por su sencillez y adaptación a climas fríos representa la transición al traje extremeño. Candelario (Sierra de Béjar) posee un traje puramente local en el cual convergen pastor y ganadero con trajinante.

Tipo de traje ganadero

El tipo del de ganadero se repite en otras provincias del O. y de la llamada «región Serrana»; (Lám. XXI, fig. 1) como todas las demás con excepciones (Véase Láminas XXI, fig. 6 y XXII, fig. 2). Muchos de estos datos proceden de las Memorias de fin de carrera, realizadas en el Seminario de Etnografía y Arte, por las alumnas de la extinguida Escuela de Estudios Su-

periores del Magisterio. La fotografía reproducida presenta un buen ejemplo del ganadero ya pastor, por ser criado extremeño de Montehermoso (Cáceres), que permite ver la delantera de cuero, hermosísima pieza cuyo original posee el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL, sobriamente adornada en el pecho, que amplía la protección hasta las piernas, formando un verdadero peto y correlativamente a él otro espaldar de cuero. Con este peto acudian a las ferias y mercados de los pueblos próximos.

En la imposibilidad—por lo reducido del espacio—de hacer descripciones de los variados tipos pastoriles, y de los muchos ejemplares que el citado Museo ha reunido, me limitaré a presentar algunos trajes de las distintas zonas ganaderas que en España pueden considerarse, prescindiendo, aunque parezca anómalo, de la región Cantábrica o Nórdica, ya que en ella, y especialmente desde Lugo a Santander, el traje popular es verdaderamente pastoril.

Zona occidental del traje de pastor

Extiéndese la primera zona desde León a la Extremadura andaluza: a ella pertenece el pastor (Lámina XXI, figura 2) que lleva un típico chaleco de estezado y respunteado en lana verde, roja y azul (Lám. XXIII, fig. 1), y zajones o zahones, prenda común en ellas. En esta región hay muy buenos ejemplares de esas piezas, que en ocasiones son de piel de cabra con pelo castaño, adornado de otras, o bien de oveja o de chivo blanco; a veces llevan remates de piel, lisa, o formando dibujos.

En La Serena—Badajoz— la chaqueta de fiesta de los pastores se parece en su forma a la de los labriegos; pero se diferencia en el color, que en aquellos es siempre el siena tostado, y además no lleva cuello y sólo las tiras de piel de estezado guarnecen los bordes de la solapa y los bolsillos, del mismo modo que las bocamangas y coderas.

El estezado consiste en la aplicación de cuero recortado sobre el paño o la piel sin curtir, llevando muchas veces respuntes en colores haciendo dibujos. Este adorno y el empleo de las pieles son característicos de los trajes pastoriles; los mismos pastores, a veces con un gran sentido de artistas, adornan de este modo su indumentaria y la faldriquera, que regalan a la madre y a la novia. El citado traje de La Serena, lleva este adorno en la chaqueta y en el calzón; el chaleco va abrochado por detrás; no tiene cuello, pero en la parte inferior lleva una vuelta de piel de unos 6 centímetros con respuntes en colores, formando estrellas. La pastora lleva un refajo de algodón, a cuadros blancos y negros, con ancha franja de respuntes en colores vivos, pañuelo de lanilla con flores estampadas, delantal y faldriquera de estezado (Lámina XXIII, figura 2).

Por esta pareja puede apreciarse que el traje pastoril se ha empobrecido (fenómeno general en la modificación de este tipo de indumentaria) pues no obstante ser trajes de fiesta—ya que esta clase como todas las humildes, es muy aficionada, a que se vea que tienen «cosas buenas» para lucirlas en estos días—no ofrecen realmente mucho valor.

El traje de pastor en la zona serrana

La segunda región concretamente ganadera y pastoril es la llamada «Serrana» que se extiende desde la Sierra de Gata (entre Salamanca y Cáceres) y el poniente de Gredos, hasta la provincia de Guadalajara, quedando dentro de esta demarcación Avila, Segovia y Soria, con unidad en cuanto a las analogías con el suelo, clima, cultura material y espiritual y manifestaciones del traje. Surgen prendas características representativas de la índole alpestre y pastoril de esta región, multiplicándose los elementos de protección contra la dureza del clima: zamarras, mantas, anguarinas etc. Las figuras números 3 y 4 de la Lám. XXI, presentan respectivamente al pastor y pastora de Segovia, pudiéndose apreciar la sencillez y falta de riqueza de sus trajes. Persiste en ella el empleo de los peales, que son trozos de lana con los que rodean las piernas, hasta más abajo del tobillo, calzándose después las abarcas de cuero, que sujetan de un modo peculiar con las correas o cuerdas del calzado. En la cabeza, pañuelo, y encima de la camisa de *corchados* (bordado negro sobre fondo blanco) un pañuelo de talle sobre el que lleva el *dengue*, ya muy modificado, y que aquí constituye una expansión de la zona de esta prenda de origen gallego, modificación que se acentúa en la provincia de Soria hasta convertirse en el *cruzado*. En el pastor se advierten las prendas señaladas como propias de este traje; abarcas, peales, zajones, zamarra, cubriendo la cabeza con la típica montera de cuero sobado.

Es interesante el traje de fiesta del pastor de Prádena (Segovia) con pantalones que llegan hasta más de media pierna, ensanchándose en las bocas que van adornadas, lo mismo que los lados, con grandes tiras de cuero con labores de estezado formando grecas. El chaleco, por delante, es de la misma clase, adornado con pespuntos verdes y botones dorados, y por la espalda va recortada con dibujos florales y geométricos sobre retor blanco.

En Avila, los pastores de la Sierra de Gredos usan el traje propio para el género de vida que hacen en lo abrupto de la Sierra, y en donde, en los meses de verano, pasan las noches, durmiendo sobre pieles de ovejas. Cubren la cabeza con un gorro de pieles finas, de cabrito o conejo. En cuanto al calzado, gastan abarcas hechas rústicamente de piel de buey o de jabalí sin adobar y que solo cubren la planta y dedos del pié, atándose con correas o

cuerdas. Desde hace bastantes años, estas abarcas se van sustituyendo por las de goma de neumáticos, que resisten mejor la humedad.

El traje de pastor merinero

Aunque procedente de Arguijo (Soria) puede considerarse como extremo al pastor llamado «merinero», por serlo de la variedad de ovejas llamadas merinas; la lámina XXI, figura 5, muestra a un pastor trashumante de los que, desde el otoño a la primavera se desplazaban a los «*extremos*» como entonces se decía, a las dehesas y valles de Extremadura y Andalucía, a través de rutas fijas que al final del siglo XII, recibieron el nombre de *cañadas* y eran caminos especiales destinados al tránsito de los ganados; en un sentido puramente legal no eran mas que «el paso entre zonas cultivadas: huertos, viñedos o labrantios». Tres eran las principales cañadas: la del O. o Leonesa, la Central o Segoviana y la del E. o Manchega; existiendo además, entronques, veredas y cordeles, —estos tenían de anchura la mitad de una cañada— que cruzaban la Península de una vasta red de caminos. La trashumancia, o sea el desplazamiento alternativo y periódico de rebaños entre dos regiones de clima diferente, se dió entre nosotros con extraordinario vigor, favorecido por muchas causas físicas y por otras históricas y sociales que dieron gran empuje a esta forma de explotación ganadera, culminando en los privilegios de la Mesta (1273-1836) cuyo «Honrado Concejo» tuvo una forma tradicional de gobierno.

La preparación de los ganados para marchar a «extremos» empezaba a mediados de septiembre, y en Castilla consistía simplemente en pintar con almagre las ovejas, y marcar cada propietario las reses con su señal. Por grupos de 1.200 a 1.000 y conducidos por mayores, rabadanes y pastores con sus mastines, las «cabañas» atravesaban dos veces al año estos caminos levantando nubes de polvo y cortando la hierba al ras. La partida de las dehesas del Sur, comenzaba a mediados de abril y «los rebaños, eran esquilados a la mitad de camino, al rebasar la divisoria del Duero, o al llegar a los agostaderos....» (Julio Klein «La Mesta» Madrid, Revista de Occidente). Estas vías pastoriles fueron una de las causas verdaderamente unificadoras de la indumentaria y otros elementos etnográficos y artísticos populares, como la cerámica especialmente habiendo difundido algunos tipos talaveranos y andaluces por toda Castilla la Vieja y el reino de León.

La citada fig. n.º 5 de la lámina XXI, corresponde, como hemos dicho a un pastor trashumante, que, con todo el traje hecho de cuero, con chaleco muy bonito y adornos recortados en la chaqueta, lleva peales por encima de los cuales se ven las medias de lana, y se cubre con la montera, prenda que entra como un elemento general de esta clase de indumentaria, y que con-

feccionan con cueros sobados más que curtidos, dejando el pelo para adentro. También es muy general, como ya dijimos, el empleo de las pieles. El MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL ha adquirido varios ejemplares, entre ellos una interesante zamarra con mangas, de piel de oveja, que conserva todo su pelo; pertenece a un equipo completo de pastor de Soria.

Muchas veces y sobre todo en algunos sitios, estas pieles las aprovechan para abrigarse, tal y como son, sin arreglo alguno, según puede verse en la lámina XXI, fig. 6, que representa un pastor de Navarra.

El traje de pastor manchego

Pero La Mancha con su terreno estepario del clima extremo, es la más típica región de pastores pobres, principalmente de ganado de oveja; la lámina XXII, fig. 2, pastor y zagal de Toledo, presenta un característico tipo de pastor, cuya figura parece que se agranda en medio de estas extensiones áridas y llanas. El pastor lleva sobre el hombro la manta con que ha de protegerse, y tanto su traje como el del zagal, se ven empobrecidos, cumpliéndose así la teoría de que La Mancha degrada y empobrece, en su indumentaria, las influencias que en este sentido recibe de otras provincias. En la región manchega, tan pastoril, había de darse el mayoral de pastores, que puede considerarse como un modelo auténtico (Lámina XXII, fig. 3).

Otro ejemplo del citado empobrecimiento de estos trajes puede verse en la lámina XXII, figura 1, pastora de Guadalcanal, (Guadalajara) que tanto por su aspecto como por los materiales de su traje, —sayal burdo— y falta total de adornos, es un modelo de degeneración en tal aspecto que entraña un caso de franca pobreza.

Tipos de trajes pastoriles en Andalucía

La región pastoril de Andalucía, presenta varios tipos de trajes, siendo curioso el que usan en Valdepeñas (Jaén) población de la Sierra, con especial traje dentro de la provincia, que se distingue por el empleo de la piel con lana y curtida, en estezado, no a estilo andaluz, rumboso y de lujo, sino de aplicación práctica. Cubre sus pies con calzas y encima de ellas medias negras de las llamadas de medio pie, que resguardan el talón, dejando al descubierto los dedos, para abrigar los cuales empleaban puntilleras de tramadillo (generalmente hechas de las puntos llamados de piojo y pulga); en los tobillos, peales, calzándose con *chátaras*, *corizas*, o *abarcas*, verdadero blasón de los pastores que, como puede verse por estos datos, son usadas en el N. y en el S. En cambio no llevan montera; variedad que se advierte en los pastores del Sur.

El traje de pastor en Cataluña y Aragón

No tenemos noticias de que en Aragón y Cataluña ofrezcan los trajes de este oficio particularidad alguna. En la lámina XXII, figura 4, puede verse al pastor del Valle de Arán, advirtiéndose el empobrecimiento de este traje; pero merece fijar la atención el palo que trae en la mano, rematado por «el gancho» para coger ovejas, que se usa igual en los Pirineos catalanes que en las dehesas extremeñas.

En Teruel se abrigan los pastores con mantas llamadas de *cabujón*, de ordinario tejidas en casa, a rayas o a cuadros azules y blancos, o blancos y negros; en el segundo caso sin teñir la lana. Tienen pronunciada forma rectangular y forman el cabujón doblándola por una tercera parte o la mitad en el sentido de lo largo y, cosiendo esta parte, colócasela de suerte que el extremo, que tiene flecos llegue más o menos hasta la cintura y dejando caer la otra parte o embozándose con ella. En el cabujón suelen meter una piedra para evitar que el aire la levante, y otras veces las crías del ganado.

Se ve, pues, que el traje de pastor se pierde ostensiblemente y se empobrece, no siendo hoy en algunos puntos más que el de aldeano en peor uso. Ya, desde últimos del siglo pasado, fué perdiendo su peculiaridad, aunque conservando sus facies; y es que este traje puede decirse que lo creó la Mesta, y lo impusieron las necesidades de la trashumancia y el auge de la ganadería cuando ésta era considerada como fundamento de la economía nacional; por eso decayó al ir aquella perdiendo importancia y aboliéndose sus privilegios en virtud de sucesivas leyes hasta desaparecer en el año 1836.

Diversas clases de objetos fabricados por los pastores

No es posible dejar de citar los objetos fabricados por los pastores, la mayor parte para uso suyo. Algunos pueden considerarse como complemento del traje (morrales, bolsas, hondas, etc.) Son de un marcado aspecto práctico y demuestran sentido artístico, máxime, teniendo en cuenta los medios rudimentarios con que están hechos y la falta de aprendizaje que, en determinados casos, es total por el aislamiento en que forzosamente han de vivir la mayor parte del tiempo. Muchas de esas piezas, realmente curiosas, están hechas no ya por los pastores sino por los mismos zagalillos; así ocurre con algunas gaitas, utilizándose huesos de animales y decorándolas con incisiones a punta de navaja, que denotan el doble gusto de la música y de adornar el instrumento. Hacen también rabeles y violines. Se advierte en estos objetos gran uniformidad, entre las distintas regiones, no solo en cuanto a materia-

les, que forzosamente; han de ser los que tienen a su alcance, —pieles, asta, madera, corcho etc.—sino en los motivos a base de decoración, generalmente geométrica, abundando el adorno de estrellas. Son asimismo bastante corrientes los de animales y el hombre, dibujados a veces con rasgos que tienen algo de infantil, recordando en ocasiones los dibujos primitivos. En todas las regiones se encuentran «colodras» de asta (vaciadas y decoradas con incisiones en negro) destinadas a contener vino, aceite, leche, etc; también hay ejemplares de cuernos, con análogo adorno, usados para reunir el ganado o tocar la «dula». Las calabazas pequeñas, preparadas en la forma anterior, las emplean para llevar sal, pimienta o ajos. De madera o corcho, construyen tarteras para llevar la merienda; marcos de espejos muy trabajados a punta de navaja; palillos para hacer media y ruecas. El MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL posee interesantes ejemplares de estas piezas. Algunas, procedentes de Guadalupe, además de estar labradas ofrecen la variedad de su policromía. También y de la misma provincia posee un bastón en forma de cayada, cubierto materialmente todo él con dibujos de una gran maestría; en la parte inferior son de cartas de baraja; ocupan la zona siguiente, escenas de caza con hombres y animales, como conejos y ciervos en disposición de correr, y en la zona superior tiene unas escenas de toros y hombres tocando diversos instrumentos.

Abundan los cubiertos de palo, sobre todo cucharas, de ordinario con mango muy corto, y otras articuladas en su mitad, formando en el otro extremo el tenedor.

Son, en fin, nada escasas, aunque algo repetidas, las manifestaciones de estas actividades pastoriles. Dentro de su tosquedad, tienen el valor expresivo del arte popular.

TOCADOS Y PEINADOS FEMENINOS REGIONALES EN ESPAÑA

POR

Nieves de Hoyos Sancho

AUXILIAR TÉCNICA HONORARIA DEL MUSEO

AL SR. VIZCONDE DE GÜELL

LA importancia del tocado y peinado ha llegado en la etnografía de los pueblos, primitivos o naturales, a ser un carácter distintivo, si no de razas, sí de tribus y aún de pueblos.

Igual valor tiene este criterio en bastantes etnógrafos modernos y en las descripciones de viajes por Africa y Oceanía. La distinción de grupos étnicos se hace casi principalmente por los característicos peinados y tocados de cabeza utilizados, entre otros, por Acherman, Frobenius y muchos etnógrafos ingleses que han escrito acerca de Oceanía.

La importancia que alcanza el peinado en las diferencias raciales nos lo demuestran Denikers cuando dice: «los negros de pelo corto y muy rizado, no pueden tener más que un peinado poco complicado». Telesforo de Aranzadi anota en su Etnología: «si la cabellera es lisa y de mucha longitud, tendrá a gala su poseedor en lucirla en larga trenza, como los chinos, manchúes y mongoles; o tendida y libre como muchos indios americanos».

La tradición utilitaria de este criterio es bien antigua en la bibliografía española. Se podrían transcribir frases distintas de todos los pueblos indígenas americanos desde California a la Tierra del Fuego, reconocidos y estudiados por nuestros cronistas y escritores de Indias.

Este distintivo del peinado, aunque muy atenuado, persiste, como se demostrará en el presente trabajo, en la diferenciación de grupos naturales españoles. Su importancia ha sido confirmada por los grabados y pinturas rupestres que se encuentran en los múltiples descubrimientos hechos en España.

Se observa que, a partir del arte paleolítico, se acusan dos grandes regiones: la Mediterránea de tipo capsiense y africano, con sus posteriores influencias plenamente orientales, y la Atlántica Nórdica o cultura de las cuevas, influida por elementos proto-europeos.

Esta orientación general cabe aplicarla a España, conforme a los materiales constituídos por los objetos o su representación gráfica en fotografías o dibujos existentes en el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL. Sigo en la des-

cripción las regiones españolas que por la Etnografía y las Artes populares fueron establecidas en 1922 por el Profesor Hoyos Sáinz, confirmadas en la Exposición del Traje Regional celebrada en 1925 y complementadas actualmente por las colecciones e informaciones de este Museo.

El peinado sencillo, sujetando el pelo en una o dos trenzas, generalmente colgantes o, cuando más, recogidas, casi nunca adornadas, jamás con flores y solamente alguna vez sujetas con pequeñas cintas siempre oscuras, caracteriza a todo el *Norte de España*, desde Galicia a Cataluña. Es de notar que también encontramos ese peinado de trenzas colgantes en las provincias insulares de España: Baleares y Canarias.

Esta sencillez de peinado es indudablemente debida a que en las mencionadas regiones rara vez se lleva la cabeza descubierta. En Canarias la cubren con pañuelo y sombrero. En Baleares, si no siempre, va totalmente cubierta, pero es muy original el «volant» de encaje o batista que ajustándose por la mitad de la cabeza baja por delante marcando el óvalo de la cara; se llama «volant» cuando por delante es redondo, y rebocillo cuando acaba en punta.

Tocado en la zona nórdica

La forma de tocado del pueblo en toda la zona nórdica, está principalmente representada por el pañuelo; atado en la parte superior de la cabeza, dejando caer las otras dos puntas sobre la espalda, según se advierte en la figura n.º 1 de la lámina XXIV, varía en que lo anuden un poco más delante como en Galicia o más detrás como en Asturias. En el Valle de Campóo, Santander, también llevan el pañuelo atado en la parte superior de la cabeza, de suerte que las puntas salientes quedan a modo de orejas, aunque por degeneración lo hagan ahora debajo de la barbilla. A veces llevaban una trenza que caía sobre el lado izquierdo, sujeta hacia la mitad, desde donde quedaba el pelo suelto; esto podemos verlo en la pareja de campurrianos que ilustra el artículo de la Srta. Carmen Gutiérrez Martín (véase la lámina XI, fig. 2).

Las mujeres de las rías bajas de Galicia, se ponían el pañuelo atado sobre el pecho o atrás en un lazo flojo. En dichas rías había la curiosa costumbre de colocar el dengue doblado sobre la cabeza, cuando llegaban a la feria o el mercado (fig. 1).

En algunas partes de Asturias, como en Llanes, y en la Vega de Pas, de Santander, cubren con el pañuelo solamente el moño, sin que apenas caigan las puntas de detrás.

Las indicadas modalidades de ponerse el pañuelo han bajado a León, Palencia y Burgos, pero no al valle del Ebro, Logroño y Zaragoza.

No es el pañuelo la única forma de tocarse la cabeza en toda esta zona nórdica; también lo hacen con telas de lino o paño, desde Galicia, con la



Fig. 1.—Mujer de las rías bajas de Galicia, con el dengue doblado sobre la cabeza.

cofia, de encaje o de finísimo hilo bordado o liso, adornada con cintas grana que, ciñiéndose al óvalo de la cara, se frunce en la parte de detrás de la cabeza, y cae por la espalda, envolviendo la trenza, hasta cerca de la cintura y formando como una bolsa (Lám. XXIV, fig. n.º 4). Inútil es señalar el origen europeo del Norte y Oeste de esta prenda común con múltiples modelos de pueblos germanos y francos.

En Lugo, en La Montaña, las mujeres usaban un pañuelo de lienzo de tres puntas, que llamaban asimismo cofia y se lo colocaban atado al lado de la oreja, formando el cacherulo. Esta clase de pañuelo fué luego sustituida por otra de colores.

Tales formas de tocado continúan, con pocas variaciones, por Asturias y montañas de León, hasta Santander en cuya parte oriental y valles altos del Pas y del Miera, principalmente las pasiegas, preferían el capillo, prenda que según el Diccionario Enciclopédico se llevaba en Tierra de Campos, sin que hasta ahora hayamos podido confirmarlo. Es de lana blanca (Lámina XXIV, fig. 5) y está en relación directa con el capusay vascongado, propagándose por los altos valles de Navarra a los Pirineos de Huesca con las variadas coberturas de Hecho y Ansó, donde también cambian según el estado de soltera, casada o viuda, no teniendo nada de ibérico contra lo que afirman algunos autores.

El peinado de Ansó es especial y único en España. Se hace con dos trenzas que las envuelven en una cinta generalmente verde, llamada por su uso

trenzadera, y así dispuestas las colocan rodeando la cabeza, de tal modo que puedan parecer un sombrero (Lám. XXIV, fig. 2). Sobre este peinado llevan a diario, para protegerse sin duda del frío, una especie de mantilla llamada *bancal*, que es simplemente un rectángulo de paño verde, lo mismo que el del saigüelo.

En todo el Norte, para las ceremonias religiosas, llevan la mantilla clásica española, de forma semicircular, más o menos regular, hecha con paño y terciopelo, adornada con pasamanería, y azabache, y con motivos decorativos análogos a los de las otras partes del vestido. Este tipo general de mantilla, es el que se representa en la fig. n.º 3 de la lámina XXIV donde aparece una mujer gallega vista de espaldas; se advierte la trenza que cuelga debajo de la mantilla.

De ordinario, es negra, pero hay excepciones. En el Valle del Roncal, las solteras la llevan encarnada, bordeada de una cinta de seda rameada azul o morada. La corriente en el Valle de Ansó y en parte de la provincia de Teruel suele ser blanca, de lana gruesa, con una borla que cae sobre la frente (Lámina XXIV, fig. 6).

Zonas de la mantilla

La mantilla de «la Pastira» de Jaén es roja, con franja de terciopelo negro; cuando no es para ir a la Iglesia, la llevan echada sobre los hombros. Las candelarias y las charras de Salamanca, usan la mantilla de «rocador» que es de terciopelo picado y, a veces, calado. En las provincias levantinas, es muy usada la de casco de seda o terciopelo negro, con ancho volante de tul o encaje todo alrededor; o bien la de blonda, bordeada con una franja de terciopelo, como en Lérida. En Baleares predomina la mantilla de glacé negro con borde de terciopelo picado y adornado con abalorios. Lo característico es la forma de colocarla; no lo hacen desde la parte de arriba de la cabeza, que cubren con un velo de blonda, sino que la sujetan un poco fruncida en la parte de detrás, y luego la dejan caer sobre los hombros como si fuese un chal.

Esta variación levantina de la mantilla del Norte y Centro de España, es el paso a la mantilla andaluza de encaje que en el siglo XIX se difundió por toda España, convirtiéndose en verdaderamente castiza. Diríase una suplantación por intrusiones italianas del siglo XVIII o acaso anteriores, llegando a ser el hecho significativo del tocado femenino español, utilizado con escasa probidad científica. Oculta y defendida por el sentido estético que posee, llevó a la burguesía y a las altas clases sociales a usarla en actos de un españolismo que no era precisamente tradicional y que se forzó en lo que llamaremos el españolismo de exportación para fiestas y escenarios.

Volviendo a la mantilla nórdica, vemos que se extiende sin variación esencial alguna por todos los Pirineos catalanes, de Lérida a Gerona, representada por la caputxa, prenda que se ha querido señalar como significativa de Cataluña. Es generalmente de lienzo negro en forma de capuchón o de lana blanca, en cuyo caso usan la negra para luto. Pero a veces sufre modificaciones, y hay ejemplares tan adornados como el que se conserva en el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL, que es de paño rojo bordado con hilillo de oro y sedas de colores.

La Gandaya catalana

Lo que sí es representativo de Cataluña es la gandaya o red de punto de media o cintas finas, entrelazadas sobre fondo de seda, con que las catalanas protegen el pelo, sujetándosela con un lazo en la parte superior de la cabeza (Lám. XXV, fig. 2). Las jóvenes y solteras suelen llevarla roja, mientras que la de las casadas es negra. Según advierte la Srta. Bonet Collado en su estudio sobre el traje de la provincia de Lérida, las viejas llevaban encima de la gandaya un pañuelo doblado en pico y atado debajo de la barbilla, dejando asomar el lazo de la gandaya sobre la frente. Después suprimieron la gandaya y usaban solo el pañuelo triangular de seda o algodón. En la Cerdaña lo ponían cuadrado, sujetando dos puntas debajo de la barbilla y las otras dos caían por la espalda.

Se peinan con el pelo liso hacia atrás y se hacen un moño de trenzas por debajo de la gandaya. En Lérida hay un peinado característico llamado de «topos», con influencia levantina y también de la zona central. Separan el pelo en dos partes; con el de la parte posterior hacían trenzas, y formaban el «tochó», especie de lazo vertical semejante al moño de picaporte castellano, solo que más aplastado; y sujetaban la parte de arriba a la cabeza, mientras que la de abajo quedaba suelta. Con el pelo de la parte anterior formaban dos abultamientos, uno a cada lado de la cabeza, que es lo que llamaban «topos», y los prendían con horquillas de madera las pobres y de cristal y plata las ricas.

Peinados en la región mediterránea

La cabeza descubierta, adornada con peinetas y agujas de filigrana y aljófar, hasta llegar al adorno con flores, es lo que define a la *región Mediterránea*, principalmente desde la desembocadura del Ebro.

En toda esta zona mediterránea el peinado es más complicado; en él persiste el tipo de la dama de Elche, representativa de la protohistoria y aún

de la prehistoria de la región. Si añadimos al peinado los adornos de cabeza, orejas y cuello, completaría la unidad ornamental del Sureste de España.

El peinado más extendido por toda esta zona levantina es el de las valencianas. Partido el pelo con una raya por la mitad de la cabeza, cae sobre ambas sienes en bandos lisos y cubre las orejas con unos moños laterales llamados «caragols» que, como su nombre indica, se hacen retorciendo el pelo en forma de espiral y sujetándolo con horquillas doradas; con el pelo de detrás, hacen trenzas delgadas con las que «arman» un rodete aplastado; en él clavan largos pinchos, «agujes» o rascamoños, de metal dorado con gruesas cabezas que son primorosos trabajos de filigrana enriquecidos con aljófar y piedras. Completa este artístico peinado una peineta de metal o plata dorada, con dibujos cincelados llamada «pinta», que colocan encima del rodete, y, haciendo juego con ella, dos peinecillos pequeños sobre los «caragols». En la lámina XXVI, fig. 1, los peinecillos laterales no son los característicos que hacen juego con la «pinta».

En Alicante, el peinado se diferencia del anterior en que el moño lo hacen con dos trenzas de ocho o diez ramales, imitando el tejido de pleita, las cuales se arrollan en torno a dos dorados agujones, que sirven para sujetar y constituyen también el adorno; uno de ellos hueco y el otro macizo, que entra perfectamente en el anterior, de manera que una vez colocados parecen un solo pincho con dos cabezas; igual disposición tienen los valencianos. Lo que no llevan son peinecillos sobre los «caragols», ni peineta.

En Murcia, el peinado difiere del de las demás provincias levantinas. Al suprimirse los «caragols» laterales, aparece el pelo en cocas con raya partida a un lado y detrás un sencillo rodete. Hacia el lado de la raya se coloca la peina, que suele no ser de metal, y unas flores cayendo hacia la cara.

En Almería, provincia que físicamente guarda más analogías con la región levantina que el resto de Andalucía, persisten en el peinado los caragols y la peineta de concha, (Lám. XXVI fig. 2), siendo uno de los tipos que muestran mejor la influencia de la civilización agárica y de la dama de Elche.

En Granada y Córdoba se conservan los rizos sobre las orejas, pero trenzados en vez de retorcidos, con horquillas que no sirven más que para sujetar y no de adorno. Lo que más varía es la forma del moño que presenta influencias de lo genuino de la región central, que es el moño de martillo o de picaporte, alcanzando generalmente menores dimensiones. Cuando es mayor, le sujetan en la parte central con un lazo, como en Baza, como puede apreciarse en la fig. 2.

En otros sitios no llevan moño de picaporte como en Guadix y «la Pastira» de Jaén, y en cambio se colocan flores en la parte superior lateral.

Fijándonos en las principales características del peinado de estas regiones andaluzas, se observa una semejanza con el valenciano por los caragols, con el murciano por las flores y con el castellano en los moños de estera.



Fig. 2.—Peinado típico de Baza, Granada.

Zona ibérica en el peinado

La zona que puede llamarse propiamente *Ibérica*, destacada por el empleo general de los grandes moños de picaporte y los rodetes sobre las orejas, es la *Central*.

En Soria, usan el moño de picaporte trenzado, formando como un lazo vertical; la parte de abajo es a veces grande, y así se aprecia en el peinado de la figura 1 de la lámina XXV. Otras veces va sujeto con una cinta, pero por lo general cubren la cabeza con el «cacherulo», pañuelo de percal rameado sobre fondo encarnado, que rodeando la cabeza y tapando la frente, sin duda para protegerse del frío, deja al descubierto por detrás el moño de picaporte. Esta provincia es pobre en adornos; así vemos que en Fuertearmegil lo hacen con una peineta de alhambre.

En Guadalajara, el peinado tradicional se reduce al moño de picaporte hecho de muchas crenchas o ramales, con rizos sobre las orejas. Para las fiestas le colocan una peineta de plata.

En Teruel había el peinado de «pelo rodado», con dos o tres trenzas sujetas en la nuca y dando vueltas hacia un lado. Del centro de este moño pendían unas pequeñas cintas negras de merino. Las jornaleras de Alcañiz

se peinaban con raya en medio del pelo tirante y hecho un moño trenzado grande que llegaba hasta las orejas y por arriba hasta la raya; en la parte alta de este moño se ponían una cinta que llamaban «quiquiriquí».

En Segovia, el peinado típico de la mujer era el moño de picaporte o aldaba; en él entrelazaban cintas de seda y terciopelo, de gran vistosidad, y ponían también dos moños de castaña sobre las orejas, sujetándolos con una sola horquilla (fig. 3).



Fig. 3.—Peinado de castaña, Segovia.

La gente rica o las aldeanas con traje de fiestas usaban la montera que implica la supresión de los rizos laterales, trenzando este pelo con el de atrás. El moño de picaporte fué reemplazado por un rodete o por una trenza colgante. Para diario, sustituían la montera por un pañuelo atado debajo de la barba, según anota la Srta. Gómez Olmedo en su trabajo, «Estudio del traje en las provincias de Salamanca y Segovia». Las ancianas se ponían el pañuelo a la «pasiega», cubriendo toda la cabeza y parte de la frente, sin que podamos saber qué relación tiene este modo de ponerse el pañuelo con el de las pasiegas del Valle de Pas de Santander, que es completamente diferente, ya que aquellas solo cubrían con el pañuelo el moño.

El peinado de Avila, en cuanto a su forma, no ofrece ninguna nota distintiva; pero tiene la particularidad de que del moño de picaporte penden una porción de cintas de seda, bordadas con abalorios y sedas de colores, llamadas «porretas». Este mismo adorno lo encontramos en algunos pueblos de Salamanca, como Villarino de los Aires, que, con el traje de fiesta, llevan colgando del moño un lazo negro con caídas hasta media espalda, vistosamente bordado en sedas de colores, lentejuelas y abalorios; o en Candelario, donde es peculiar el enorme moño de «zapatilla», hecho con un re-

lleno cubierto con el pelo, que las mujeres llevan en la parte alta de la cabeza y del que penden cintas negras o tiras de encaje adornadas con lentejuelas, llamadas cintas de moña.

En Zamora, completando el adorno del lujoso traje de la «Viuda rica de Toro», llevan colgando del moño cintas del mismo material del vestido, terciopelo o lana negra bordadas en lentejuelas e hilillo de oro. El peinado es de moño de picaporte hecho de muchos ramales, bastante aplastado, y dos grandes rodetes laterales con horquillas de filigrana dorada (Lámina XXVI, fig. 4). Como se verá, al compararle, es muy semejante al de la charrá. Las mozas de los Carbajales llevan también cintas colgando de su sencillo moño y el pelo tirado hacia atrás; y con tres o cuatro cintas ricamente bordadas en lentejuelas y bordeadas de encaje de oro, haciendo juego con el pañuelo de talle.

En Cáceres, en Malpartida de Plasencia, las mujeres se peinaban con un moño sin trenzar parecido al de Candelario, si bien mucho menos alto; a él ataban unas cintas de seda.

Debemos fijarnos en que este adorno de cintas colgantes del moño no está caprichosamente repartido en el tocado femenino español, sino que ocupa una zona. Se inicia en Segovia con cintas entrelazadas al moño; se afianza en Avila ya, con las cintas colgantes, y adquiere su apogeo en Salamanca y Zamora, donde la riqueza de las cintas del moño concuerda con la exuberancia de adornos del traje en estas provincias. Sigue por Cáceres y como más adelante veremos, por la parte Occidental de Toledo; no siendo esto de extrañar, pues los trajes de esta región guardan indudablemente más analogía con los del Oeste de España que con los de la Mancha.

Peinados en la zona central

Algo más diferente del peinado de la gran zona central, es el de Quere, Toledo, en donde el moño alcanza una gran dimensión y los rodetes van colocados en la parte posterior de las orejas. En Lagartera usan moño de picaporte, sin trenzar, muy apretado y alto; tampoco llevan rodetes laterales, prefiriendo cubrir la cabeza con un pañuelo claro estampado que colocan doblado en pico, cayendo dos puntas sobre la espalda y las otras dos, por delante, sin anudar. Digno de mención es el tocado que usan en los días de boda o gran gala. El peinado es el mismo, pero disponen sobre la cabeza la «espumilla», de gasa rizada y color amarillo intenso, bordeada de encaje negro o galón de pasamanería con lentejuelas y con cuatro borlas de seda en las puntas; esta prenda sólo cubre la parte superior de la cabeza; la sujetan con horquillas de plata con bolas de filigrana, y, atadas al moño, cuelgan unas cintas tejidas en Talavera de rica seda rameada con flores (Lá-

mina XXIII, fig. 4). Para entrar en la Iglesia, la novia se toca con una mantilla de franela blanca con borde de encaje.

No quiero dejar de recordar la costumbre que aún tienen hoy las viejas lagarteranas de cubrirse la cabeza y los hombros con un guardapiés cuando llueve o hace frío; pero no puesto y levantado hacia arriba, como hacen en otros sitios, sino doblado y sencillamente colocado sobre la cabeza. Este modo de protegerse es parecido al corriente en la provincia de Cáceres, por ejemplo, en Torrejoncillo, entre la Sierra de Gata y Montehermoso. Aquí usan una prenda hecha a propósito que es la «cobija», especie de mantilla larga, de poco vuelo, que solo deja al descubierto una pequeña parte de la cara. El peinado es en esta región moño de picaporte sin trenzar.

Si bajamos a Cádiz, en Véjer de la Frontera y Tarifa principalmente, nos encontramos con la típica *Cobijada* nombre que dan a las viudas por llevar una mantilla grande de lana negra, adornada con una estrecha cinta de terciopelo, que colocada en la cabeza la sujetan a la cintura con unos cordones y parece un capuchón.

Sigamos ahora con los tocados de la zona central. La mujer salmantina, lleva a diario un rodete de pelo retorcido que sujeta con horquillas de asta o hueso con dedicatoria amorosa del novio. El de la charra es un peinado mucho más complicado, de rizos claveteados con horquillas de filigrana, —donde se marca evidente influjo de los elementos orientales de España— y un moño de picaporte en trenzas de muchos ramales; cubren la cabeza con un pañuelo de batista o tul bordado en lentejuelas debajo del cual, y sujetas al moño, llevan unas pequeñas caídas, haciendo juego con el vestido, de terciopelo o paño, bordadas en mostacilla.

No es éste el único peinado concordante con la riqueza de los trajes en esta provincia, donde hay gran variedad de tocados. Las serranas de La Alberca, en traje de fiesta, se cubren la cabeza con un paño fino rectangular, bordado en sedas de colores o con sobrepuestos, bordeado de encaje, y con cuatro borlas de seda en las esquinas; lo colocan en forma de rebocillo moruno, dando la vuelta a la cara, tapando parte de esta y cayendo un pico sobre la frente (Lám. XXVI, fig. 4). Las viudas usaban la característica prenda llamada «ventioseno», de paño negro adornado con franjas de terciopelo, que, puesto sobre la cabeza, las envuelve llegándolas casi hasta los pies.

En La Armuña llevan la «sobina», rectángulo de paño de color atonado con el traje, con sobrepuestos de cintas o sedas de colores; (las más ricas bordadas en sedas y hasta con lentejuelas) con un volante de seda negra deshilado el borde de delante, puesto hacia arriba bordeando la cara, según se ve en el trabajo de la Señorita Carmen Gutiérrez Martín; falta a ella la sudadera o lienzo, que llevan debajo de la sobina, de forma rectangular,

bordado en lana, a juego con la camisa de corchados y con una puntilla blanca que cae sobre la frente.

El uso del sombrero

Menos general que el peinado sencillo o adornado y que la cabeza cubierta con mantilla en todas sus formas, es el uso en España de la montera, gorra o sombrero.

Puede decirse que empieza en Asturias, siendo de lino blanco; pasa a León, donde hasta el siglo XVII hay trazas de sombrero, y, hasta 1860, el «caramiello» de la maragata, especie de gorro amitrado de paño. Es parecido de forma a la montera de las segovianas y los dos evocan la mitra reproducida en las estatuillas ibéricas.

La montera segoviana es el complemento del traje de la gente rica o del de fiesta. Especialmente se la conoce como prenda típica del traje de Alcadesa. (Lám. XXV fig. 4). Su terciopelo o paño se adorna con bordados de sedas e hilillo de oro y plata: una toca de gasa o encajes cae sobre los hombros.

En Salamanca aparece la llamada «gorra» de diferentes formas y tejidos hasta mediados del siglo XIX. Suele hacerse de paja, sobre todo por las zonas de los ríos que bajan de Avila.

Aunque es estimada la capital de esta provincia como origen de la montera o sombrero de la mujer, no puede sostenerse esa tesis a pesar de la leyenda histórica de todos conocida. Dicha gorra o sombrero es semejante a la usual en Salamanca; se confecciona con paja trenzada, y se deja el ala plana, resultando barroca por adornarla con floripondios de papel o paño, cintas, lentejuelas y a veces hasta con espejos, según la localidad.

Traspasa este tocado las Sierras de Francia y Gata, para reaparecer en Extremadura, típicamente representada por la mujer de Montehermoso, Cáceres. Su uso se extendió a otros puntos, incluso a la provincia de Toledo. Allí el sombrero es de paja clara, en forma de capota, adornado con trencillas de colores, botones y borlas de lana (Lám. XXIII, fig. 3). Las casadas le llevan además con un espejo redondo en el frente, y, como ellas dicen, es para que se mire el marido. No implica el sombrero la supresión del pañuelo, que se coloca colgando del gran moño y queda fuera del sombrero.

Llega esta forma de sombrero a la provincia de Huelva, si bien limitada a usos ceremoniales, como complemento del de la mayordoma y las galanas de cofradía en el cerro de Andévalo. Sombrero negro de copa alta, adornado con plumas blancas o negras, y una hebilla (Lám. XXV, fig. 3). El peinado es moño de picaporte, llamado aquí «penque», o de castaña en algunos sitios. Es de notar la curiosa extensión del sombrero, de Norte a

Sur, coincidente con los más viejos caminos pastoriles de España (cañadas de la mesta) desde el fin de la Edad Media, en concordancia con el denominado «camino de la plata», lo que ha permitido mantener constante una forma particular de cultura en toda la región del Oeste de España, que aprovecharon los romanos en las vías que unían León y Mérida, de acuerdo con lo que en el estudio del Padre Morán se consigna.

Fuera de esta zona, el sombrero en España es un hecho esporádico.

No puede olvidarse el sombrero calañés, usado a veces por la mujer andaluza, degradación indiscutible, como la señalada para la mantilla, y por análogas causas de explotación y difusión teatral del tipismo andaluz, a título de gracia y arte, que su propagación permitiera.

Recordemos, en Baleares, el enorme sombrero de fieltro de Ibiza, adornado con un ramo de flores en la parte de atrás, debajo del cual llevan un pequeño pañuelo rameado. Muy característico es el pequeño sombrero de paja de Tenerife, adornado con una cinta negra.

El precedente avance al estudio del tocado de cabeza español será seguido por el correspondiente al del hombre, y ampliado y completado con referencias a los orígenes prehistóricos e históricos de los mismos y las posibles comparaciones con los pueblos europeos y norte-africanos, a la luz de nuevos datos y objetos recogidos en este MUSEO y por la autora, pudiendo ilustrarse con láminas en color, absolutamente precisas por la gran riqueza cromática que tienen los adornos de cabeza en las regiones de la Península.

In Memoriam

ELOGIO DEL ARTE POPULAR (*)

POR

Manuel B. Cossío

PRIMER PRESIDENTE DEL PATRONATO DE ESTE MUSEO

BORDADOS y encajes populares, hechos por damas y por lugareñas, en la ciudad y en el campo, en el estrado y en la cocina, en el convento y en la *amiga*, productos anónimos, dondequiera, de un espíritu artístico difuso, cuyas formas tradicionales, según las comarcas, hunden siempre su firme raigambre en las entrañas de la vida social, sin distinción de clases, y allí anidan y allí se perpetúan.

Perpetuidad, sin embargo, no estática, sino evolutiva, aunque de tan mansa evolución como el lento cambio de la naturaleza. Porque el arte popular, a semejanza del lenguaje—anónima creación también de idéntico proceso—encarna justamente los últimos y más hondos elementos, aquellos datos primitivos del alma de la multitud, que por esto se llaman naturales. De ese fondo del *demos*, amorfo, surge a veces el artista *distinguido* y la obra *aristocrática*; brotan las diferenciaciones, las escuelas, los transportes de la inspiración, los acentos de los genios creadores; y todo esto, nacido, al arte popular nuevamente revierte y en él se incorpora, y él de ello se alimenta, como la madre tierra vive y se nutre a expensas de los seres que fecunda engendrara.

Así, cuanto más alto y puro y consciente y universal sea el arte reflexivo erudito, tanta más riqueza y más intensidad, tanto más carácter gana el arte del pueblo, que en su gestación natural sabe, como los organismos, convertir todo buen alimento en sangre de su sangre y tornarlo *castizo*.

Anégase lo subjetivo en el fondo primario y con su sacrificio lo enriquece, colaborando a la majestad de la anónima y uniforme permanencia de lo espontáneo, que siempre sobrenada; por donde el arte popular, como la tierra, es tesoro común de gentes y de edades, y en sus productos ofrece—contra lo que el ingenuo se figura—antes que lo diferenciado, lo homogé-

(*) Cerramos esta sección transcribiendo el orientador trabajo del maestro de las artes españolas D. Manuel B. Cossío.

neo; las más chocantes analogías, los más persistentes influjos entre épocas apartadas, entre regiones diversas y países remotos.

Como la nube al mar, así torna finalmente por innúmeras sendas a la amplia cuenca del espíritu común todo el arte erudito; al seno impersonal donde tuvo su origen. Mas la fusión es lenta y obra oculta de siglos, al cabo de los cuales solamente aparece. De aquí la exuberancia del arte popular en las naciones próceres, mientras las nuevas carecen de él y lo tienen misérrimo. El tiempo no se improvisa, ni la historia anticipa sus horas.

Tal compenetración suscita los valores estéticos de este arte del pueblo. Arte que sólo habla y se entrega al pueblo mismo, de cuyo espíritu subconsciente, sin saberlo y sin quererlo, mana; a los hogares donde, en la hora de trabajo y en las fiestas tiene su familiar y perdurable convivencia, o al ingenio sutil y aleccionado que logra percibir con agudeza, tras de la sencillez y aun la barbarie de asuntos y de formas, de materiales y de procedimientos, la serena armonía de aquella labor caudalosa de siglos y de razas; la mística belleza de las creaciones populares.

No admite en el contemplador términos medios: arte de humildes, arte de refinados. Para el humilde, los puros encantos de la fantasía primitiva, clara, sencilla, ingenua, modesta, sobre todo abnegada, sin pretenciosos alardes de originalidad innovadora; la íntima sensación de que sus riquezas son comunes, patrimonio por todos conservado y aumentado, al que nadie custodia porque es inalienable, al que ninguno deja de prestar amorosa obediencia.

Para el refinado, la ancha visión unitaria de las corrientes universales, que en el acervo artístico popular vienen a hundirse; la profunda emoción de este coral gigantesco, en que el arte del pueblo, totalmente objetivo y por objetivo, como el coro de la tragedia, justo y piadoso, funde las disonancias, suaviza las estridencias, corrige las aberraciones, depura los caprichos personales, elimina cuanto repugna a la castidad de su naturaleza original y de su alma colectiva.

Así hablaba el poeta:

L'art est un chant magnifique
Quit plait au coeur pacifique,
Que la cité dit au bois,
Que l'homme dit à la femme.
Que toutes les voix de l'âme,
Chantent en coeur à la fois.

BIBLIOGRAFÍA

Dans cette section on publiera des notes bibliographiques suivies d'un résumé et critique des livres, bulletins et revues adressées à ce Museo.

In this section will be published bibliographical notes with a summary and critique of the books, bulletins and reviews remitted to this Museo.

In dieser Sektion werden bibliographische Daten mit Referaten über diesem Museum zugesandte Bücher und Zeitschriften veröffentlicht werden.

In questa sezione si pubblicheranno note bibliografiche con un sommario e critica dei libri, bolletini e riviste, mandati a questo Museo.

En esta sección se publicarán notas bibliográficas con resumen de los libros, folletos y artículos de revistas, que se reciban para este Museo.

CHRISTIANSEN, FR.—**Festliches Spanien.**—1 v. 4.º m. 314 págs. 137 fotografías. 1935, Leipzig, Bibliographisches Institut.

El autor, un viajero no simple turista por España, es un gran fotógrafo, un agudo observador y un ameno escritor de lo visto. Este libro es el cuarto que acerca de nuestro país ha publicado, pues le precedieron «La Riviera Española», «Cuadros de viaje de un comerciante alemán», «España en Cuadros» cuyas fotografías están explicadas en alemán, francés, español e inglés y La «Riviera Española y Mallorca».

El índice, brevisimamente comentado, da clara idea del libro. Salamanca y más bien su tierra, comienza el libro con un capítulo del encajonado de los toros, presenciado en una ganadería de la tierra que, recorriéndola, llega a Candelario, villa que elogia por su limpieza y su típica industria choricera; pero de esta sección es el más interesante el capítulo de boda en Villares de la Reina, en el que inicia su descripción elogiadora de los bailes y cantos españoles al describir el conocido por «la charrada», protestando de que país tan rico en estas artes rítmicas y plásticas las pierda al sustituirlas por los bailes cosmopolitas, sin el encanto ni el brío ni la personalidad de los tradicionales españoles.

Cinco capítulos dedica a la tierra jerezana, con un primero acerca de «la ciudad del Sherry», seguido por la descripción de su famosa feria, remate comercial de la de Sevilla y atenuación de la pompa y esplendor de la que en la gran ciudad andaluza se celebra; pero más interesante por casticismo y falta de ampliaciones espectaculares.

Sigue un interesante capítulo acerca de los bailes que comprende, analiza

y explica, como pocos escritores extranjeros lo han hecho, mostrando una erudición que sería útil a costumbristas y aún a eruditos de la música andaluza. Intercala el obligado capítulo en que canta el vino de Jerez y sus bodegas, y vuelve a su más esencial motivo con el dedicado a los cantos de los que también pueden escogerse notas muy atinadas y personales y agradecerse elogios por la comprensión que ha tenido de nuestras canciones populares, especialmente de las andaluzas, que vuelve a tratar con motivo de otra zona de aquella región.

«La tienta» en la ganadería de Belmonte es un ameno cuadro hecho con la precisión de un hombre metodizado científicamente. Pasando por alto el capítulo dedicado a las riñas de gallos, llega el lector a uno de los más sentidos y briosos de expresión al describir la Romería del Rocío, cuya llegada a Almonte presencia y con minucia que no cansa sino encanta, saca de la famosa excursión religiosa y alegre a la que sigue en su lenta vuelta a Sevilla hasta dejarla en su sede de Triana, recogiendo de romeros y cofrades una sintética, justa y admirativa característica psicológica del pueblo andaluz.

No podía faltar, entregándose a la españolería y casticismo más decididos, el capítulo de, «Corrida de Toros», que, con método muy tudesco va precedido de una crítica apriorística, confirmada por una explicación de las suertes y terminando quebrando la cronología por los capítulos del «Aparatado», y antes de la lidia; finando este verdadero tratado de tauromaquia por un obligado capítulo nacido de su amistad con Cañero acerca de los rejoneadores y cerrando el tratado por el que titula «Seis toros».

Madrid no ha dado al autor motivo especial de lucimiento, tal vez por que no pueda engendrarse éste en la decaída Fiesta de San Isidro o porque, subyugado por la vida andaluza, no ha llegado a coger lo que de típica y española tiene la madrileña.

Tras una quincena de páginas dedicadas al juego de pelota», retrotrae su recuerdo, no creemos que su viaje, a los días pasados en Granada, y en el capítulo «Los bailes de la Nati» vuelve a su descripción interpretativa del baile y del *cante jondo*, inseparables y explicados por la citada bailarina como «juego y poesía del alma y no lo que son porque lo quieren ser los modernos bailes agarrados».

Atraviesa Christiansen la España central buscando el máximo contraste con la tierra y la vida andaluza, y encuentra en Galicia motivo para cuatro capítulos: Bayona, La Coruña, Becerrada cómica y el Baile de la muñeira, otro en el que sus cualidades de viajero psicólogo le permiten interpretar la vida gallega con menos admiración, pero no con menos fortuna que la andaluza; tal vez porque le sea más fácil a un germano darse cuenta del espíritu de pueblos más próximos o de más raigambre nórdica que el andaluz.-L. DE HOYOS SÁINZ.

SAYCE R. U.—**Primitive Arts and Crafts.**—*An introduction to the study of Material Culture* 1 vol. 16 cms. 291 págs. ilustr. Cambridge 1933.

Aunque el libro del Sr. Sayce es anterior a las fechas asignadas para estas bibliografías, le damos a conocer al público de lengua española por ser un tratado metódico y completo de Etnografía y Artes primitivas que se ha publicado en estos últimos años. Nos limitaremos a transcribir (traducidos) el índice de sus capítulos, todos ellos de lectura utilísima, y más aún en España donde no está formado por completo el criterio de estas investigaciones.

Es interesante señalar que, pasada la fiebre puramente sociológica, se vuelve al estudio de los materiales de toda clase, con que se constituyó esta ciencia, que durante varios años se limitó a las instituciones sociales pero no a los elementos y bases de ella.

No corresponden las ilustraciones al tono general del libro, aunque sus 58 figuras están bien escogidas. Para el conocimiento de los lectores de lengua española, convendrían ejemplos de todo género de la cultura, no solo peninsular sino hispano-americana.

CAPÍTULO I.—Relaciones de la Cultura Material con otros asuntos. Inventos y Civilización. Cultura Material y migraciones.

II.—Cultura y ambiente. Exploración parcial del ambiente. Situación y contactos. Modificaciones del ambiente por el hombre. Raza y Cultura. Areas de Cultura. Ritmo estacional anual.

III.—Medios y resultados. Standardización y variación. Aumento de la variedad de los instrumentos humanos. Orígenes perdidos en la antigüedad. Descubrimientos e invenciones. Capacidad inventiva.

IV.—Variaciones y mutaciones: sus causas. Efectos del material y técnica: de la fantasía y destreza: de la función.

V.—Evolución lineal. Degeneraciones y artes perdidas. Residuos.

VI.—Rasgos de enlace y complejos de cultura. Métodos de difusión: difusión por comercio e intercambio: difusión por migración.

VII.—Difusión y Psicología. Atributos psicológicos. Efectos del prestigio, número y proporción del sexo, duración del contacto y relativo desarrollo cultural y aprovechamiento. Obstáculos a la difusión. Etapas de adopción. Velocidad de la difusión. Créditos y prestaciones. Efectos de la prestación.

VIII.—Un ejemplo de la difusión: la extensión del tabaco.

IX.—Tipos de migraciones. Suerte de los emigrantes. Causas de migraciones. Inmigrantes e indígenas. Contribuciones y préstamos. Migraciones y zonas geográficas. Preadaptación.

X.—Orígenes independientes. Desarrollo paralelo. Convergencia. Im-

portancia de las pruebas arqueológicas. Parecidos superficiales. El caso de América. Renacimiento y reintroducción. Velocidad de la evolución.

Tal vez los conceptos teóricos y trascendentes, que no se desarrollan por completo en este práctico libro, pudieran completarse con la lectura del publicado por el antropólogo alemán W. Scheidt con el título de «Kultur, Biologie», en el que el fecundo método de los naturalistas aparece aplicado a la Etnografía.-L. DE HOYOS SÁINZ.

GENNEP, ARNOLD VAN.—*Le Folklore du Dauphiné (Isère).—Etude descriptive et comparée de psychologie populaire.*—Dos volúmenes. 8.º- I de 311 páginas y II hasta la 793, mapas. París A.

Como tipo y modelo de una monografía de investigación etnográfica y folklórica, damos, sin crítica, que no es precisa, la nota de este libro, debido al que en Fraser, es el maestro de los estudios en Europa. Basta la transcripción de sus capítulos para que el público español y americano conozca y utilice el método severo y las interpretaciones generalizadoras que permiten sacar al Folklore de su enteco criterio de colector de minucias o de su polarización en una sola de sus facetas literaria o musical más generalmente.

En cuatro partes divide v. G. la exposición: De la cuna a la tumba; ceremonias periódicas; Magia, Medicina y Meteorología popular y Literatura, Juegos y Cantos, recordándonos el cuestionario publicado por el Ateneo hace un tercio de siglo, tal vez más completo por la inclusión de instituciones sociales y aún jurídicas.

De la cuna a la tumba.—Recoje cuanto sabe y hace el pueblo acerca del embarazo y parto; las ceremonias y ritos tradicionales del bautismo y curiosos datos de la infancia y la adolescencia hasta el sorteo de los quintos. Los hechos y datos del noviazgo los divide en tres periodos a que llama, preliminar, liminar y postliminar, que en España se marcan de modo completo, siguiendo un curioso capítulo acerca del matrimonio, de difícil exposición por falta de datos precisos. La muerte y los funerales terminan esta parte en la que el Folklore español habría de ampliar con valiosos datos lo que atañe al culto, a los muertos, tan típico y variable en las diversas regiones.

Las ceremonias periódicas es un detallado acopio de las que se celebran por motivos generalmente religiosos, místicos y agrícolas todos los meses del año, pero destaca del resumen cronológico las complejas y motivadas por razones especiales o prácticas, como son: las de Cristo y La Virgen, Cuaresma y Carnavales, el llamado ciclo de Pascuas y los Santos de Mayo, días de San Juan y el que llama ciclo de los 12 días correspondientes a Noche buena y Año nuevo. No ocultamos nuestra satisfacción al ver confirmados en esta sección y en la de juegos los métodos y divisiones publica-

dos por nosotros hace tres años en el Cuestionario para el estudio de las Fiestas populares.

La tercera parte, *magia y medicina popular*, desarrolla en varios capítulos no sólo las materias de esos epígrafes sino todo lo que a la sabiduría del pueblo puede recogerse en supersticiones, interpretación de los hechos naturales de meteorología, tierra, fuente y ríos, animales y plantas, embrujamientos, sortilegios y amuletos.

Termina el libro con lo referente a *literatura cantos y juegos*, con el modo de recoger e interpretar los cantos, leyendas, historias de personajes mitológicos, restos de construcciones y monumentos, pueblos primitivos y ancestrales de la localidad y muy detalladamente todos los tipos y modalidades de los juegos privados y públicos y de los bailes tradicionales o festivos.

La obra, que es un verdadero esfuerzo editorial, a lo que los grandes editores franceses por su sentido patriótico nos tienen acostumbrados, contiene además de una completa bibliografía e índice general y metódico de obras de carácter geográfico, de materias muy exactamente determinadas, de temas especiales y dialectales que son de gran valor para los estudios idiomáticos, aplicándolos a nuestro país, y un capítulo final de temas y motivos de cuentos, leyendas y canciones.—L. DE HOYOS SÁINZ.

CARO BAROJA, J.—**Tres estudios etnográficos relativos al país vasco.**—I v. 4.^a m. 125 páginas-láminas, 1934, Madrid.

Estos trabajos del Laboratorio de Etnología de la Sociedad de Estudios Vascos, que dirige D. José M. de Barandiarán, continúan los ya clásicos del Profesor Aranzadi, que orientó no solo a sus paisanos sino a otros investigadores españoles en los acopios e interpretación de los problemas etnográficos y folklóricos.

Los apuntes sobre las láminas vascas y otros mitos.—Tras una erudita y severa exposición de los estudios de mitología aplicados a España y el apuntamiento de sus métodos, expone los caracteres de las láminas; su concepto mítico en relación con los países indo-europeos y clásicos; el tránsito a las brujas y sus caracteres entre ave y pez, comunes con los dados en otros pueblos a entes análogos. Rechaza con justeza el pretendido aislamiento del país vasco, y prueba sus relaciones con otras mitologías y culturas.

La casa en Lasaca.—Es una contribución monográfica a los múltiples estudios publicados acerca de la vivienda vasco-navarra, que en parte puede estimarse como agotada por Urabayen y los autores no ya vascos, sino alienígenas, que en libros y artículos han analizado el tema.

Los fragmentos de un estudio sobre particularidades etnográficas de la Cuenca del Bidasoa.—Amplian y revisan la lectura hecha en los cursos de estudios vascos y recogen datos y dibujos de motivos decorativos en muebles, viguetería, estelas discoidales, construcciones en piedra etc., interpretados unos y comparados otros con alejados tipos de otras regiones españolas.

Termina con un tocado corniforme de mujer, que entre la serie interesante de los antiguos tocados vascos y que sepamos, inestudiados, interpreta como fálico, erróneamente a nuestro juicio.—L. DE HOYOS SÁINZ.

Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art. Conférence Internationale d'études, Madrid, 1934.—Publicación del «Institut International de Coopération Intellectuelle» (Société des Nations, Office International des Musées). Dos volúmenes en folio, el primero, de 526 páginas con abundantes figuras y esquemas intercalados en el texto, y el segundo de 293, igualmente ilustrado.

El Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de París, ha editado los trabajos de la «Conferencia Internacional de Museografía celebrada en Madrid, entre los últimos días de Octubre y primeros de Noviembre de 1934.

En la primera parte figuran los capítulos siguientes:

I. El programa arquitectónico del Museo. Principios generales. II. Instalaciones de los Museos. a) salas de exposición y locales accesibles al público. b) servicios e instrumental (outillage). III. Iluminación natural e iluminación artificial. IV. Calefacción, ventilación y aireación de los Museos. V. Adaptación de los monumentos antiguos y otros edificios destinados a Museos. VI. La «Mise en valeur» de las obras de arte. Principios generales. VII. Diferentes sistemas de presentación de las colecciones. VIII. Organización de los depósitos; reservas y colecciones de estudio. IX. Exposiciones permanentes y exposiciones temporales. X. Problemas suscitados por el crecimiento de las colecciones. XI. Material de exposición. XII. Numeración y etiquetado de las colecciones.

La segunda parte está dedicada a estas cuestiones:

XIII. Problemas particulares de las colecciones de escultura. XIV. Id. id. de las de arte decorativo e industrial. XV. Id. id. de las de etnografía y arte popular. XVI. Id. id. de las de monedas y medallas. XVII. Id. id. de las Gráficas. XVIII. Id. id. de las prehistóricas.

Señaladamente interesan al MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL los capítulos V y XV. En el primero se examinan las ventajas e inconvenientes del «cuadro de época» el prestigio del edificio, variedad arquitectónica; armonía entre los objetos y las salas, necesidad de una selección severa

de los modelos (specimens); reconstituciones de interiores; necesidades impuestas por las circunstancias locales. Importancia de la concordancia entre el edificio y la colección. Diferentes categorías de edificios, consideradas «bajo el ángulo» del uso museográfico; edificio que ofrezca un interés estético e histórico tanto en su interior (caso de nuestro museo) como en su exterior.

En el capítulo XV se determinan las tareas comunes y distintas de los museos etnográficos y de los históricos; los criterios de selección de objetos, los museos europeos de cultura popular: colecciones relativas a clases sociales superiores (sistemática de los museos de historia) o la cultura-pueblerina (principio de conexión con el ambiente geográfico regional). Presentación de objetos de cultura popular: locales a tono con el carácter primitivo y rudimentario de los objetos; muebles, oficios, utensilios; presentación de trajes; los maniqués; salas especiales para las piezas de prendas de grandes dimensiones (medios de locomoción); instrumentos de casa etc.); presentación de grupos (textiles, alfarería). Ilustración fotográfica. Reconstitución de interiores. Dominios y atribuciones de los museos etnográficos. Equipo especial para el tratamiento de objetos (talleres de limpieza, desinfección, de reparación); registro inmediato; talleres de fotografías y de dibujo, de montado y de copias; material de reserva, más considerable por las colecciones expuestas; papel particular de los fondos, que implica un cuadro de almacenado y de clasificación especial en razón de su utilización constante para las exposiciones temporales; equipo de las colecciones de estudio análogo al de las públicas. Criterios de presentación y la evolución de la ciencia etnográfica: origen, forma, fin, empleo sistemático, etc., de los modelos. Documentos: fotografías, mapas, películas, auxiliares indispensables de las colecciones y de la ciencia etnográficas.

Como se ve, el índice del tratado es desde luego muy amplio. Las soluciones aportadas responden a las exigencias cada vez mayores que la cultura y la sensibilidad imponen a nuestro tiempo.—A. VEGUE Y GORDONI.

GUDIOL Y RICART, J. Y ARTIÑANO, P. M. DE.—**Vidrio. Resumen de la historia del Vidrio.** *Catálogo de la colección Alfonso Macaya. Barcelona, MCMXXXV. Folio. 272 páginas de texto, con 304 ilustraciones.*

Después del estudio de D. Luis Pérez Bueno «Vidrio» publicado en el año 1931, aparece una historia de esa manifestación artística en edición tipográficamente irreprochable. Subscribe el prólogo D. Pedro Miguel de Artíñano, autoridad en la materia, cuya muerte, privó a España de un com-

petente historiador de las Artes Industriales. D. José Gudiol y Ricart, que ya había redactado el catálogo de la Colección Alfonso Macaya, con la ayuda del señor Artíñano, hubo de continuar la obra a partir de la página 14.

El resumen dedicado a la historia del vidrio, comienza por el exámen de los materiales empleados para su fabricación. Los más antiguos ejemplares documentados se remontan al siglo XVI antes de la era cristiana.

La producción indígena fué promovida por la importación de objetos, cuya procedencia resulta difícil establecer.

Los orígenes del vidrio en la Península ibérica se marcan entre los siglos IV y III a. J. C.

Bajo la dominación romana, introducida en la Península la técnica del vidrio soplado, el pleno desarrollo no se hizo esperar.

La decadencia corresponde al periodo romano-cristiano. Los vidrios hispano árabes, nos son conocidos por vasos fragmentados, exhumados en Medina Azzahra. Oscuras quedan las referencias al periodo románico por carencia de ejemplares, salvo en Cataluña.

A principios del siglo XIV la industria del vidrio era ya importante aquí. En el siglo XVI, alcanzó su apogeo esa manufactura. Viajeros extranjeros y escritores coetáneos, ensalzaban los productos comparándolos con los venecianos, y encarecían la transparencia y la elegancia de sus formas. Ya en el XVII, la decadencia se dejó sentir.

Cadalso de los Vidrios, adoptó e imitó los modelos catalanes.

Marcada influencia musulmán se advierte en un grupo, del que se deduce que, paralelamente a Cataluña, la región levantina cultivó el esmalte.

A mediados del siglo XVIII, unos holandeses montaron talleres en la costa de Valencia y Alicante.

Andalucía fué, desde la época romana, lugar de producción. Formas de claro abolengo arabigo, fundiéronse con las particularidades técnicas y ornamentales de tradición romana.

El núcleo principal se sitúa al este de la provincia de Granada; su actividad se concreta al siglo XVI.

Castilla, sufrió en el siglo XV, sin aventajar, la competencia catalana y veneciana.

En la provincia de Toledo, se elaboró el mejor vidrio de Castilla. Su centro fué Cadalso, que el siglo XV lo extendía por España.

En el Nuevo Baztán, D. Juan Goyeneche reunió maestros y oficiales extranjeros. La claridad y transparencia de sus vidrios, había de dar la pauta a la manufactura de La Granja, que llegó a ser famosa en todo el mundo. Pero la competencia de ingleses, franceses, italianos, flamencos y bohemios, acabó por causar su ruina.

Larga serie de notas especifican y puntualizan extremos examinados

en el texto. A continuación se catalogan los vidrios de la colección Macaya, y que se ven reproducidos en láminas, aparte de otros, también reproducidos, que se guardan en museos y colecciones de Cataluña.-A. VEGUE Y GOLDONI.

KLEIN, J.—*La Mesta, Estudio de la historia económica española 1273-1836.*—Traducido del inglés por C. Muñoz. 1 vol. 450 págs. con ilus. «*Revista de Occidente*» Madrid, 1936.

Es obra de mucho interés por tratar en conjunto de la historia y problemas de tan importante institución, haciéndolo además de un modo concreto y documentado.

Se divide en cuatro partes y seis apéndices, refiriéndose la primera a los orígenes y organización de la Mesta; trata en la segunda de la administración de justicia; en la tercera, de la tributación, y en la cuarta del pastoreo y sus problemas. Los apéndices son transcripciones de las ordenanzas de la Mesta, Concesiones y comisiones reales, tramitación en el tribunal de dicha institución e instrucciones que rigen la conducta de los entregadores.

La orientación y carácter general del libro es la jurídica de los privilegios y exenciones de la Mesta, en relación con las ciudades, pueblos, monasterios etc; y la influencia de la ganadería e industrias de ella derivadas en la economía de la nación. Todo ello está tratado con gran acopio de datos históricos, siendo mucho más conciso lo referente a la descripción geográfica de las cañadas, cordeles y toda clase de caminos pastoriles, que tanta importancia tuvieron, especialmente por los efectos de difusión e intercambio entre las distintas culturas de los grupos etnográficos de España.

Las notas bibliográficas están ordenadas por manuscritos, obras impresas y secundarias.

El libro hubiese sido completo si se hubieran copiado algunas ilustraciones, publicadas en los Anuarios de la Asociación General de Ganaderos, incluso mapas un poco detallados de las vías pecuarias descritas en ellos, y hubiera alcanzado entonces una amplitud de que en este sentido carece, y sobre todo si hubiera relacionado estas vías, con los más antiguos caminos y rutas de España en particular *romanos* y *pre-romanos*.-F. VELA ESPILLA.

CURT SACHS.—*La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique.*—1 vol. 42 cms. X 19, 36 pags. Institut International de Coopération Intellectuelle. Paris, 1934.

Señala este libro la formación de colecciones particulares de instrumentos de música como origen de esos Museos pasando luego a la restauración y conservación de aquellos. El instrumento interesa a la vista y al oído, siendo esta la característica que distingue al Museo instrumental: los que se dirigen a él son frecuentemente artistas o músicos que quieren saber cómo «cantan» los instrumentos antiguos o de pueblos extranjeros, cuál es su timbre, su sonoridad y su capacidad. Las dificultades que surgen de esto son enormes y en verlas y enfocarlas se comprende que el autor es ante todo músico.

Brevemente trata también de la presentación, catalogación, vitrinas fondos, etiquetas etc; pero en este sentido no llega a alcanzar la importancia de la que puede considerarse como la mejor guía etnográfica, la de G. Montandone al catalogar los instrumentos existentes en el Museo etnográfico de Ginebra situado en «Mon repos» y dirigido por Mr. Pittard. Otro catálogo interesante es el del Museo de Bruselas; siendo de sentir, que a pesar de los años que hace que se ha iniciado la formación de un Museo de instrumentos de Música por el Conservatorio de Madrid, no esté todavía terminado. A este fin el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL, se propone formar una Sección de dichos instrumentos, poseyendo ya más de 70, algunos de ellos de mucho interés.-F. VELA ESPILLA.

THILENIUS, G.—*La technique muséographique des collections d' ethnographie. Le Musée ethnographique de Hambourg.*—*Office International des Musées. Extrait de Mouséion, vol 27-28, 1934.*

Con la experiencia que le da a Thilenius la dirección del Museo de Hamburgo, presenta en este libro una serie de conocimientos, casi todos de carácter práctico, muy útiles para los museos etnográficos, aunque a veces un poco subjetivos.

Da el concepto moderno de los museos científicos considerados no como una mera exposición de objetos sino como centro de estudio de las ciencias de que se ocupa. Así hace ver que no sólo las colecciones expuestas al público tienen importancia, sino las reservadas que sirven para las investigaciones de los especialistas. Los objetos deben disponerse de tal modo que interesen al visitante, y le hagan desear saber detalles sobre la vida de los pueblos a que pertenecen; así el que visite el Museo, volverá a él.

Lo primero que piensa Thilenius, ante la formación de un Museo Etnográfico, es en la organización y el personal. Después, en el edificio que, a ser posible, debe ser construido de nueva planta, siempre bajo las indicaciones del Director. Habla de los diferentes servicios que debe tener el museo: administración, secretaría, biblioteca, en la que tienen mucha importancia los

ficheros fotográficos; talleres de fotografía y dibujo, de conservación, limpieza y restauración de los objetos hechas por obreros especializados, vigilados por el personal técnico.

Como ya queda indicado, tienen importancia las salas reservadas, pues en las generales no pueden figurar todos los objetos, bien por no haber sitio para exponerlos en forma adecuada, o porque las series completas resultarían demasiado monótonas para el público en general. Se ocupa con detalle de la forma en que deben presentarse los objetos, del material, tamaño y color de las vitrinas, y de la iluminación.

Tienen importancia las indicaciones que han de acompañar a las series. Lo mejor sería las visitas con explicaciones de los jefes de sección, dando a los visitantes los objetos en su propia mano, que hace aumentar extraordinariamente el interés, pero esto no se puede hacer a diario; por tanto debe de haber etiquetas delante de los objetos, con las indicaciones precisas que a veces no resultan suficientemente claras y se completan con las guías de las diferentes secciones.

Ha de tener el Museo una sala de conferencias, pues los especialistas necesitan presentar en sus disertaciones objetos pertenecientes a las colecciones del Museo. Se ocupa de los complementos de esta sala, como son gramófono, aparato de proyecciones, cine, encerado y mapas.

Acaba ocupándose de la futura tarea de los museos etnográficos.

En la instalación que se lleva a cabo en el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL, coincide en gran parte con las indicaciones del Maestro, tanto en la organización general como en detalles de secciones y mobiliario.—NIEVES DE HOYOS SANCHO.

MARINUS, A.—*Varios trabajos de Folklore.*—*Bruxelles.*

Albert Marinus es, con el patriarca del folklore, Frazer, y con el infatigable y más fecundo de los investigadores, Van Gennep, uno de los orientadores de estos estudios.

Principalmente en su revista «Le Folklore Brabançon,» sigue la continuada publicación de pequeños folletos monográficos o descriptivos en su mayoría, pero de generalización e interés transcendente en la actual etapa novadora de los que pudieramos llamar estudios clásicos, que venían siendo meros acopios de materiales o sencillas descripciones de objetos o de actos de la tradición popular, sin conexión alguna y muy poco generalizables y transcendentales.

De esta serie de trabajos, citaré solamente los de interés más general. Le néo-folklorisme.

L'observation directe dans le folklore.—F. B. año 11, n.º 66.

«La Légende». Ensayo de análisis psico-sociológico.—F. B. año 12, número 67.

L'orientation nouvelle dans le Folklore.—F. B. año 12, n.º 68.

Le Folklore descriptif.—F. B. año 12, n.º 69.

Les glissements explicatifs dans le folklore.—F. B. año 12, n.º 72, 1933.

Folklore et Science.—F. B. año 13, núms. 73 y 74.

Le Folklore des instruments de musique.—F. B. año 13, núms. 73 y 74.

A propos de «La Medicine populaire».—F. B. año 13, n.º 78, 1934. Entre los publicados en este curso, figuran:

Thésés folkloriques.—F. B. año 15 núms. 87 y 88, 1936. Es una exposición sucinta de los nuevos y fecundos métodos de orientaciones del neo-folklorismo, que reproducimos siguiendo gustosos la petición del Comité que redactó esta síntesis orientadora, del mayor interés para España, donde es preciso deshacer el menguado concepto que del folklore se tiene, limitado por algunos autores y erróneamente vulgarizado por la prensa diaria, a la mera recolección de música y canciones populares tradicionales.

«Programa de orientación de rebuscas folklóricas.

1.—Los hechos folklóricos son sociales y deben estudiarse como tales.

2.—Para su estudio, hace falta tener en cuenta las influencias del medio.

3.—Hay que estudiarlos por la observación directa en la realidad viviente, y no como reminiscencias del pasado.

4.—Tienen un papel esencial en la psicología individual y social.

5.—Su origen y evolución deben estudiarse históricamente.

6.—La representación en mapas, sirve para comparar los pueblos.

7.—Hay hechos bien descritos que deben compararse con el empleo de métodos psicológicos y sociológicos: este es el trabajo científico.

8.—Los neo-folkloristas se esfuerzan:

a) en estudiar los grados mentales de la humanidad y compararlos con los semejantes en la vida actual;

b) en determinar la concepción lógica a la cual pertenecen los hechos antiguos y actuales;

c) en descomponer los estados psicológicos (en moral, arte etc.); así se clasifican, comparan y se buscan sus variaciones en épocas y medios sociales;

d) en ver el papel de estos hechos en el ambiente mental y social, las condiciones de paso de un pueblo a otro y las variaciones de las ideas.

9.—Los hallazgos actuales permiten decir a los neo-folkloristas:

a) el folklore está vivo en las diversas clases sociales;

b) hay en los pueblos una masa amorfa de ideas e imágenes, en la que se apoyan cuando varían sus condiciones de vida;

c) una semejanza en los hechos no implica transformación de un pueblo en otro; pero en estados psicológicos o sociales ha permitido producciones similares.

L'intérêt sociologique des faits folkloriques.—Communication présentée au 2.^o Congrès National des Sciences, section d'anthropologie, Bruxelles, 1935.

En este folleto, nos dice Marinus cómo influye en nosotros la sociedad en que vivimos, para después demostrarnos la gran parte que juegan los hechos folklóricos en esta formación social. Por el acento, vemos a la clase social y región a que pertenece un individuo; igual ocurre con los gestos y las actitudes. Ya hay aquí dos elementos folklóricos; hay expresiones que no pueden explicarse desde el punto de vista etimológico, y sí, recurriendo a hechos folklóricos, leyendas, supersticiones etc. Lo mismo hay gestos que evocan costumbres que el folklore estudia. Así va pasando revista a los juegos, canciones, supersticiones etc. Los sociólogos no se han ocupado de los hechos folklóricos, porque han estudiado las formas sociales, más que el funcionamiento de la vida social, cosa que ahora hacen. Termina diciendo: «todo individuo visto en su aspecto social utiliza un porcentaje de elementos folklóricos».—NIEVES DE HOYOS SANCHO.

DANTÍN CERECEDA, J.—**La alimentación española. Sus diferentes tipos.**—1 vol. 25×17, 136 págs. 33 grab. XXII mapas y 4 láms.

Establece cuatro tipos de alimentación. Trata con extensión dos; el mediterráneo y el centro-europeo, coincidiendo ambos con las divisiones de España seca y húmeda. Al primero adjudica un régimen eminentemente vegetariano. Para el segundo es base de su alimentación la leche de vaca y la carne de cerdo y vacas.

No estudia los alimentos por su valor nutritivo ni desde el punto de vista químico; es más bien un índice de las producciones que se dan en España, variaciones de las mismas y aún origen de muchas.

El régimen vegetariano abarca casi en su totalidad las dos mesetas.

Desde el punto de vista de la Etnografía y Folklore pueden obtenerse pocos datos, ya que no se trata de zonas de alimentación, ni de platos típicos, ni épocas de uso, evolución, nombres típicos etc. Ha sido utilizado para estos estudios por diversos investigadores españoles el cuestionario acerca de *La alimentación popular y regional en España* publicado en 1922 por el Seminario de Etnografía y Arte de la Escuela Superior del Magisterio y reedi-

tado en 1934 por el Seminario de Folklore de la Facultad de Letras de la Universidad de Madrid.

Quizá para esta clase de estudios sirviera mejor el de Dionisio Pérez —editado por el Patronato Nacional de Turismo— titulado «El buen comer español» que, aunque hecho desde un punto de vista literario, trata en cada región de los platos más típicos, modo de condimentarlos y ocasiones en que son imprescindibles tales guisos.-M. OLIVER Y ROYO.

AZKUE, R. M. DE.—**Euskolériareu Yakintza (Literatura popular del País Vasco)...**—*Lenengo liburua: Oitura ta sineskeriak. Primer tomo: Costumbres y Supersticiones. Con ilustraciones de I. Zuloaga, U. de Zubiaurre, J. Guinea...* Madrid, Espasa Calpe, 1935, 472 págs. 23 cms. ilus.

Hace unos estudios de las costumbres locales y deduce su origen; luego investiga, agrupándolos, en animales, tiempo, miembros, vegetales, aves, acciones, fenómenos atmosféricos, la iglesia, la muerte, los de casa, el casamiento, los santos, las fiestas, el nacimiento, seres temibles, trabajadores, insectos y reptiles, las vestiduras, utensilios, el estudio de las costumbres y las supersticiones con ellos relacionadas o interpretación que el vulgo da a los diferentes hechos y acciones o coincidencias que se dan y que originan la superstición.-F. MARTÍNEZ MELÉNDEZ.

PREUT, ALBERT.—**Le Bouton à travers les âges.**—Paris, 1935, 1 volumen, 158 págs. 23 cms.

Trata de una manera histórica e industrial del desarrollo y modificaciones porque ha pasado el botón someramente en los primeros tiempos, edad media y siglos XIV, XV, XVI, XVII y XVIII y con gran detalle desde 1800 hasta nuestros días. Enumera las exposiciones con el botón relacionadas, indicando la evolución y progreso de éste, así como de la industria botonera francesa.

Estudia las diferentes clases de botones por las materias con que se confeccionan, e indica la época en que se introduce en Francia su fabricación. Es sensible que la falta de grabados no dé a este libro el valor exigible en una monografía.-F. MARTÍNEZ MELÉNDEZ.

BALLESTEROS Y BERETHA, A.—**Historia de España y su influencia en la Historia Universal.**—Tomo VII. Barcelona, Salvat, 1934. 1 vol. 802 págs. 25 ctms. 754 ilus.

El tomo séptimo de esta obra, que comprende de la guerra de la Independencia hasta el comienzo de Isabel II, de igual modo que todos los que

le preceden, no sólo es útil, sino que pudiéramos decir que resulta indispensable para cuantos a Etnografía, Folklore y Artes populares se dedican.

Tiene esta fundamental obra, además de su valor metódico y crítico, por la unidad de autor que naturalmente falta en las historias hechas de monografías independientes, el valor fundamental de ser la más rica, copiosa y completa bibliografía histórica española, superior y más amplia que los ensayos de Ballester, Altamira y Sánchez Alonso.

En todos los capítulos, pero concretamente en el que dedica a Civilización y cultura, hay recogidos los libros, folletos, monografías y artículos de revistas y hasta de diarios concernientes a estos asuntos.

En el capítulo V de este tomo, se registran 601 notas bibliográficas, más unas cuantas que figuran en la bibliografía adicional; muchas de ellas corresponden a las artes, industrias, usos, costumbres y tradiciones del pueblo español.

Otro valor documental de la obra estriba en las ilustraciones, que en este tomo alcanzan 754 grabados constituyendo la iconografía de la época, insustituible para el estudio indumental con otros aspectos de interés como lo son igualmente las vistas generales y escenas que nos permiten conocer el ambiente de cada periodo histórico.—NIEVES DE HOYOS SANCHO.

TORRES BALBÁS, LEOPOLDO.—**La vivienda popular en España.**—363 páginas fol. con ilustraciones y planos, en el tomo III de la obra **Folklore y costumbres de España.** Editorial A. Martín, Barcelona.

Hace años, cuando el Ateneo de Madrid convocaba concursos al premio «Charro Hidalgo», anunció uno sobre arquitectura popular española. El tema fué indicado por mí, pensando en la necesidad de que convenía un estudio de esa índole. El arquitecto D. Leopoldo Torres Balbás presentó un trabajo que mereció ser premiado. Reconozco sus elementos principales en el editado por la casa A. Martín, con modificaciones y ampliaciones que le ponen al día.

No hay para qué encarecer la autoridad de que el autor goza. Nadie como él sabe más de esta materia; el MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL le cuenta con sobrados títulos entre los miembros de su Comité ejecutivo.

La documentación y crítica que aporta el señor Torres Balbás ofrece un interés extraordinario.

En razón de su oficio y de sus aficiones concede la mayor importancia al aspecto arquitectónico, desde luego inseparable del medio físico.

El capítulo primero, «concepto, genérico y clasificación de la arquitectura popular española», comienza por el bosquejo de un concepto geo-

gráfico de España, tras de fijar el concepto y límites de la arquitectura popular, de trazar una semblanza del artista que la crea y de comentar la extensión de aquella, establece las relaciones entre las viviendas populares españolas y las de otros países. Se ocupa después de «los pueblos y las casas» para señalar el papel de la arquitectura humilde al lado de la historia en que la monumental se proyecta.

Clasifica en diez y siete las regiones naturales, ya correspondan a la «España lluviosa» (Nordoccidental) o a la «España seca» (centro y litoral mediterráneo hasta el Atlántico).

En el capítulo segundo, «las viviendas rudimentarias; cabañas, chozas, cuevas, albergues de piedras sueltas y barracas», se detiene a examinar las pallazas de la región del Cebrero, y su ascendencia; las casas circulares, las chozas jurdanas; las del Sur de España (Barbate y laguna de la Janda); las de Sierra Morena, las cordobesas, las de Granada (Guadix), las valencianas y las aragonesas; los abrigos de piedras sueltas del campo de Tarragona y de las Baleares; las barracas levantinas y su área geográfica; las murcianas y las del Delta del Ebro. Después, los hórreos, su distribución regional y los orígenes de estas construcciones.

El capítulo tercero está dedicado a las viviendas de la «España lluviosa»: casas gallegas y de la montaña leonesa, con las del Bierzo (región natural); casas asturianas, las montañesas y castellanas de Santander, las casas y caseríos vascos, las de la región pirenaica de Navarra, y de la región pirenaica oriental (alto Aragón, valle de Arán, Pirineo catalán).

Por último consagra el capítulo cuarto a las viviendas de la «España Árida», casas de Castilla la Vieja y la Nueva; las de barro de la tierra de Campos; las de ladrillo, (Segovia y Avila, el Sur de Valladolid y parte de Zamora y Salamanca); palomares castellanos; casas de la meseta leonesa; casas castellanas con estructura de madera; íd con balcones y solanas de la serranía central; la casa rural del Guadarrama; las viviendas de las regiones navarras de la España Árida y las ribereñas del Ebro; las alto aragonesas; las manchegas y los molinos; las extremeñas, las andaluzas con los cortijos, las alpujareñas, las levantinas; las casas y masías de las comarcas áridas de Cataluña y las campesinas de los llanos de Urgell.

A la curiosidad del señor Torres Balbás no se ha escapado detalle que explique o que matice grupos y ejemplares. El viajero que hay en él observa como hombre de ciencia, y siente como artista; en cualquier caso, antes pecará de conciso que de incurrir en erudición impertinente.

La obra realizada por el señor Torres Balbás, reclama para nuestro Museo el llevar a cabo una empresa: la reconstitución, al aire libre, de los tipos más representativos de viviendas populares españoles.—A. VEGUE Y GOLDONI.

Circulares del Museo para el extranjero

MUSÉE DU PEUPLE ESPAGNOL

Pour renseigner le public sur le véritable caractère et les buts de ce nouveau Musée, nous croyons que le mieux est de reproduire ci-après les principaux passages du Décret dont l'exposé et les articles font ressortir les raisons qui ont poussé à sa création et déterminé son organisation.

DÉCRET PRÉSIDENTIEL du 27 Juillet 1934, promulgué par S. E. le Président de la République, M. Alcalá Zamora.

« Par la création du Musée « PUEBLO ESPAÑOL », le Gouvernement entend s'acquitter d'une dette de caractère politique envers la culture nationale. L'Espagne est demeurée jusqu'à présent le seul pays d'Europe à ne pas disposer d'un Musée spécialement affecté à la conservation des objets dans lesquels la masse anonyme du peuple espagnol a manifesté spontanément son art et sa sensibilité propres, sous les multiples formes de son traditionalisme régional et local qui ont façonné, au cours des siècles, notre personnalité ethnique et notre culture.

Cette lacune est attribuable, sans doute, à ce fait historique que le Roi et la Cour accaparaient le premier plan dans la vie nationale alors que le peuple ne pouvait extérioriser ses expansions naturelles que d'une manière confuse et limitée.

Le rôle de ce nouveau Musée peut se résumer comme suit: Rassembler tout ce qui a pu subsister des temps passés, sous forme d'objets ou produits de l'activité et du sentiment populaires dans leurs manifestations ethnographiques, artistiques et folkloristes; grouper ce qui jusqu'ici n'a été étudié qu'isolément c'est à dire sans esprit de méthode et de synthèse, fruit de l'observation individuelle d'artistes purement descriptifs et qui procédaient par simple classification historique ou géographique, ou utilitaire quant à l'emploi et l'usage, ou sociologique; recueillir tout ce qui, dans l'avenir, sera étudié, classé et catalogué d'après les méthodes modernes de l'ethnographie dans les laboratoires et services du Musée, en vue d'une explication rationnelle des manifestations de la vie populaire.

Ce ne sont ni les critiques sévères qui ont été lancées autrefois à l'étranger, contre l'Espagne, par les folkloristes, ethnographes et connaisseurs des arts populaires, ni l'élimination de l'Espagne des Congrès internationaux qui ont amené le Gouvernement à prendre cette initiative. Car l'opinion mondiale s'était déjà modifiée en faveur de l'Espagne lors de la splendide Exposition de costumes régionaux, organisée en 1924, sous les

auspices de la Section d'Ethnographie et d'Art populaire de l'Ecole Supérieure d'Enseignement, aujourd' hui supprimée. Les recherches inlassables, exécutées depuis 1914 par cette section, lui valurent, en outre, avec l'aide d'enthousiastes collaborateurs individuels, un grand succès au Congrès International des Arts Populaires de Prague en 1928.

Enfin, son activité dans cette voie et la collaboration efficace du Comité espagnol ont permis à l'Espagne de contribuer très largement aux importants travaux dont il est rendu compte dans les publications d'art populaire, que l'Institut International de Coopération intellectuelle de Paris a éditées en 1931.

ARTICLE 1.^o—Le nouveau Musée servira à la protection, à la conservation et à l'étude des pièces ethnographiques de la culture matérielle, des produits et manifestations artistiques de la culture spirituelle dans le domaine national, régional et local.

Il aura, en outre, la mission de diriger et d'orienter les manifestations, utiles et adaptables à l'époque actuelle, des arts et fêtes populaires et il sera chargé d'organiser, en cette matière, un enseignement soit directement soit en collaboration avec d'autres centres d'instruction. Dans ce but, le Musée se mettra en relations avec les Centres nationaux ou étrangers correspondants.

ARTICLE 2.^o—Les collections du Musée se composeront:

1.^o—Des objets de toute nature figurant dans le Musée du Costume régional et historique.

2.^o—Des objets provenant de l'ancienne Ecole Supérieure d'Enseignement.

3.^o—Des objets provenant de Centres Officiels toutes les fois que leur incorporation au Musée sera considérée comme nécessaire.

4.^o—Des objets provenant des Palais, dépendances et dépôts de l'ancien patrimoine Royal dont il n'a pas été disposé autrement et dont l'attribution au Musée apparaîtra convenable.

5.^o—Des objets acquis par le Musée par ses fonds propres, de ceux qu'il pourra recevoir de particuliers, en donation ou en dépôt.

6.^o—D'archives documentaires des arts populaires et de folklore, avec les originaux, copies, photographies, films, disques et fiches descriptives de tout ce que le Musée recevra ou établira.

7.^o—Le Musée pourra construire, protéger et subventionner des dioramas en plein air représentant le milieu, la maison, la vie et les activités domestiques, artistiques, industrielles, ateliers ou industries locales....

ARTICLE 3.^o—Le Musée organisera avec les objets de culture populaire les séries typiques, géographiques et générales qui formeront les groupes: Maison; Meubles et utensiles de ménage: Moyens de transport, voitures et

harnais; Outils d'agriculture et de selviculture; Pâturages, élevages et industries dérivées: Métiers et industries du bois; Métiers et industries des métaux; Poterie; Pêche et chasse; Arts textiles et costumes, avec leurs éléments accessoires: broderies, dentelles et tricots; Joaillerie, bijoux et objets d'ornement; Objets employés à l'occasion de fêtes et jeux populaires; Instruments de musique et d'accompagnement de la danse; Objets de superstition et de cultes, amulettes, ex-votes, objets d'emploi curatif; et enfin, tous les objets ou produits figurant dans les Musées d'ethnographie, folklore et arts populaires de type et d'organisation similaires.

La section des Costumes historiques comprendra les costumes professionnels et hiérarchiques.

ARTICLES DU REGLEMENT DU MUSÉE.—Signé le 26 Décembre 1934 par le Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts, M. Filiberto Villalobos.

ARTICLE 3.—Le Musée sera formé de 3 Sections, à savoir: Arts Populaires, Ethnographie espagnole et Folklore, en conformité de l'article 3 du Décret de création du Musée.

Il constituera, en outre, une cartothèque, une bibliothèque et des archives photographiques régionales et nationales.

ARTICLE 4.—Outre la formation de la collection pour l'exposition publique, le Musée devra assurer les services suivants:

a) Fournir tous renseignements, sur demande officielle ou privée qui lui en sera faite, concernant la tradition populaire; prêter sa collaboration en faveur des arts et métiers traditionnels ainsi que des fêtes typiques populaires.

b) Faire des recherches dans les Centres correspondant aux diverses sections par le moyen de questionnaires, voyages ou tous autres procédés que la Direction estimerait utiles.

c) Instruire le public par la voie de Conférences ou de Cours organisés, faits par le personnel du Musée et par des spécialistes nationaux ou étrangers.

Le Musée est également autorisé à transporter hors de Madrid l'une quelconque de ses Sections, à l'occasion d'expositions, de fêtes, de concours; il pourra de même participer aux événements de cette nature, organisés à l'étranger.

ARTICLE 7.—Le Musée contribuera tout particulièrement, dans la mesure de ses moyens économiques à subventionner les écoles et ateliers d'arts, les industries populaires traditionnelles et à conserver les fêtes typiques locales.

MUSEUM OF THE SPANISH PEOPLE

In order to give an exact idea of the character and the function of the new founded Museum we think it best to reproduce the most important articles of the Presidential Decree wherein are indicated in the Exposé as well as in the different paragraphs the motives that induced its creation, and also its organization.

PRESIDENTIAL DECREE of 27 th July 1934, given by H. E. the President of the Republic Alcala Zamora.

The Government considered the creation of the MUSEUM PUEBLO ESPAÑOL as an obligation of political and cultural character towards the Spanish nation who lacked till now, unique country in Europe, an adequate centre that unite the objects and products as well as all that refers to the activity, knowledge and feeling of the great anonymous mass of the people, that creative force of the multiple regional and local manifestations of tradition out of which was formed, in the course of time, our ethnical and cultural personality.

The cause of this lack is, doubtless, to be attributed to the historical criterium which conceded to the King and his Court entirely the first plane in the national life, pushing the people with its manifestations to the background where they necessarily could take forms only vague and obscure.

The obligations of this Museum and Archives can be resumed as follows: It shall be a centre that has to unite what has been saved of bygone times of products of the activity, knowledge and sentiments of the people in its ethnographical manifestations, folklore and popular arts: what formerly has been analyzed, in a separate way and therefore without any connection between the different systems, either by artistic and purely descriptive observation or by curiosity for historic compilation, by the geographic principle referring to the merely local distribution or by the point of view of utility of the technique and the sociologic one of use and employment, all that has to be classified, studied and catalogued, according to the modern methods of ethnography, in the laboratories and seminary of the Museum in order to explain methodically whatever the popular spirit has produced.

The Government has neither been induced towards this foundation by the sharp critiques that ethnologists, folklorists and connoisseurs of popular arts wrote against Spain, nor by the exclusion of international congresses. For in this sense, things have profoundly changed already since 1924 as is shown by the great success of the Exhibition of Regional Dress that was organized under the technical direction of the Seminary of Ethnology and Popular Arts of the Escuela Superior del Magisterio, closed down in the

mean time. The said Seminary was doing a great deal of investigation all the time since 1914, securing for Spain finally, with the cooperation of enthusiastic collaborators, the superb result obtained at the Congrès International des Arts Populaires, held at Prague in 1928. Owing to its activity and the effective help of the Spanish Committee, Spain contributed with the greatest number of works to the publications of *Art Populaire*, edited in 1931 by the Institut International de Coopération Intellectuelle de Paris.

ARTICLE 1.—The new Museum shall concentrate its activities to the protection, conservation and study of ethnological products of material culture, of artistic objects and activities of popular knowledge and spiritual culture in their national, regional and local manifestations.

Besides, the Museum shall inform and direct the useful manifestations that can be applied to popular arts and feasts in the actuality, and shall also dedicate itself to the instruction, as the case may be, either independently or in combination with other centres of instruction. To this end the Museum shall enter relations with the corresponding national and foreign organisms.

ARTICLE 2.—The collection of the Museum will be composed of:

1.—Objects of all classes proceeding from the Museum of historical dress.....

2.—Objects proceeding from the Seminary of Ethnology and popular Arts of the Escuela Superior del Magisterio, now closed down.....

3.—Objects proceeding from official centres the incorporation of which into the Museum seems convenient....

4.—Objects of the palaces, dependencies and deposits of the former Crown lands the incorporation of which seems convenient and which are not disposed of elsewhere.....

5.—Objects the Museum acquires by means of its own funds or which are given in donation or in deposit by private persons.

6.—Archives of documents referring to popular arts and folklore with the originals, copies, photos, films, disks, and index-card system with detailed description of all the Museum receives and produces.

7.—The Museum is permitted to construct, favour and assist installations of dioramas in open air which represent the home, milieu, domestic, artistic and industrial activities, local work-shops and industries.....

ARTICLE 3.—The Museum shall form typological, geographical and composed series which shall be classified according to the following divisions: home, furniture, means of transport, carriage and harness, tools of agriculture and selviculture, pasture, stock breeding and derived industries, trade of wood and metals, pottery, chase and fishery, textil art with the accessory elements, embroidery, laces and hosiery, gold-smithery, jewellery and objects of ornament, objects employed at popular feasts and games,

musical instruments and of accompaniment at dances, objects of superstition and cult, amulettes, ex-votos, objects of curative use, and finally all those objects which are collected in Museums of Ethnography, Folklore and popular Arts of similar type and organization.

The Section of historical dress shall be amplified with that of professional and hierarchical dress.

ARTICLES OF THE REGULATIONS OF THE MUSEUM.—Signed the 26 th December 1934 by the Minister of Public Instruction and Fine Arts, Mr. Filiberto Villalobos.

ARTICLE 3.—The Museum will be divided in three sections, viz., popular Arts, Spanish Ethnography and Folklore according to article 3 of the Decree of foundation. Besides, the Museum shall establish an index-card system, a library and regional and national photographic archives.

ARTICLE 4.—Besides the installation of the collection as public exhibition, the Museum has to comply with the following services of:

a) Information in case of official and private inquiries as to popular tradition; collaboration in favour of traditional arts and trades, as well as typical popular feasts;

b) Investigation in the seminaries of the different sections by means of questionnaires, travels and, in general, all class of measures which the Direction considers necessary;

c) Instruction by means of systematical conferences and courses which are given by the Personal of the Museum and by national and foreign investigators.

Furthermore, the Museum is allowed to transfer one of its sections outside Madrid in case of exhibitions and feasts, as well as to concur at similar arrangements held abroad.

ARTICLE 7.—The Museum shall particularly contribute, as far as its funds will permit it, to subvention schools and work-shops of popular arts, industries of popular and traditional kind, and to conserve the typical feasts in the different regions of Spain.

MUSEUM FÜR SPANISCHE VOLKSKUNDE

Zur Orientierung über den Charakter und Funktion des neu gegründeten Museums führen wir am besten die wichtigsten Paragraphen des Präsidial Dekretes an, das im Exposé als auch in den einzelnen Artikeln die Motive zu dessen Errichtung sowie dessen Organisation darlegt.

Dekret vom 27. Juli 1934, erlassen von Seiner Excellenz dem Präsidenten der Republik, Alcalá Zamora.

Mit der Gründung des Museums "PUEBLO ESPAÑOL" will die Regierung der spanischen Republik eine Schuld politischen und kulturellen Charakters abtragen. Handelt es sich doch darum, eine Lücke auszufüllen und ein Zentrum zu schaffen, wo gesammelt werden sollen die Gegenstände und Erzeugnisse sowie alles was Bezug hat auf das Handeln, Wissen und Fühlen des anonymen Volkstumes, jenem unverwüstlichen Quell von Rasse und Volk, aus deren schöpferischen Kraft und Tradition, in seinen vielfachen regionalen und lokalen Äusserungen, sich im Laufe der Jahrhunderte unsere ethnische und kulturelle Persönlichkeit herausgebildet hat.

Die Ursache dieses Fehlens ist zweifellos im historischen Kriterium zu suchen, demzufolge das Königtum mit seinem Hofleben vollständig den ersten Platz im nationalen Leben einnahm, wobei das Volkstum notgedrungen in den Hintergrund treten musste und sein Wirken, nur schwach umrissen, sozusagen nur den Rahmen zu dem Ganzen abgeben konnte.

Aufgabe dieses Museums und Archives ist es, zu sammeln was sich aus früherer Zeit auf unsere Tage herübergerettet hat an Erzeugnissen des Wissens und Fühlens des Volkstumes, in seinen ethnographischen Äusserungen, Folklore und volkstümlichen Künsten; was früher vereinzelt und daher ohne jeden Zusammenhang zwischen den einzelnen Systemen, entweder in künstlerischer und rein beschreibender Beobachtung oder aus Interesse für historische Aufstellung, nach dem geographischen Prinzip bezüglich der rein räumlichen Verteilung oder vom Nützlichkeitsstandpunkt der Technik und vom soziologischen Standpunkt des Gebrauches und Verwendung aus analysiert wurde, all das soll nunmehr in den Laboratorien und Seminar des Museums nach den modernen Methoden der Ethnographie gesichtet, studiert und katalogisiert werden, um auf diese Weise methodisch zu erklären was der Volksgeist hervorgebracht hat.

Weder die scharfen Kritiken, die früher von Seiten der Ethnographen, Folkloristen und Kennern der volkstümlichen Künste des Auslandes gegen Spanien erhoben wurden, noch die Ausschlussung von internationalen Kongressen waren es, welche die Regierung zur Gründung des Museums bewogen haben; denn schon seit dem Jahre 1924 trat in dieser Hinsicht ein gründlicher Wandel ein, wie das der glänzende Erfolg der Ausstellung regionaler Volkstrachten bewiesen hat, die unter der technischen Leitung des Seminars für Ethnographie und volkstümliche Kunst der später aufgelassenen Escuela Superior del Magisterio stand. Das genannte Seminar leistete schon seit dem Jahre 1914 unermüdliche Forscherarbeit, die, unterstützt von der enthusiastischen Mitwirkung von aussenstehenden Mitarbeitern, Spanien schliesslich zu dem grossen Erfolge auf dem Internationalen Kongresse für volkstümliche Künste, der im Jahre 1928 zu Prag abgehalten wurde, verholfen hat. Seiner Tätigkeit sowie der tatkräftigen Mithilfe des spanischen Komités ist es

auch zu danken, dass Spanien mit einer grossen Mehrzahl von Arbeiten zu den Veröffentlichungen über Art populaire beitragen konnte, die vom Institut International de Coopération Intellectuelle de Paris im Jahre 1931 herausgegeben wurden.

ARTIKEL 1.^o—Das zu gründende Museum soll sich widmen dem Schutz, der Erhaltung und dem Studium der ethnographischen Erzeugnisse der materiellen Kultur, der künstlerischen Gegenstände und Betätigungen des volkstümlichen Wissens und der geistigen Kultur, soweit sie sich im nationalen, regionalen und lokalen Bereich äussern.

Weitere Aufgaben des Museums bestehen in der Berichterstattung und Orientierung betreffs zweckmässiger Anwendung von künstlerischen Äusserungen auf volkstümliche Künste und Feste in der Gegenwart. Ferners hat es sich Unterrichtszwecken nach vorgezeichneten Normen zu widmen, sei es selbständig, sei es in Verbindung mit anderen Unterrichtsanstalten.

Zur Erreichung dieser Ziele wird es mit den entsprechenden Organismen des In- und Auslandes in Verbindung treten.

ARTIKEL 2.^o—Die Sammlung des Museums setzt sich zusammen aus:

1.^o—Gegenständen aller Art, die aus dem Museum historischer Volkstrachten stammen.

2.^o—Gegenständen, die aus dem Seminar für Ethnographie und volkstümliche Kunst der aufgelassenen Escuela Superior del Magisterio stammen.

3.^o—Gegenständen von offiziellen Zentren, deren Aufnahme in das Museum angezeigt erscheint.

4.^o—Gegenständen aus den Palästen, Dependenzen und Depots der früheren Krongüter, soweit deren Unterbringung im Museum als angepasst erscheint und sie nicht anderen Zwecken zugeführt worden sind.

5.^o—Gegenständen, die das Museum aus eigenen Mitteln anschafft oder die von Privaten geschenkt oder ins Depot gegeben worden sind.

6.^o—Archiv mit allen Dokumenten betreffend volkstümliche Künste, Folklore mit den Originalen, Kopien, Photographien, Films, Schallplatten und Kartei mit genauer Beschreibung von all dem, was das Museum empfängt und produziert.

7.^o—Das Museum ist befugt, Szenenbilder im Freien zu veranstalten, protegieren oder subventionieren, welche das Milieu, Haus und Betätigungen häuslicher, künstlerischer und industrieller Art, lokale Werkstätten und Industrien wiedergeben.

ARTIKEL 3.^o—Das Museum wird mit den Erzeugnissen des Volkstums typologische, geographische und Kompositions Serien zusammenstellen, die nach folgenden Sektionen gegliedert sind: Haus, Möbel und Hausgerät, Transportmittel, Fahrzeug und Geschirr, landwirtschaftliche und forstwirtschaftliche Werkzeuge, Weidewirtschaft, Viehzucht und abgeleitete Indus-

trien, Holzgewerbe, Metallgewerbe, Töpferei, Gegenstände der Jagd und Fischerei, Textilkunst und Trachten mit den zugehörigen Elementen wie Stickerei, Spitzen und Wirkerei, Goldschmiedekunst, Juwelen und Schmuckgegenstände, Gegenstände, die bei volkstümlichen Festen und Spielen verwendet werden, Musikinstrumente und Begleitinstrumente bei Tänzen, Aberglauben- und Kultgegenstände, Amuletten, Exvotos, Heilgegenstände, sowie schliesslich alle jene Erzeugnisse und Gegenstände, welche in Museen für Ethnographie, Folklore und volkstümliche Kunst gesammelt werden.

Die Abteilung der historischen Trachten wird durch Gewerbe-, Beruf und Amtstrachten erweitert werden.

ARTIKEL DES REGLAMENTS DES MUSEUMS.—26 Dezember 1934, gezeichnet vom Minister des öffentlichen Unterrichtes und Schönen Künste, Filiberto Villalobos.

ARTIKEL 3.^o—Das Museum wird sich in drei Sektionen gliedern und zwar, volkstümliche Kunst, spanische Ethnographie und Folklore, gemäss Artikel 3 des Gründungsdekretes; ferner wird es eine Kartei, eine Bibliothek sowie regionale und nationale photographische Archive einrichten.

ARTIKEL 4.^o—Zu den Dienstleistungen des Museums gehören, ausser der Aufstellung der Sammlung als öffentliche Ausstellung:

a) Informationsdienst bei öffentlichen und privaten Anfragen über volkstümliche Tradition, Mitarbeit zur Hebung traditioneller Künste und Gewerbe sowie typischer Volksfeste;

b) Forschungsarbeiten in den Seminarien der verschiedenen Sektionen mittelst Fragebogen, Reisen sowie allen, nach Ermessen der Direktion, nötigen Mitteln;

c) Unterricht durch Konferenzen und systematische Kurse, die vom Personal des Museums sowie von nationalen und ausländischen Forschern gegeben werden.

Das Museum kann auch eine der aufgezählten Sektionen ausserhalb Madrid anlässlich von Ausstellungen, Festen und Wettstreiten verlegen und kann sich bei entsprechenden Veranstaltungen im Ausland beteiligen.

ARTIKEL 7.^o—Das Museum wird, soweit es ihm seine Mittel erlauben, besonders teilnehmen an Subventionen von Schulen und Werkstätten volkstümlicher Kunst, Industrien volkstümlicher und traditioneller Art, und wird mit beitragen zur Erhaltung von typischen Festen der verschiedenen Gegenden Spaniens.

MUSEO DEL POPOLO SPAGNOLO

Per precisare il carattere e le funzioni del Museo di nuova creazione crediamo opportuno riprodurre gli articoli più importanti del decreto presidenziale che espone tanto nella introduzione che nei vari paragrafi i motivi che indussero alla sua creazione, come i dettagli della sua organizzazione.

DECRETO PRESIDENZIALE, firmato il 27 Luglio 1934 da S. E. il Presidente della Repubblica Spagnola, Alcalá Zamora.

«Il Governo si sente spinto alla creazione del «MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL» per motivi di ordine politico e culturale, poichè mancava in Spagna, unico paese in Europa, un museo proprio che riunisse tutti i prodotti ed oggetti ed insomma tutto quanto concerne il sapere ed il sentire della massa anonima popolare, quella forza creatrice delle molteplici manifestazioni di tradizione regionali e locali, a base delle quali si è formata, nel corso dei secoli, la nostra personalità etnica e culturale. La causa di questa lacuna deve attribuirsi, senza dubbio, al criterio storico secondo il quale il Re e la sua corte occupavano nella vita nazionale interamente il primo piano, mentre il popolo poteva far conoscere la propria vita solo di modo vago e poco preciso.

I compiti di questo Museo possono concretarsi come segue: si tratta di riunire quanto si è salvato del passato di oggetti e prodotti dell'attività, del sapere e sentire del popolo nelle sue manifestazioni etnografiche, folkloriche ed arti popolari; tutto quello che sin'ora fu analizzato in modo isolato e, per conseguenza, senza connessione fra i distinti sistemi, sia per l'osservazione artistica e puramente descrittiva, sia per curiosità di catalogazione storica, sia seguendo il principio geografico, sia pel concetto di utilità tecnica che pel concetto sociologico rispetto all'uso ed applicazione, tutto si classificherà, studierà e catalogherà, seguendo i metodi moderni dell'etnografia, nel laboratorio e nei seminari del museo a fine di spiegare metodicamente quanto ha prodotto lo spirito popolare.

Non sono le acerbe critiche che un tempo lanciarono all'estero contro la Spagna gli etnografi, folkloristi e conoscitori delle arti popolari, nè l'eliminazione dai congressi internazionali che hanno indotto il Governo a questa creazione; poichè l'opinione pubblica si era già orientata pel 1924 con motivo della grandiosa esposizione di costumi regionali, organizzata sotto la direzione tecnica del Seminario d'Etnografia ed Arti popolari della «Escuela Superior del Magisterio», posteriormente dissolta. Questo seminario realizzava, in modo infaticabile, a partire del 1914, dei lavori di ricerca ciò che gli valse il grande successo riportato nel «Congrès International des Arts populaires», celebrato nell'anno 1928 a Praga. Per la sua attività nonchè per la collaborazione efficace del Comité Spagnolo, la Spagna fu in gra-

do di contribuire massimamente ai lavori riuniti nelle «Publications d'Art populaire», pubblicate in 1931 dall' «Institut International de Coopération Intellectuelle» de Paris.

ARTICOLO 1.^o—Il Museo di nuova creazione servirà alla protezione, alla conservazione ed allo studio degli oggetti etnografici della cultura materiale, dei prodotti ed attività artistiche e della cultura spirituale nelle sue manifestazioni nazionali, regionali e locali. Il Museo avrà, oltracciò, la missione d'informare e d'orientare le manifestazioni delle arti e feste popolari, utili ed adattabili al tempo moderno; si incaricherà dell'insegnamento, sia in modo indipendente che in collaborazione coi distinti centri d'istruzione. A questo scopo il Museo si metterà in relazione coi rispettivi centri nazionali e stranieri.

ARTICOLO 2.^o—Le collezioni del Museo si comporranno di:

1.—Oggetti di ogni indole che figurano nel museo di costumi regionali e storici.....

2.—Oggetti che procedono della dissolta Escuela Superior del Magisterio.

3.—Oggetti procedenti da centri ufficiali in quanto la loro incorporazione al museo paia necessaria.....

4.—Oggetti procedenti dai palazzi, dipendenze e depositi dell'antico Patrimonio Reale dei quali non si abbia disposto in altro modo e la di cui incorporazione paia prudente.....

5.—Oggetti che il Museo compera mediante i propri fondi e che riceve in donazione o in deposito da parte di particolari...

6.—Archivio documentale delle arti popolari e folklore con originali, copie, fotografie, films, dischi fonografici e schedario descrittivo di quanto il Museo riceve e produce.

7.—Il Museo potrà costruire, sovvenire e proteggere diorami all'aria aperta che ripresentino l'ambiente, casa, vita ed attività domestiche, artistiche ed industriali, lavori o industrie locali.

ARTICOLO 3.^o—Il Museo formerà cogli oggetti della coltura popolare le corrispondenti serie tipologiche, geografiche e di congiunto che rappresentaranno le distinte sezioni come segue: casa, ammobiliamento e masserizie; mezzi di trasporto, veicoli e guarniture; strumenti di agricoltura e selvicoltura; pascolo, allevamento di animali ed industrie derivate; mestiere ed industria del legno; mestiere ed industria dei metalli; ceramica; pesca e caccia; arte dei tessuti ed abiti cogli elementi accessori come ricamo, merletti e maglia; oreficeria, gioielli ed oggetti d'ornamento; oggetti usati con motivo di feste e giuochi popolari, strumenti di musica e d'accompagnamento alla danza; oggetti di superstizione e di culto; amuleti, ex voto, oggetti di uso curativo, ed, in genere, tutti quegli oggetti e prodotti che figurano

nei musei d'etnografia, folklore ed arti popolari da'indole ed organizzazione similare.

La sezione di costumi storici si amplificherà con quella di costumi di professione e gerarchia.

ARTICOLI DEL REGOLAMENTO DEL MUSEO.—Firmato il 26 dicembre 1934 dal Ministro della Istruzione Pubblica e Belle Arti, Sign. Filiberto Villalobos.

ARTICOLO 3.—Il Museo formerà tre sezioni, ossia, Arti popolari, Etnografia spagnola e Folklore, secondo l'articolo 3 del Decreto di creazione. In oltre, il Museo creerà una cartoteca, una biblioteca nonchè degli archivi fotografici, regionali e nazionali.

ARTICOLO 4.—A parte la disposizione delle collezioni in forma di Esposizione pubblica il Museo si incaricherà dei seguenti servizi:

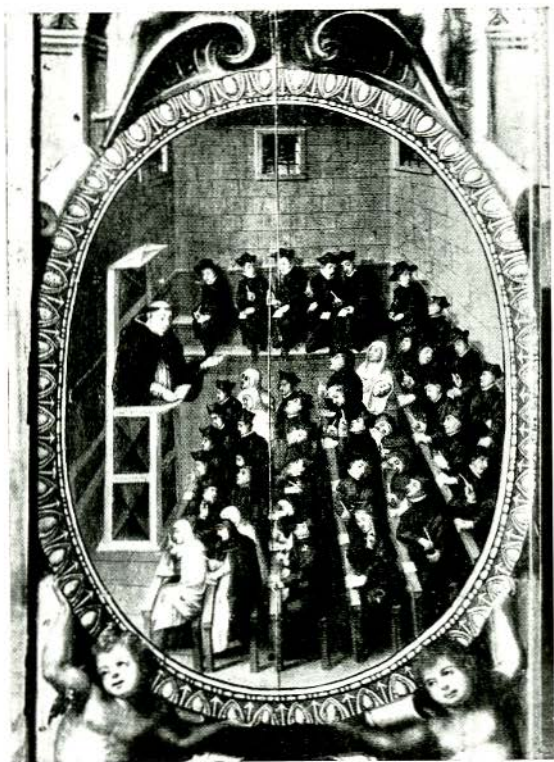
a) Informazione sopra domanda ufficiale e particolare rispetto alla tradizione popolare, collaborazione in favore delle arti e mestieri tradizionali come delle tipiche feste popolari;

b). Ricerche nei seminari delle distinte sezioni mediante questionari, viaggi e quanti mezzi la direzione creda utili;

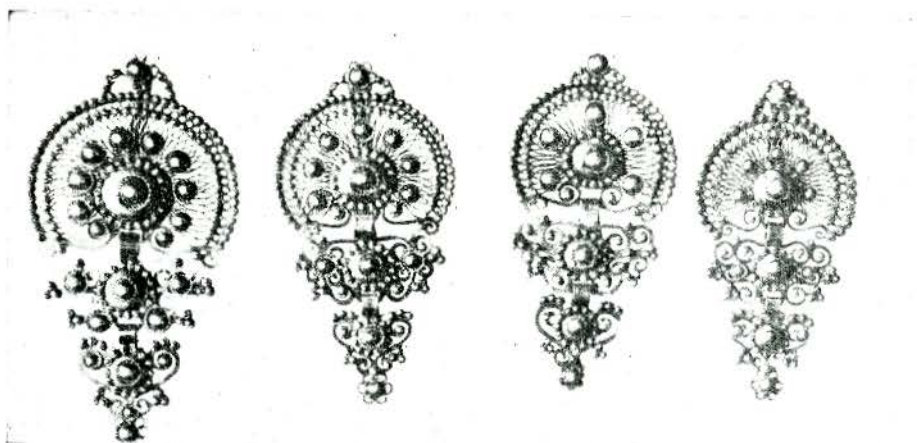
c) Insegnamento per mezzo di conferenze e corsi organizzati dal personale del Museo e da studiosi nazionali e stranieri.

Il Museo é anche autorizzato a trasferire una delle sezioni fuori di Madrid con motivo di esposizioni e feste, e potrà anche partecipare alle organizzazioni effettuate all'estero.

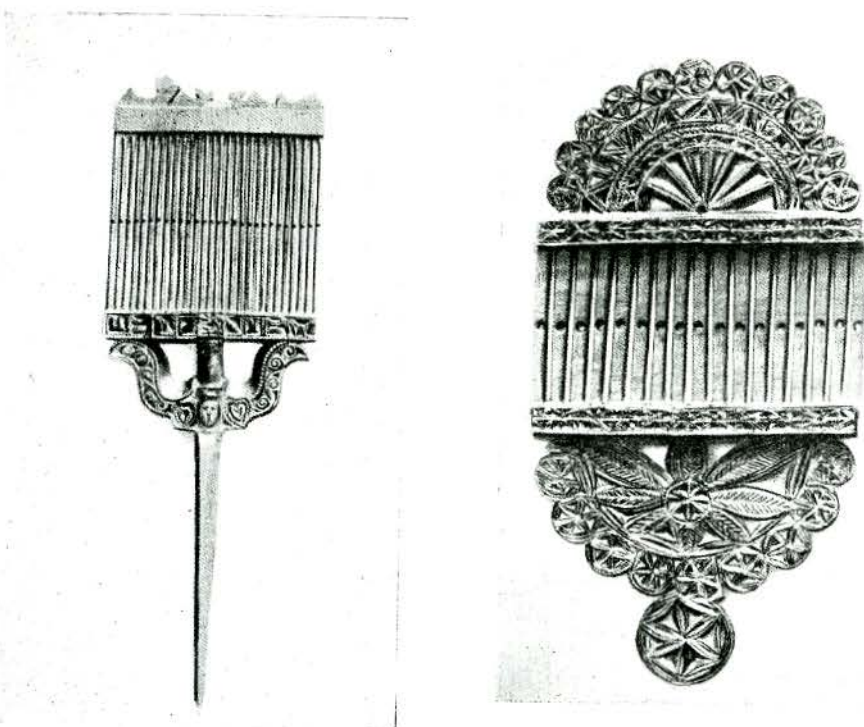
ARTICOLO 7.—Il Museo contribuirà, specialmente, in quanto i suoi fondi lo permettano, a sovvenire le scuole e mestieri di arti ed industrie popolari e tradizionali, nonche è conservare le feste tipiche di ogni località.



Figuras 1 y 2.—Cátedras de Teología y de Leyes en la Universidad de Salamanca, según pinturas ejecutadas en 1614 por Martín Cervera para las puertas del Archivo viejo.-Ibarra y Rodríguez.



A. Figura 1.—Broches de orfebrería gallega, Artíñano



Figuras 2 y 3.

B. Lizo o peines para la fabricación de cintas en Asturias, Artíñano



Figura 1.—Portapaz con elementos góticos.

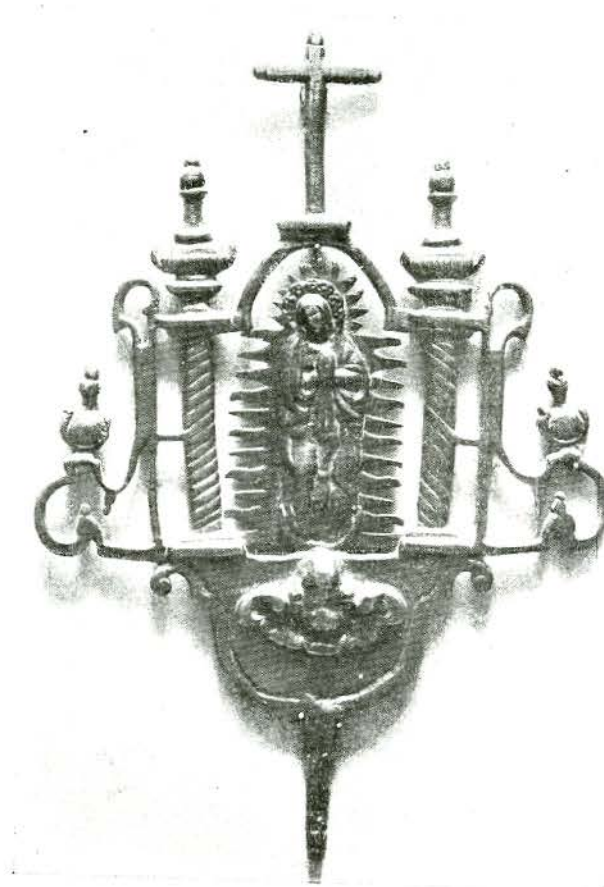


Figura 2.—Remate de cabecera de cama.

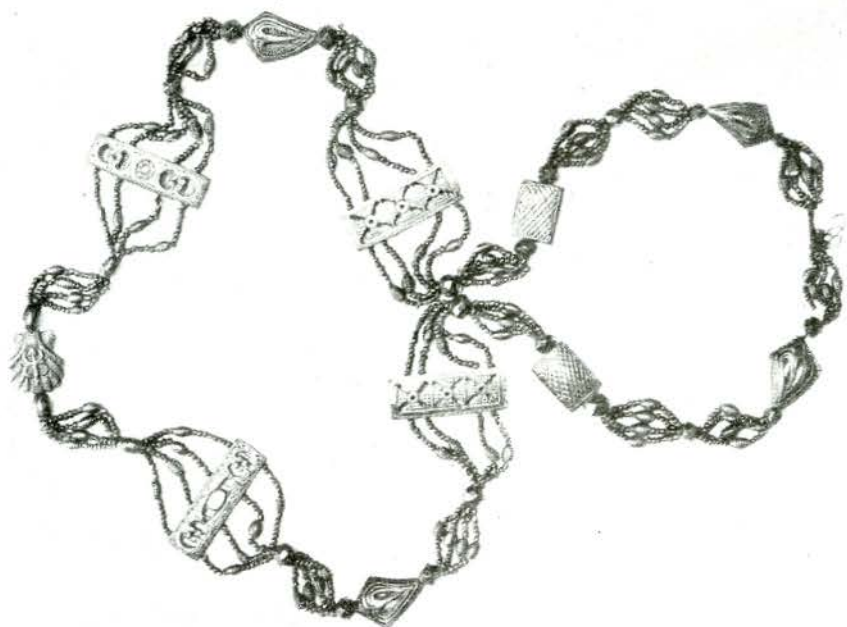
Antiguos bronceos religiosos españoles.—Pérez Bueno.



Figuras 1, 2, 3 y 4.—Antiguos bronceos religiosos españoles, Placas con representaciones de santos.—Pérez Bueno.



Figura 1.—El águila que figura en la procesión del Corpus de Gerona.
Figura 2.—Gigantes y Cabezudos antiguos de Gerona. El segundo cabezudo de la izquierda, es el popular *esquivamosques*.—Plá y Cargol.



Figuras 1 y 2.—Collares de azabache, usados por aldeanas.—Ferrandis Torres.



Figuras 1 y 2.—Rosarios de azabache, Ferrandis Torres.

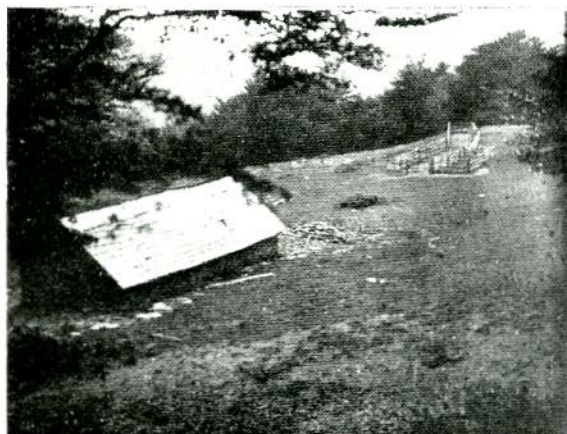


Figura 1.—*Urbia* (Sierra de Aizkorri): Txabola de Iparraguirre. Figura 2.—*Bagomutxu* (Aurizperri-Navarra): Txabola de Montain.
Figura 3.—*Yngiriñau* (Gorbea): Txabola de Erramun. Figura 4.—*Urdantxaro* (Collado de Ibañeta-Navarra): Txabola de pastor con su
yeizteko-tokil (a la derecha) o cortin para ordeñar las ovejas, *Barandiarán*.



Ejemplares de cerámica palentina, Navarra.



Figura 1.—Sayo de Avila.



Figura 2.—Serrano de Nuño
Pepe, Avila.



Figura 3.—Maragato, León.



Figura 4.—Sayo de Pa-
lencia de Negrilla.



Figura 5.—Chaquetilla charra.,
Salamanca.



Figura 6.—Dolmán, Murcia,
Gutiérrez Martín.



Figura 1.—Chaqueta roja.—Las Mariñas,



Figura 2.—Chaquetón de Campóo.—Santander,



Figura 3.—Chaqueta de payés.—Cataluña,



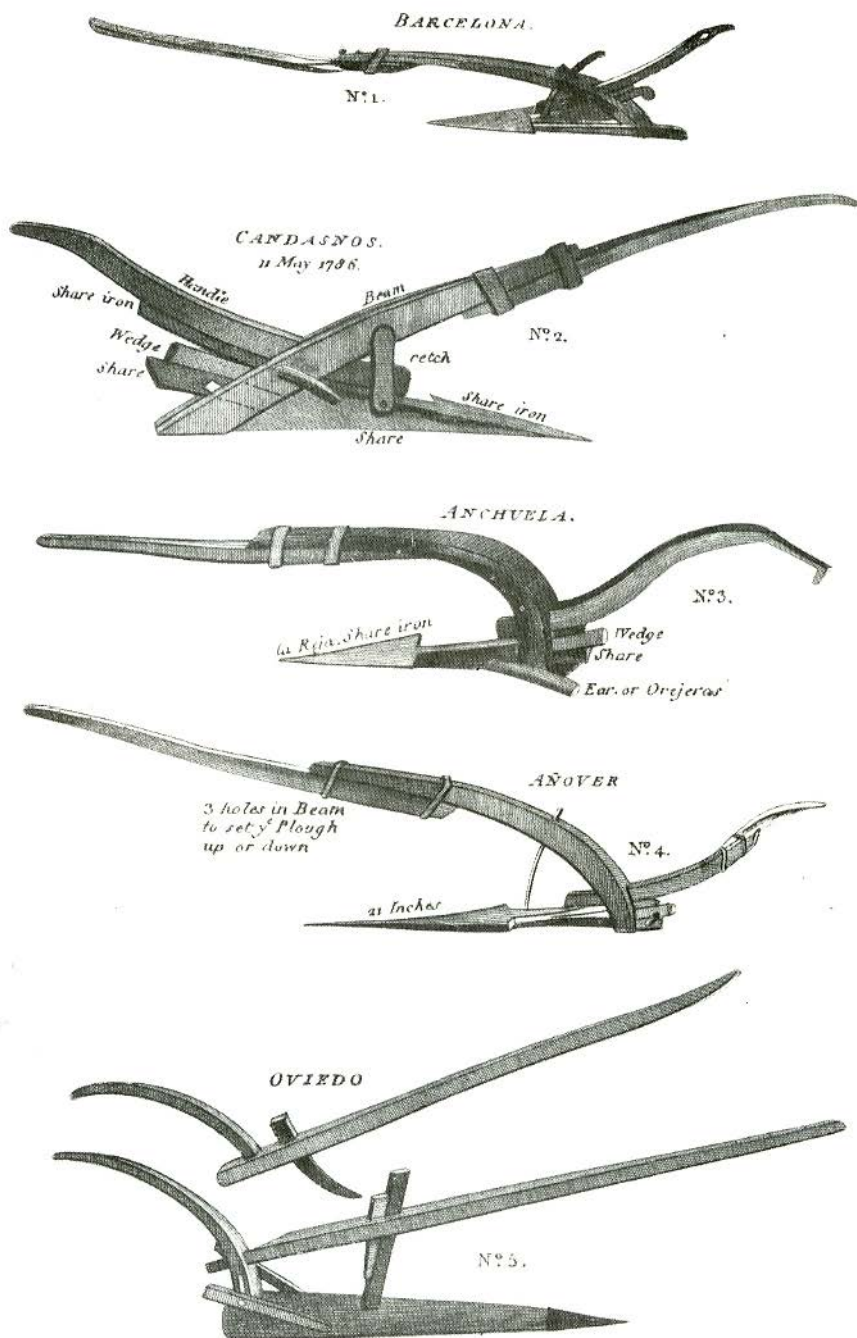
Figura 4.—Marsellés.—Andalucía Oriental,



Figura 5.—Chaqueta de Ibi.—Alicante,

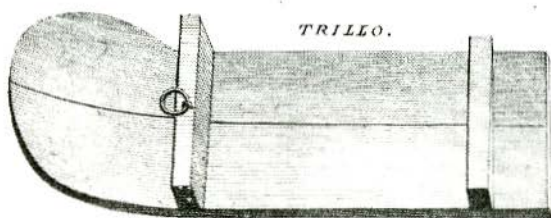
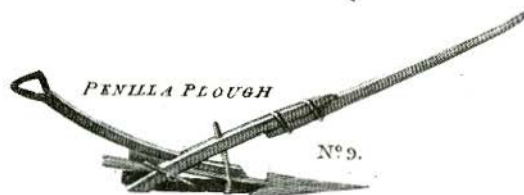
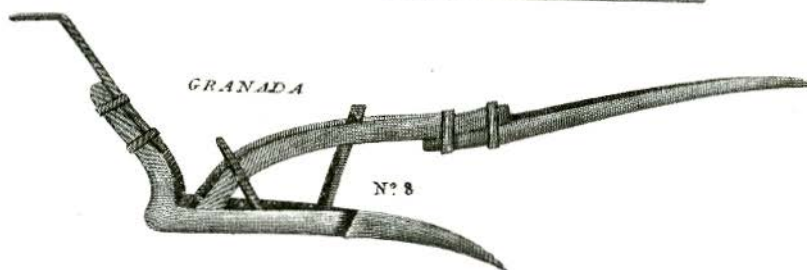
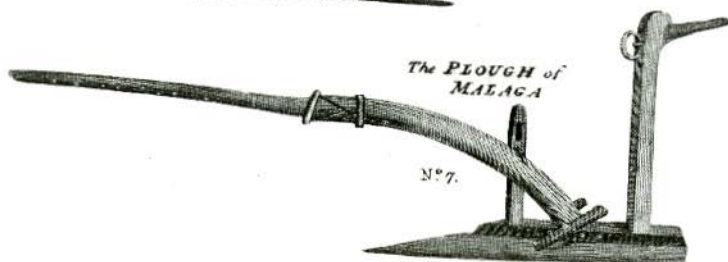
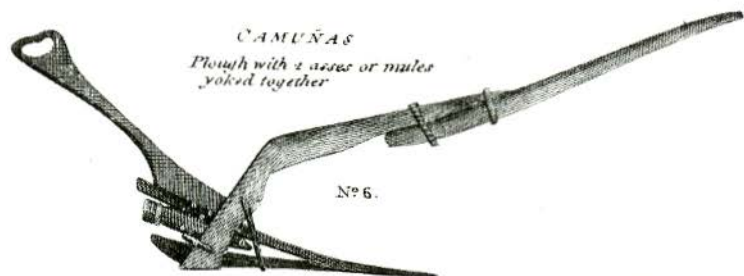


Figura 6.—Elástico de Ansó.—Huesca.—Gutiérrez Martín,



Rev. J. C. Townsend delin.

Jos. Lodge sculp.



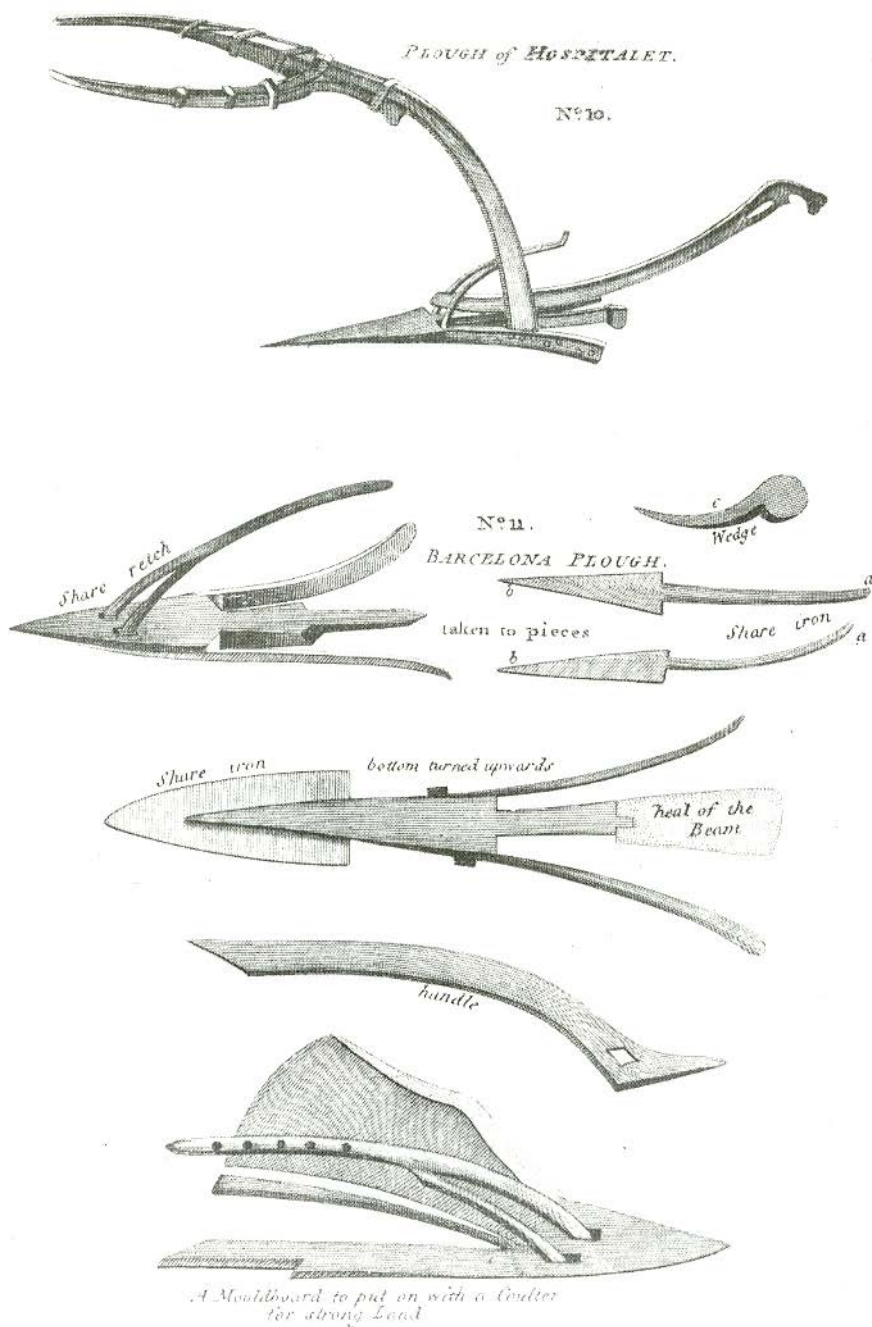
This Trillo } is 5 Ft long
 } 2.3 wide
 } 2 in. thick

In the under surface are driven 200 rough gun
flints. This the horse draws over the floor on
which corn is spread and the driver rides upon it.

Rev. J. Townsend delin.



J. Lodge sculp.



Rev. J. Townsend delin.

J. Lodge sculp.

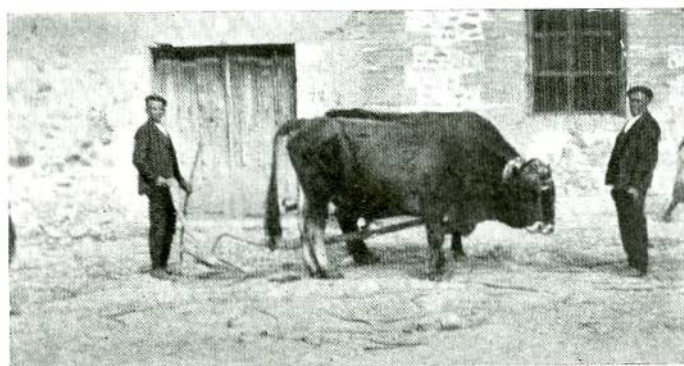


Figura 1.—«Aladro» («arado romano») Belorado, Aitken.



Figura 2.—«Arado de cuña» Brihuega, Aitken.

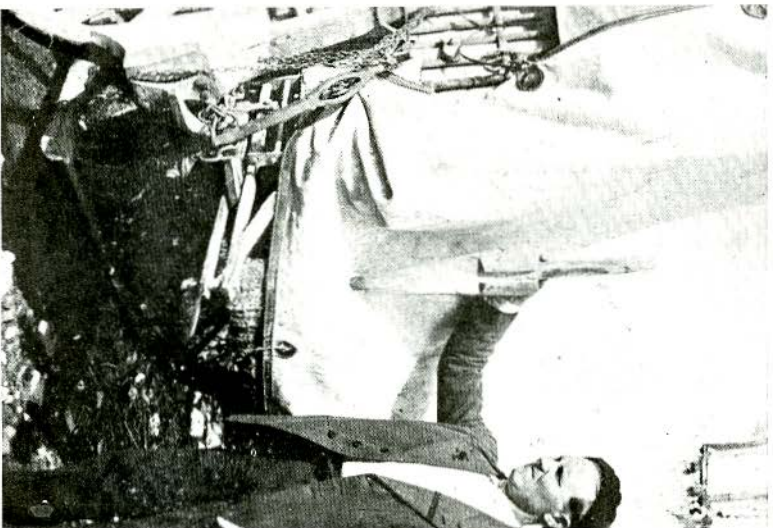


Fig. 1.— Dental de arado castellano. Fresneda de la Sierra (duplici..... dentada dorso).-Aitken.



Fig. 2.— Idem, visto de perfil, con reja.-Aitken.

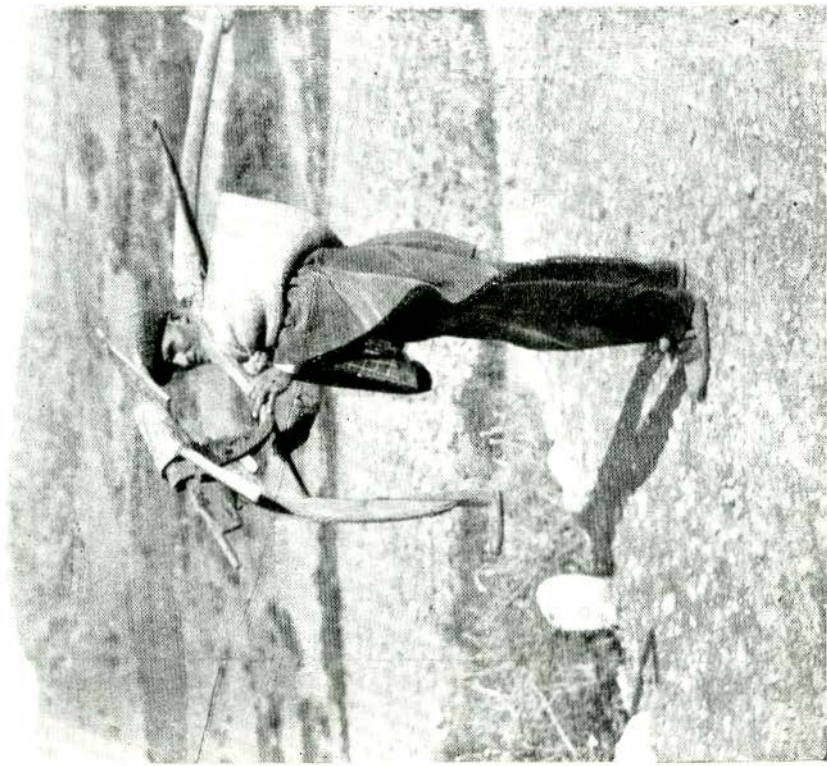


Fig. 1.—Arado castellano con cama de metal llevado al hombro. Fresno de la Sierra.-
Aitken.



Fig. 2.—Arado castellano, suspendido del yugo de las vacas. Salas de los Infantes.-
Aitken.

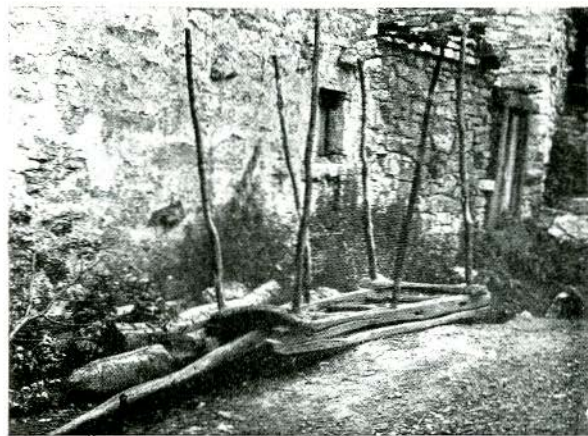
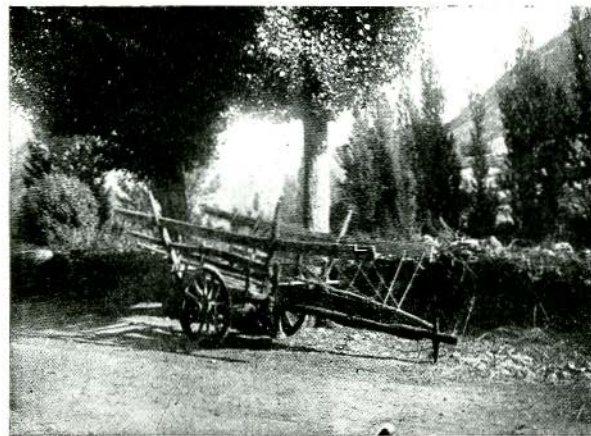


Figura 1.—Carro ordinario o silencioso, transportando carga de ramaje (roble y urces). Las vacas con las *mullidas* de piel sobre el testuz. Carretera junto al Escobio, Huergas de Gordón (León). Figura 2.—El *carro que canta* dispuesto con costanas y literos para acarreo de mieses, Eras de Huergas de Gordón (León). Figura 3.—Carro silencioso, encordelado, preparado para el acarreo de mieses. Huergas de Gordón (León). Figura 4.—Forcado, Nocado de Gordón (León).—Dantín Cereceda.



Figura 1. — Pendiente de oro de Fortanete antes de salir de España. Figura 2. — Estado actual en el Staatliche Museum für Vor- und Frühgeschichte de Berlin.-Cabré.

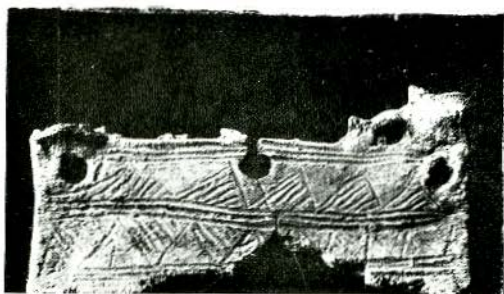
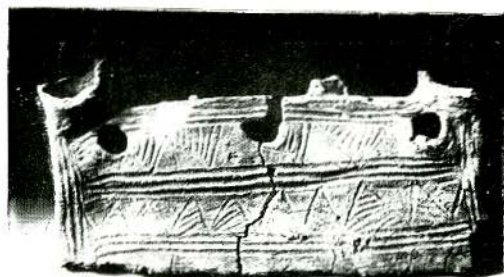


Figura 3. — Copa de Str Veit, Uerania, del anterior museo. Figura 4. — Morillos de Roquizal del Rullo, con indicios de haber tenido vasitos en su parte superior.-Museo Arqueológico Nacional.-Cabré.

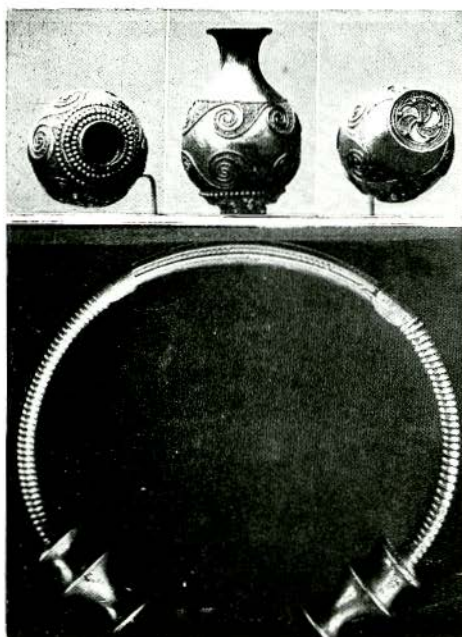
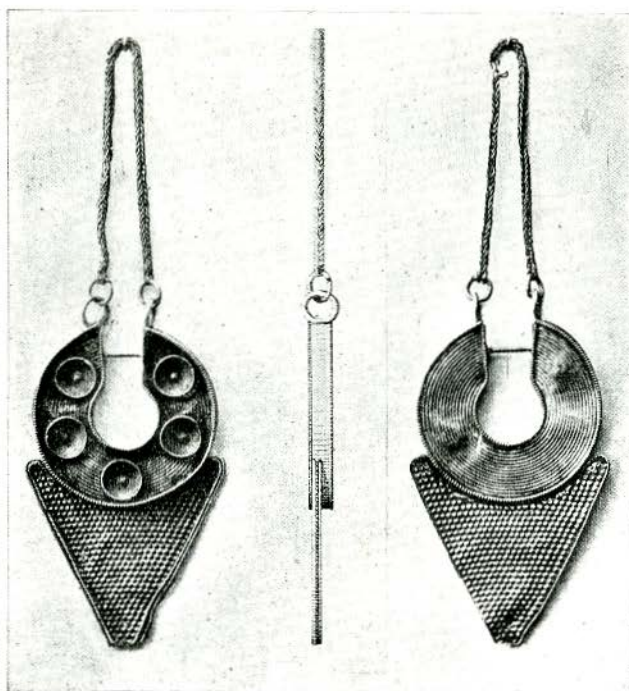


Figura 1.—Pendiente de oro del Castro de Laundos (Portugal). Figura 2.—Extremo de oro de un torque de la Citania de Santa Tecla, La Guardia, (Esc. 1: 2). Figuras 3 y 4.—Torques de oro, gallegos, del Museo Arqueológico Nacional y del Instituto de Valencia de D. Juan, Cabré.



Figura 1.—Pastor de Montehermoso, Cáceres. Figura 2.—Pastor de Badajoz. Figura 3.—Pastor serrano, Segovia. Figura 4.—Pastora serrana, Segovia. Figura 5.—Pastor merinero de Arguijo, Soria. Figura 6.—Pastor de Navarra. *Vela Espilla*.



Figura 1.—Pastora de Guadalcanal, Guadalajara.



Figura 2.—Pastor y zagal de Toledo.



Figura 3.—Mayoral de pastores de la Mancha.



Figura 4.—Pastor del Valle de Arán, Lérida.—*Vela Espilla.*



Figura 1.—Chaleco de cuero estezado, La Serena, Badajoz.

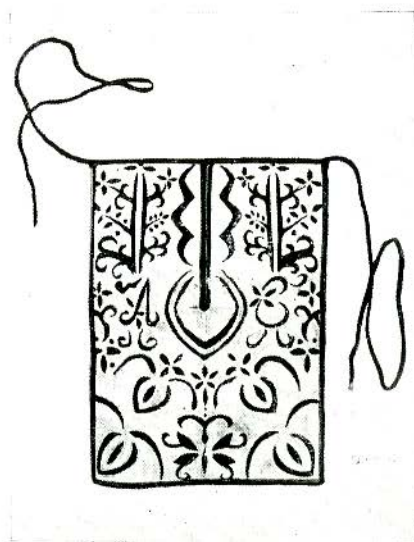


Figura 2.—Faltriquera de estezado, La Serena, Badajoz.—Uela Espilla.



Figura 3.—Sombrero de Montehermoso, Cáceres.



Figura 4.—Peinado de novia y para las principales fiestas. Lagartera, Toledo.—Hoyos Sancho.



Figura 1. — Gallega con pañuelo a la cabeza.



Figura 2. — Ansotana.

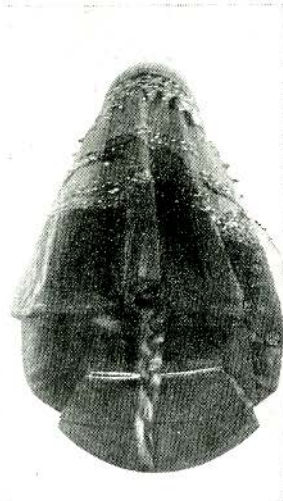


Figura 3. — Mantilla típica española.



Figura 4. — Cofia Gallega.



Figura 5. — Capillo usado en el Valle de Pas, Santander.



Figura 6. — Mujer del Valle de Ansó saliendo de la Iglesia. — Hoyos Sancho.

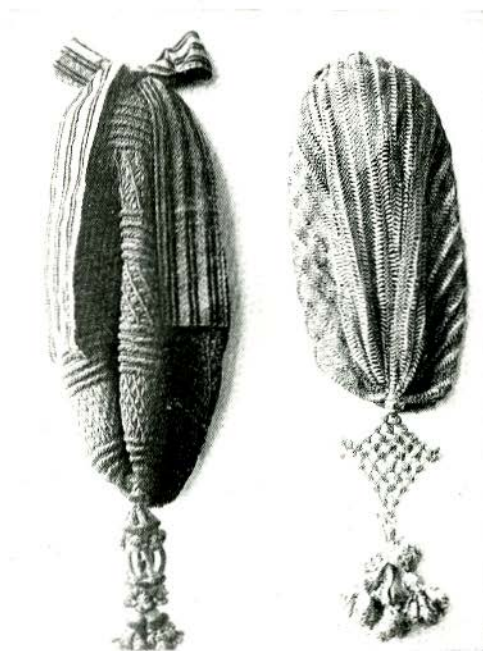


Figura 1.—Mujer de Soria con el característico moño de picaporte. Figura 2.—Gandayas catalanas. Figura 3.—Mayordomos del Cerro de Andévalo, Huelva. Figura 4.—Alcaldesa con montera, Segovia.—*Hoyos Sancho*.



Figura 1.—Tocado valenciano.



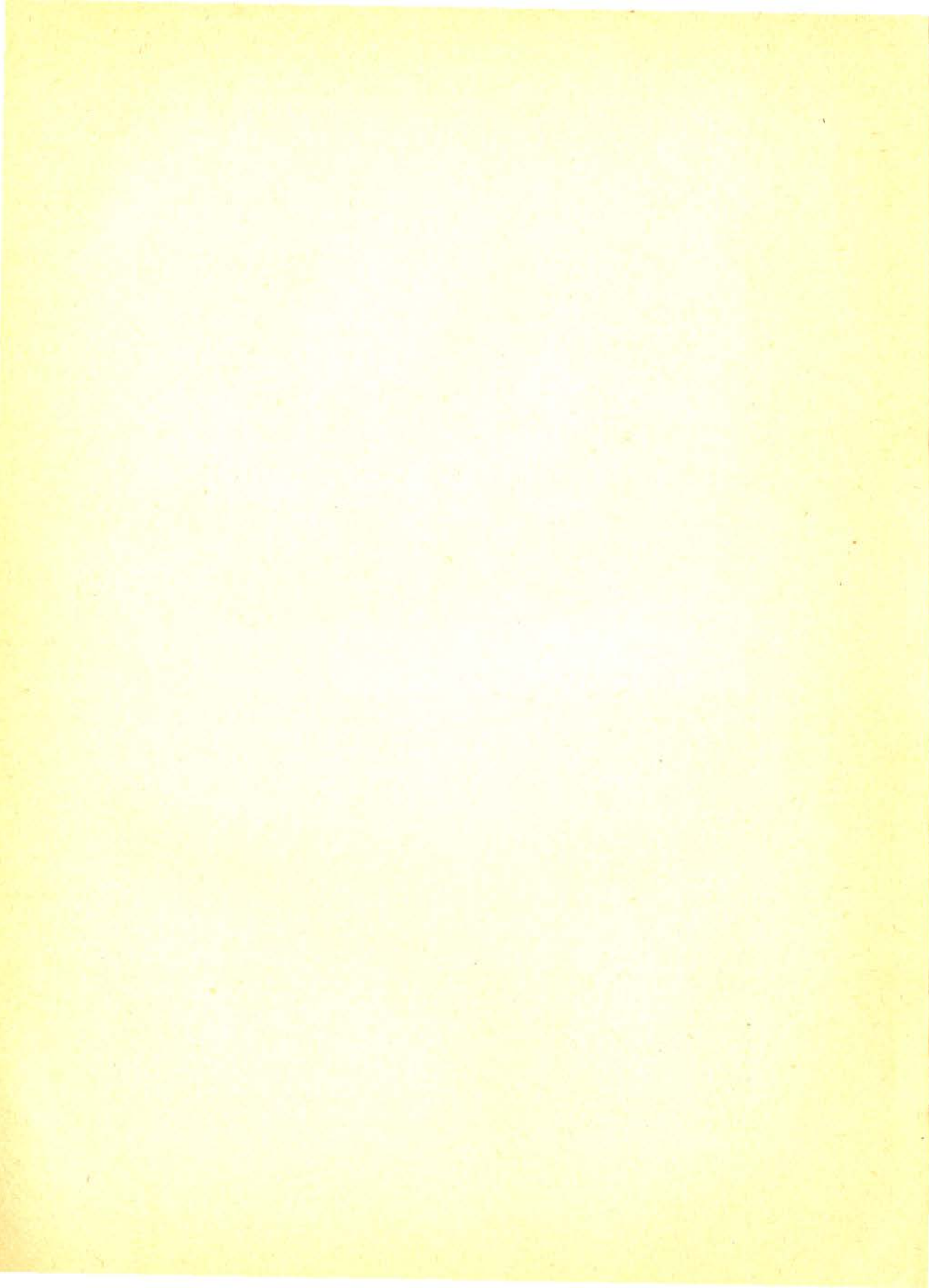
Figura 2.—Tocado de Almería.



Figura 3.—Viuda rica de Toro, Zamora.



Figura 4.—Serrana de La Alberca en traje de fiesta.—Hoyos Sancho.



- GERONA.—J. Plá y Cargol. P.
 » —L. Agulló. C.
 GRANADA.—A. Gallego Burín. P.
 » —Jacinta García Hernández. C.
 GUADALAJARA.—F. Layna y Serrano. P.
 » —E. Criado. C.
 GUIPÚZCOA.—María del Carmen Galdós. C.
 HUELVA.—Manuela Borrero. C.
 HUESCA.—J. Tormo y Cervino. P.
 » —R. Acín. C.
 JAÉN.—C. Barberán. P.
 LEÓN.—M. Domínguez Berrueta. P.
 » —Felisa de las Cuevas. C.
 LOGROÑO.—T. Ortego. C.
 LUGO.—Luis L. Martí. C.
 MADRID.—C. Ranz. C.
 » —C. Navarro Morenés. C.
 » —Teresa Bouzá, v. de Rodríguez. P.
 MÁLAGA.—J. Temboury. P.
 MELILLA.—Patrocínio Martínez Jiménez. C.
 MURCIA.—D. Abellán. P.
 » —F. Frutos. C.
 » —P. Sánchez Picazo. C.
 NAVARRA.—L. Urabayen. P.
 » —A. Picatoste. C.
 ORENSE.—V. Martínez Risco. C.
 » —F. Cuevillas. C.
 » —F. Santalices. C.
 OVIEDO.—C. Cabal. P.
 » —J. Uría. C.
 OVIEDO.—F. Vigil. C.
 PALENCIA.—R. Navarro. P.
 » —M.^a Butrón Moreno. C.
 PONTEVEDRA.—J. Filgueira Valverde. C.
 SALAMANCA.—F. Iscar Peyra. P.
 » —C. Morán. C.
 SANTANDER.—Centro de Estudios Montañeses. P.
 » (Torrelavega).—H. Alcalde del Río. C.
 » —María M. del Val. C.
 » —Daniel L. Ortiz. C.
 » —Julia Gómez Olmedo. C.
 SEGOVIA.—Concepción Alfaya. P.
 SEVILLA.—A. Guichot. C.
 SORIA.—B. Taracena Aguirre. P.
 » —María del Carmen Carpintero. C.
 TARRAGONA.—J. Molas Sabaté. P.
 » —Luisa Alonso Martínez. C.
 TOLEDO.—F. de B. San Román. P.
 » —Carmen Gil Lletget. C.
 VALENCIA.—M. González Martí. P.
 » —A. Michavila Vila. C.
 VALLADOLID.—C. Candeira. P.
 VIZCAYA.—J. de Larrea. P.
 ZAMORA.—A. Gómez. P.
 » —Aurora Prado y Maza. C.
 ZARAGOZA.—J. M. López Landa. P.
 » (Tarazona).—J. M. Sanz. C.
 » —J. Mora Insa. C.
 » —J. Galiay. C.

SUBSCRIPCIÓN Y CAMBIO DE LOS ANALES

La subscripción anual a los 3 cuadernos, será de 15 pesetas para los Centros y entidades que no establezcan cambio y para los particulares en España, Portugal y Repúblicas Hispano-Americanas.

Para todos los demás países, 20 pesetas, incluido el envío por correo a los destinatarios.

El precio de venta de cada tomo completo será de 20 pesetas.

La petición y pago de subscripciones deberán hacerse al Sr. Secretario del "Museo del Pueblo Español" Plaza de los Ministerios, 9, Madrid.

SUMARIO

Sección oficial. Decreto fundacional del Museo, página 5. Reglamento, pág. 11. Ordenes ministeriales y nombramientos, pág. 17. Comité y Patronato, pág. 21. Patronos y Correspondientes regionales, pág. 22. Actas del Comité y Patronato, pág. 26. Donantes al Museo, pág. 31.

Circulares y cuestionario para la recogida de objetos, pág. 33.

Sección doctrinal. MARAÑÓN, G.—Pasión y muerte de lo pintoresco, página 49.

IBARRA Y RODRÍGUEZ, E. de.—El traje escolar, pág. 51.

HOYOS SÁINZ L. DE.—Las fiestas populares y regionales en España pág. 59.—La alimentación popular y regional en España, (cuestionarios).

ARTIÑANO, P. M. DE.—Los broches de orfebrería gallega en los siglos XVIII y XIX, pág. 65.—Los lizos para la fabricación de cintas en la región asturiana, pág. 68.

PÉREZ BUENO, L.—Antiguos bronzes religiosos, pág. 71.

PÉREZ DOLZ, F.—A propósito de nuestras artes populares, pág. 74.

PLÁ Y CARGOL, J.—Notas populares del Corpus en Gerona, pág. 76.

VERGARA, G. M.—Canciones populares españolas, pág. 79.

FERRANDIS TORRES, J.—Joyas populares de azabache en el N. O. de España, pág. 83.

BARANDIARÁN, J. M. DE.—Albergues veraniegos, pág. 98.

GUTIÉRREZ MARTÍN, CARMEN.—Evolución de las prendas de busto en el hombre, pág. 103.

AITKEN, ROBERT Y BARBARA.—El arado castellano, pág. 109.

DANTÍN CERECEDA, J.—El carro leonés del concejo de Gordón, pág. 139.

CABRÉ AGUILÓ, J.—Un pendiente de oro, hallstattense, de Fortanete (Teruel), pág. 149.

CABAL, C.—El arte de los chicos en Asturias, pág. 154.

GIMÉNEZ DE AGUILAR, J.—La joyería popular en Cuenca, pág. 159.

CABRERA Y RIVERA, F. M.—Bailes negros en España, pág. 163.

VELA ESPILLA, FRANCISCA.—El traje de pastor en España, pág. 168.

HOYOS SANCHO, NIEVES DE.—Tocados y peinados femeninos regionales en España, pág. 175.

COSSÍO, M. B.—Elogio del arte popular, pág. 187.

Con 43 grabados en el texto y 26 láminas aparte.

Bibliografía. Quince notas acerca de libros y otras publicaciones, páginas, 189 a 204.

Circulares del Museo para el extranjero. Musée du Peuple espagnol, pág. 205. Museum of the spanish people, pág. 208. Museum für spanische Volkskunde, pág. 210. Museo del Popolo spagnolo, pág. 214.