



GUÍA DEL MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA



El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla fue creado en 1972. Es un museo de titularidad estatal gestionado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Su instalación en el Pabellón Mudéjar de la Plaza de América se debió a la cesión del uso de este edificio, primero parcial y luego completa, que hizo al Estado el Ayuntamiento de Sevilla.

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

La finalidad del museo se resume en la prestación de un servicio público de carácter cultural concretado en mostrar a sus visitantes la riqueza y variedad de la etnografía de la zona en que se halla enclavado este centro. No nos referimos sólo a los objetos y utensilios que forman parte de nuestra cultura tradicional sino también a las costumbres, saberes y maneras de vivir en general en que se incluyen esos objetos y utensilios.

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

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

El edificio

El edificio data de 1914 y forma parte del conjunto de las tres grandes edificaciones que componen la Plaza de América, diseñada por el arquitecto sevillano Aníbal González para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Su estructura interna sigue una simetría perfecta con el eje en la mitad de la fachada, y su disposición en grandes salas lo convierte en un edificio idóneo para la exposición museográfica.

Como muchos otros edificios de la ciudad construidos por el mismo arquitecto, el Pabellón se encuadra en el movimiento arquitectónico regionalista que intenta recuperar ciertos estilos y materiales propios de épocas consideradas gloriosas de la ciudad, entre ellos el estilo neomudéjar que se caracteriza por la fusión de elementos orientales (mozárabes, califales, nazaríes y almohade) con otros de origen europeo.

El edificio tuvo muy distintos usos desde su construcción hasta que el 23 de marzo de 1972, el Ministerio de Educación y Ciencia publica el Decreto de Creación del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, que se constituye como una sección del Museo de Bellas Artes. En dicho decreto se establece que el museo se instalará en el Pabellón Mudéjar. Ese mismo año, el arquitecto

José Galnares Sagastizábal adapta el edificio para ubicar en él el museo, que abrió sus puertas al público el 4 de marzo de 1973.

El 26 de marzo de 1980 el Ayuntamiento adopta en pleno el acuerdo de cesión de uso de la totalidad del Pabellón Mudéjar, con el compromiso del Ministerio de acondicionarlo. La cesión tiene carácter indefinido mientras el edificio se use como sede del Museo de Artes y Costumbres Populares. En febrero del año siguiente, el Ministerio encarga a Fernando Villanueva Sandino la redacción del Proyecto de Obras de Conservación y Restauración del Museo. La reapertura del mismo en 1984 coincide con la transferencia de la gestión de los museos de titularidad estatal a la Comunidad Autónoma de Andalucía y con la firma del convenio de gestión, el 18 de octubre de 1984.

A principios de 1990 se llevan a cabo más obras, entre las que destaca el acondicionamiento de la Planta Principal como zona para exposiciones temporales. En 1994 se instala en parte de ellas, de forma permanente, la colección Díaz Velázquez, mientras que se reserva más de un tercio de la superficie para exposiciones temporales organizadas por el propio museo.

En el año 2005 el envejecimiento de las instalaciones de la Planta Primera provocó el desprendimiento de los falsos techos de escayola, obligando al cierre de las salas de esta planta y al demontaje de los fondos en ellas expuestos.

En 2009 el Ministerio de Cultura pidió al Museo un documento de planificación para llevar a cabo la reforma de esta planta, lo que dio lugar a la elaboración de los programas arquitectónico y expositivo del Plan Museológico del MACPSE. Estos programas no se circunscriben estrictamente a los límites físicos de esta planta, ya que aspectos tan variados como las comunicaciones verticales, el sistema de seguridad, los planes de evacuación y emergencias, el contenido museográfico del museo, las áreas funcionales, etc., no pueden ser analizados en este espacio de forma aislada y sin contemplar su estado y situación en el resto del edificio. Sin embargo, la falta de presupuesto truncó estas actuaciones de reforma y seguimos a la espera de que se destinen nuevas partidas para poder acometerlas.

Las colecciones

Una parte importante de la colección estable ingresó en los inicios del museo. Los fondos más significativos procedían del Museo de Bellas Artes y del Museo Arqueológico de Sevilla, tanto por la calidad como por la cantidad, aunque hoy día tienen poco peso en la exposición permanente del museo al tratarse de colecciones que no pueden considerarse como etnográficas.

La generosidad de los sevillanos fue ejemplar en aquellos primeros años de formación de las colecciones del museo, continuando así hasta hoy. Esta contribución ha completado muchas lagunas en los fondos de textiles, herramientas agrícolas, utillaje doméstico o instrumentos musicales, que han ido enriqueciendo el discurso expositivo del museo.

El ingreso de mayor envergadura procede de una donación particular que se produce el año 1979: el legado Díaz Velázquez. Se trata de una de las mejores colecciones de bordados y encajes conocidas en Europa. Por sí misma podría constituir un museo monográfico independiente, con sus casi 6.000 piezas.

El apartado de los depósitos arroja un balance muy positivo, ya que el Ayuntamiento de Sevilla decide encomendar al museo la custodia de su colección de Originales de Carteles de las Fiestas Primaverales de Sevilla. Desde la fecha de su presentación en las salas del museo, la colección ha viajado con frecuencia por Europa y Japón, y las dos ediciones de su catálogo se han agotado rápidamente. Años después, la Consejería de Cultura adquirió y depositó en el museo la colección Mencos, la más completa de todas las que se conocen de litografías y fotocromías de carteles de Feria y Semana Santa, que es el complemento ideal de esta colección.

Pero el recurso más idóneo para el incremento de las colecciones de los museos etnográficos es la investigación etnográfica y el trabajo de campo que permite una recogida de material sistemático y significativo. El proyecto de investigación más ambicioso fue el de Cerámica Popular Andaluza. Éste fue adquiriendo envergadura conforme avanzaba, de forma que se vio con claridad la conveniencia de ir recogiendo, junto a los datos de la investigación, las piezas que fabricaban los todavía más de cien alfares andaluces que iban a ser estudiados. De este modo empezó a reunirse la colección de Cerámica Popular Andaluza que hoy posee el museo, seguramente la más completa de toda Europa, junto a la que conserva el Museo de Hamburgo.

También dieron fruto una serie de trabajos de campo que se habían ido desarrollando para acopiar fondos, produciéndose una serie de donaciones en cadena: el taller de tonelería donado por Claudio Bernal, el último tonelero de Sevilla, recogido por la investigadora Carmen Ortiz; el taller del constructor de guitarras Francisco Barba, que había documentado Andrés Carretero; el taller del maestro Filigrana, constructor de palillos ya fallecido; o el taller de dorador que previamente había documentado en sus investigaciones Esther Fernández de Paz. Actualmente se exponen ocho talleres.

Entre las incorporaciones más significativas de las últimas décadas destacan la adquisición por parte de la Consejería de Cultura de la Colección Loty, formada por más de 2.000 placas fotográficas de cristal que registran una multitud de detalles de las ciudades y la vida andaluzas desde el comienzo de este siglo hasta 1936.

Asimismo, es importante la adquisición en 2001, por parte de la Consejería de Cultura, de la colección etnográfica Allepuz, que consta de 168 piezas de distintos materiales y carácter etnográfico. Otras colecciones que la Consejería de Cultura ha adquirido recientemente para el Museo son las colecciones de juguetes de Carmen Contreras y de José Castro Segura, y la colección de Adrián González, de más de 6.300 postales de principios del siglo XX.

Salas

Planta baja

Esta planta cuenta con tres salas dedicadas a exposiciones temporales y permanente. Actualmente acogen las siguientes muestras:

Sala 1. Exposición temporal *Diversidad, Creatividad, Resistencia. Patrimonio Inmaterial de Andalucía.*

Nuestro mundo actual está atravesado por la lógica globalizadora del Mercado que pretende imponer un único modelo cultural. Este proceso homogeneizador desplaza los conocimientos tradicionales, poniendo en peligro infinidad de actividades rituales, productivas y expresivas, y los sistemas bioculturales que las articulan. No obstante, esta no es la única dinámica que caracteriza nuestra contemporaneidad. Como respuesta han surgido otras fuerzas en sentido opuesto que, desde lo local, reafirman y reproducen identidades colectivas específicas.



Sala de la exposición de patrimonio inmaterial, ámbito de “Oficios y saberes”.

Este es el contexto en el que nace esta exposición, a través de la que pretendemos invitar al público a conocer la gran diversidad cultural existente en Andalucía y reivindicar la importancia de nuestro patrimonio inmaterial puesto que, lejos de ser el recuerdo de un pasado inerte, refleja cómo entendemos y explicamos el mundo. Por ello se convierte en un elemento de resistencia al fomentar la diversidad, el desarrollo territorial, la creatividad colectiva, la cohesión social y una relación equilibrada con nuestro entorno natural.

La exposición pretende transmitir a los visitantes del Museo qué es el patrimonio cultural inmaterial y porqué es importante conocerlo, cuáles son sus riesgos y sus valores, y sensibilizar sobre la necesidad de su conservación como elemento identitario del pueblo andaluz frente a los procesos globalizadores.

“Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes-, que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se trasmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza e historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”.

Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Conferencia General de la Unesco, París, 2003.

En esta muestra se pone de relieve la importancia de los procesos, conocimientos, saberes, actividades y expresiones vivas, vigentes y actuales. Queremos destacar su carácter dinámico y la importancia de sus creadores, personas o colectivos que han recibido esta herencia y que la transmiten en la actualidad, y hacer hincapié en la importancia de conocer esta parte de la cultura andaluza tan desconocida y poco valorada más allá del contexto en el que se produce.

La exposición se ha realizado en colaboración con el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y muestra imágenes del Atlas de Patrimonio Inmaterial de Andalucía, proyecto liderado por esta institución, que tiene como finalidad registrar, documentar y difundir el patrimonio inmaterial de Andalucía como medio más eficaz para salvaguardarlo.

Contenidos:

La exposición se estructura en torno a tres salas:

Sala 1.- Introducción al patrimonio cultural inmaterial. En este primer ámbito se explican conceptos como cultura, tradición e identidad, y se introduce al visitante en el significado y la importancia del patrimonio inmaterial.

Sala 2.- En esta sala se muestra la enorme diversidad del patrimonio inmaterial de Andalucía a través de fotografías de ejemplos catalogados en el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía del IAPH y de piezas del Museo relacionadas con ellos. Las imágenes y los objetos se organizan en cuatro ámbitos:

- Oficios y saberes.
- Rituales festivos.
- Alimentación y sistemas culinarios.
- Modos de expresión.

Destaca la colaboración directa del Museo y el IAPH con los agentes en el caso del montaje de una cruz de Lebrija en 2018, dentro del ámbito de rituales festivos, que en 2021 fue sustituida por una Cruz de Bonares, para mostrar la variedad del patrimonio inmaterial andaluz.

Sala 3.- Está dedicada a los protagonistas del patrimonio cultural inmaterial y dos de los agentes encargados de su salvaguarda: el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, a través del Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía, y el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Además se ha dispuesto un espacio de participación para los visitantes a modo de mapa, en el que tienen la posibilidad de escribir con post-its sus vivencias y su relación con el patrimonio inmaterial que conozcan.

Textos de las salas:

¿Puede ser el patrimonio cultural un instrumento de transformación social?

Nuestro mundo actual está atravesado por una lógica globalizadora, la del Mercado, que nos pretende imponer un único modelo cultural. Este proceso homogeneizador desplaza los

conocimientos tradicionales, poniendo en peligro infinidad de actividades rituales, productivas y expresivas, y a los sistemas bioculturales que las articulan. No obstante, esta no es la única dinámica que caracteriza nuestra contemporaneidad. Como respuesta han surgido otras fuerzas en sentido opuesto que, desde lo local, reafirman y reproducen identidades colectivas específicas.

En este contexto el patrimonio inmaterial andaluz adquiere una enorme importancia porque, lejos de ser recuerdo de un pasado inerte, refleja cómo nos entendemos y explicamos el mundo. De este modo se convierte en un elemento de resistencia al fomentar la diversidad cultural, el desarrollo territorial, la creatividad colectiva y la cohesión social, y favorecer una relación equilibrada con nuestro entorno natural.

El objeto de esta exposición es invitar a conocer, a través de su riqueza patrimonial, la enorme diversidad cultural existente en Andalucía. La selección, aunque representativa, es solo un punto de partida para reflexionar sobre el concepto antropológico de cultura y, con esta mirada, acercarnos a los territorios donde se encuentran los protagonistas de un patrimonio vivo y dinámico, que únicamente puede comprenderse en su contexto socioterritorial.

Este concepto identitario de patrimonio se centra en los sujetos y los procesos sociales, vinculados a estas expresiones, antes que en el objeto. Ello requiere una nueva forma de gestión, amplia e integradora, que implique a todos los agentes en su conocimiento, difusión y salvaguarda. De esta visión nace la colaboración entre el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla que, junto a sus protagonistas, proponen el (re)conocimiento de nuestro patrimonio como un instrumento de transformación social.

¿Qué entendemos por patrimonio cultural inmaterial?

Desde los años 50 y especialmente desde finales de los 80 del siglo XX, la sociedad, la antropología y las políticas culturales han ido reflexionando sobre la necesidad de ampliar un concepto de patrimonio hasta entonces vinculado a la visión ilustrada de cultura, las élites de poder y las creaciones materiales escasas, antiguas o artísticas.

Estas inquietudes motivan en el año 2003 la celebración en París de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. En ella, bajo el auspicio de la UNESCO, se consolida definitivamente el término *inmaterial* para definir un tipo de patrimonio que hace siempre referencia a la identidad de un colectivo, es decir, a aquellas creaciones culturales que testimonian los modos de vida, los valores y las creencias tanto de la sociedad como de los diferentes grupos que la constituyen.

Inmaterial no significa falta de materialidad, es una forma de resaltar que ahora el protagonismo lo tienen los conocimientos, saberes, técnicas y rituales que un colectivo valora como parte de su identidad. Se trata de un patrimonio vivo y abierto que está íntimamente unido a las formas de vida de la comunidad que lo genera y comparte.

Su transmisión se realiza desde la infancia y su continuidad depende de las mujeres y hombres que lo heredan y mantienen, transformándolo y adaptándolo a sus propios contextos culturales y visiones del mundo.

Este nuevo concepto de patrimonio implica una nueva idea de salvaguarda que introduce el dinamismo y el cambio como aspectos claves en su protección. La salvaguarda comprende las medidas necesarias para garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial por medio del mantenimiento y la continuidad de los procesos sociales que hacen posible la creatividad de sus

protagonistas. De este modo, frente a la conservación y el valor de autenticidad del objeto, privilegia el dinamismo cultural, la transmisión entre generaciones y la participación de la comunidad.

¿Cuáles son los valores del patrimonio inmaterial de Andalucía?

Andalucía cuenta con un pasado multicultural y una confluencia de procesos históricos que conforman los cimientos de su identidad, y la riqueza y diversidad de las expresiones culturales que forman parte de su patrimonio inmaterial.

Las fotografías y los audiovisuales de carácter etnográfico expuestos en esta sala son una pequeña muestra de la variedad y el dinamismo de un patrimonio inmaterial que, a pesar de su fragilidad y los obstáculos que nuestra contemporaneidad le impone, permanece vivo.

Este material forma parte del Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. En él se documenta el patrimonio de manera holística, es decir, como un sistema integrado en el que todas sus partes son interdependientes, aunque para facilitar su estudio y presentación se han agrupado en cuatro grandes ámbitos temáticos:

- Oficios y saberes
- Rituales festivos
- Alimentación y sistemas culinarios
- Modos de expresión

Las prácticas, expresiones, saberes y técnicas que componen este patrimonio están relacionadas con objetos que se producen o se emplean como herramientas u ornamentos en algunas de las actividades seleccionadas, y que forman parte de la colección del Museo de Artes y Costumbres Populares.

Además, los vecinos y vecinas de Lebrija han colaborado en esta exposición colectiva compartiendo con nosotros sus objetos y todos los significados, valores y saberes que hay detrás de ellos, y de los que son portadores.

Oficios y saberes

En Andalucía siguen vivos muchos oficios y saberes vinculados directa o indirectamente con el aprovechamiento de la naturaleza que muestran la capacidad de sus portadores de adaptarse permanentemente a los nuevos contextos.

Ser calero, agricultora, salinero, alfarera, pescador, encajera, carpintero, bordadora, corchero... no es sólo generar productos de alta calidad y hacerlo de forma muy precisa. Comporta un conjunto de técnicas, destrezas, aprendizajes y experiencias que se adquieren con el tiempo y que trasciende al propio proceso productivo para alcanzar otras esferas de la vida. Todos estos oficios son también formas de ver y entender el mundo de las que no se puede prescindir.

Estos conocimientos, simbolismos, usos y procesos forman parte de la memoria biocultural de Andalucía y están relacionados con las actividades extractivas o de transformación de las materias primas, y con los sistemas de intercambio.

Que este patrimonio no haya que conservarlo, sino simplemente que podamos vivirlo.

Rafael Villardén, cabrero y quesero, Los Montes, Granada.

Rituales festivos

Las fiestas son actos rituales secuenciados ligados a un espacio y un tiempo concretos que estructuran el orden vital, laboral y social de los grupos que las celebran. Mezclan lo ceremonial y lo emotivo, lo material y lo inmaterial, lo corporal y lo sensitivo, lo público y lo privado, y son parte de la tradición siempre dinámica y cambiante. Producen en sus participantes un sentimiento de pertenencia y colectividad que no puede ofrecer la sociedad individualista y de consumo.

Su valor patrimonial radica en que son un fiel reflejo de las sociedades que las acogen. De su complejidad y su riqueza cultural, de las expectativas, intenciones y aspiraciones de quienes las organizan y las celebran. Su documentación y estudio desde la Antropología nos permiten comprender estas sociedades y los cambios que se dan en ellas.

Para entenderlas atendemos a sus aspectos formales, expresivos, materiales e inmateriales; pero también a sus funciones sociales y a los múltiples significados que pueden tener: religiosos, estéticos, sociales, políticos, económicos e identitarios.

Delante de la Cruz no hay forasteros.

Cruces de Alosno, Huelva.

Cruz de mayo de Lebrija (Sevilla)

La fiesta de la Cruz o *cruces de mayo*, paradójicamente y a pesar del protagonismo formal de la cruz, no siempre es una celebración de tipo religioso. En ella predominan las funciones lúdicas, identitarias, festivas y de sociabilidad sobre las religiosas. Es un ritual festivo muy común en toda Andalucía presentando una gran diversidad en las formas en las que se manifiesta. Ejemplo de ellas son las Cruces de Lebrija (Sevilla), el acontecimiento más significativo y esperado en esta localidad.

En torno a cruces engalanadas con mantones, macetas con flores y utensilios de cobre, los vecinos –principalmente mujeres– se congregan para pasar veladas de convivencia. Comparten platos como las habas corchas, caracoles, tortas de aceite, y vino local, mientras bailan y cantan las tradicionales sevillanas corraleras, acompañadas del singular tintineo del almirez o la pandereta.

Pese a que durante décadas se hallaron en riesgo de desaparición, actualmente su continuidad está garantizada, al gozar de gran arraigo y participación vecinal.

Los vecinos y vecinas de Lebrija han colaborado en esta exposición colectiva, coordinados por Juan Jiménez y Valle Sánchez. Para vestir esta cruz se ha contado con los saberes de mujeres que nos regalan sus mejores y más brillantes enseres, con la solidaridad de las cruceras y cruceros lebrijanos, del *pueblo llano poderoso* –en palabras de los protagonistas– para el que todo es de todos, dando vida y sentido al Museo.

El montaje de esta cruz fue cambiado en 2021 por el de otra cruz, para dar a conocer la variedad en la forma de celebrar esta fiesta:

Cruz de mayo de Bonares (Huelva)

Esta capilla y su cruz recrean y sintetizan las doce que podemos visitar en Bonares durante sus Cruces de Mayo, celebración que es un magnífico ejemplo de nuestros rituales festivos, y de cómo

esta localidad expresa su sociabilidad y renueva cada año sus sentimientos comunitarios, es decir, su identidad.

Sus doce hermandades, en absoluto secreto, construyen durante meses espectaculares arquitecturas efímeras abovedadas, cuya singularidad radica en unas exquisitas decoraciones realizadas, fundamentalmente por manos femeninas, a base telas de raso, encajes, miles de alfilerillos, flores de papel o nácar, orlas en forma de corazón, arcos con brocados, pilastras, cornucopias y espejos dorados, vidrieras, jarras plateadas, candelabros de madera tallada y ángeles orantes.

La fiesta tiene lugar en la tercera semana de mayo y la organiza alternativamente cada una de las cruces, denominada Cruz del Romero, junto con el Ayuntamiento. Se inicia el jueves con una verbena popular después de la misa; sigue el sábado con una romería en "El Corchito", un paraje natural donde vecinos y vecinas, ataviados con sus trajes típicos, pasan el día entre vino, cantes y bailes; y termina el domingo con la procesión de las doce cruces y la "Serenata", entre toques y bailes por sevillanas frente a cada una de las capillas.

El Museo agradece su colaboración en el montaje de esta cruz a María José Pérez, Presidenta de la Federación de Cruces, y a Cándido Coronel, mayordomo de la Cruz de la Misericordia, por la coordinación de los trabajos. Y al Ayuntamiento de Bonares y a sus vecinos y vecinas, representados en sus doce hermandades (El Rincón, Higueral, El Pozo, Larga, Cuatro Esquinas, La Fuente, Misericordia, Nueva, Arenal, El Pilar, San Sebastián y Triana) por habernos aportado sus objetos y, especialmente, los significados, valores y conocimientos que hay tras ellos.

Alimentación y sistemas culinarios

Compartir la comida es un rasgo fundamental de las culturas mediterráneas. Alimentarse es también intercambio social, un acto de comunicación y una forma de renovar lazos identitarios en la familia, el grupo o la comunidad. Tiene un papel esencial como factor de cohesión en las fiestas y celebraciones, al reunir personas de todas las edades, condiciones y clases sociales.

En este ámbito temático se incluyen conocimientos relacionados con las formas de producir, conservar, transformar, cocinar y consumir los alimentos. Muchos de ellos, como se puede apreciar en las imágenes y objetos expuestos, se asocian a actividades festivas o productivas.

Las mujeres desempeñan un papel fundamental en la transmisión de las competencias y los conocimientos relacionados con la alimentación en Andalucía, salvaguardando las técnicas culinarias, respetando los ritmos estacionales, observando las fiestas del calendario y transmitiendo los valores de estos elementos de nuestro patrimonio a las nuevas generaciones.

Por san Antón, pierde el gusto el melón
Cabra del Santo Cristo, Jaén.

Modos de expresión

Auroros, despertadores, mochileros, cuadrillas de ánimas, zambombas, romances, verdiales, chacarrá, trovos, sevillanas corraleras, fandangos de pique, danzas de locos, cascabeleros..., son algunas de las expresiones musicales y dancísticas que muestran la diversidad cultural y la

creatividad colectiva de Andalucía. Sin embargo, esta riqueza es muy poco conocida más allá de las comarcas en las que se produce.

Estas manifestaciones son fruto de determinados procesos históricos, de las relaciones entre las culturas que han convivido en Andalucía y de los grupos sociales que habitan territorios específicos como la Alpujarra, los Vélez, la Axarquía, la Sierra de Cádiz, el Bajo Guadalquivir, la Sierra de Huelva... Forman parte de la tradición y son expresiones vivas y dinámicas. Se mantendrán siempre que sigan siendo importantes para las personas o colectivos que se identifican con ellas. Estos sujetos las han recibido en herencia y las transmiten a otras generaciones sin perseguir un beneficio económico.

La creatividad de estos grupos sociales no es fruto de un genio individual sino colectivo y, casi siempre, anónimo. Son expresiones cíclicas en contextos, no tanto laborales, como rituales o festivos, que nos permiten reconocernos como grupo.

Más vale entenderse a coplas que llegar a las manoplas.

Juan Morón, trovero alpujarreño.

¿Quiénes son los protagonistas del patrimonio inmaterial?

Los protagonistas del patrimonio inmaterial son las personas y colectivos que no entienden su vida sin su oficio, su fiesta o sus expresiones; sin un patrimonio que han mantenido a lo largo de generaciones y que habla de ellos, que tiene memoria, está vivo y les identifica.

Ellas y ellos poseen conocimientos, técnicas y expresiones, o participan en rituales y actividades que han heredado y que transmiten dentro de su comunidad añadiendo su experiencia vital.

Mosqueteros, ceramistas, corraleras, *hachas* del corcho, jamugueras, costaleros, danzantes, troveros, viñateras, buñoleras, imagineros, serranas... que no pretenden la singularidad ni buscan el acto creativo individual en sí mismo, sino ser representativos para una comunidad de la que se sienten parte. Innovan, adaptan, crean y transforman pero siguiendo pautas y patrones tradicionales con los que se identifican por haberlos recibido, y por poder transmitirlos y transformarlos.

Son representantes de saberes colectivos de los que constituyen una pieza fundamental y activa, por lo que deben ser los principales actores a considerar en cualquier política de salvaguarda. Pero no deben ser los únicos implicados en ella.

Las administraciones públicas también son responsables en la gestión del patrimonio cultural inmaterial. Entre las medidas llevadas a cabo para este fin por la Consejería de Cultura se encuentra la elaboración del Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía y la organización de esta exposición.

¿Cuáles son los objetivos del Atlas de Patrimonio Inmaterial?

El Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía es un proyecto realizado por la Consejería de Cultura a través del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico que tiene como finalidad registrar, documentar y difundir el patrimonio inmaterial de Andalucía como medio más eficaz para salvaguardarlo.

Se ha realizado a partir de las etnografías elaboradas por un equipo de antropólogas y antropólogos en todo el territorio andaluz. Desde 2009 a 2014 se han estudiado 62 comarcas que

agrupan 771 municipios dando lugar a un registro documental, del que proceden las imágenes de esta exposición, de más de 1.800 inscripciones.

El Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía agrupa a agentes institucionales, académicos y sociales. Es fruto de las políticas culturales que nacen bajo el auspicio del Estatuto de Autonomía, de los estudios académicos de Antropología y de los grupos sociales que reivindican su participación en el reconocimiento de sus expresiones culturales. La confluencia de estos factores, que no encontramos en otros territorios, explica el carácter pionero de este proyecto y su empleo como modelo en otras Comunidades Autónomas y en el Plan Nacional de Patrimonio Inmaterial (2011).

La metodología que emplea está basada en técnicas de investigación antropológica. En ella tiene un papel fundamental la variedad de significaciones otorgadas por sus protagonistas, quienes serán clave en el proceso de documentación, diagnóstico y en las propuestas de salvaguarda. Se trata de un proyecto vivo y dinámico, como lo es el patrimonio cultural documentado y analizado, cuyo objetivo es dar a conocer sus valores a toda la sociedad. Su permanencia está garantizada por medio de la Red de Agentes del Patrimonio Inmaterial de Andalucía, que prevé la participación social en su continuidad y actualización.

¿Qué es un museo y cuál es su papel con respecto al patrimonio inmaterial?

La respuesta a esta pregunta ha ido variando a través del tiempo. La idea de museo, al igual que ocurre con la de patrimonio, cambia continuamente como reflejo de las sociedades que los crean y usan. Por ello es necesario que el museo abandone la imagen de contenedor neutro que le ha acompañado desde su origen y reflexione sobre si sus planteamientos dan respuesta a las cuestiones que preocupan a la sociedad actual.

Aunque aún continúa presente en algunas instituciones y colectivos, la definición de patrimonio que lo asimiló a las obras materiales y a los valores estéticos y/o históricos ya ha sido ampliamente superada. En su concepción actual, en la que la ciencia antropológica ha tenido una importancia fundamental, la idea de patrimonio se relativiza al hacerse contextual. Ahora sus argumentos determinantes serán los simbólicos y los identitarios. Es decir, se seleccionarán aquellos elementos que, a lo largo de la historia y dentro de la experiencia común, se han convertido en marcadores de identidad.

En este nuevo contexto el principal reto del museo será mostrar sistemas de vida y convertirse en centros de reflexión cultural. Para ello tendrá que promover planteamientos que logren relacionar procesos tan dinámicos, vivos y cambiantes como los culturales, con unas instituciones que, por sus propias características, han cosificado y descontextualizado todo cuanto acogieron.

Ya no se trata sólo de conservar los objetos, sino de colaborar en la salvaguarda de unas prácticas, creencias, oficios, usos, costumbres, rituales o expresiones que, lejos de ser rémoras inertes del pasado, están vivas. Son realidad presente y proyecto de futuro.

El paso definitivo de la conservación a la salvaguarda requiere cambiar la conciencia de la ciudadanía hacia su patrimonio. Para ello el protagonismo que tenían el objeto y el experto debe trasladarse a la comunidad. Solo a través de proyectos colaborativos que den voz y capacidad de decisión a los portadores de estos valores inmateriales se lograrán museos que sean espacios de diálogo y acercamiento. Museos del hoy.

Sala 2. Exposición temporal *Nos ocupamos del mar.* (En proceso de montaje).

Actualmente vinculamos el mar al ocio, lo delicioso, el prestigio o lo saludable. Pero esta relación es muy reciente, hasta hace muy poco mares y océanos, inmensos e inexplorados, nos causaban terror. Eran lugares de frontera y las principales vías de comunicación, por lo que estaban expuestos a peligros reales e imaginarios que, bajo la forma de seres mitológicos, desastres naturales, piratas berberiscos, vikingos o animales fantásticos, provenían de lo desconocido.

Este temor y sus severas condiciones medioambientales han explicado la ausencia de grandes asentamientos en las costas. Pero estas no han estado completamente despobladas, fueron habitadas por comunidades que, a través de los años han ido generando un cuerpo de precisos conocimientos que les han permitido convivir con el mar e, incluso, proveerse de él.

Hombres y mujeres de la mar que, a pesar de la alta consideración que hoy tiene su entorno y su medio de vida, y de que muchas de sus expresiones culturales forman parte de nuestra identidad, continúan siendo mirados con recelo en algunos puntos de nuestra geografía. Su reconocimiento implica conocernos mejor y valorar nuestra cultura, y sobre todo significa comenzar a saldar la deuda que nuestro presente tiene con todos aquellos colectivos que domesticando la mar nos enseñaron a amarla.

Sala 3. En proceso de reforma.

La vitrina de 1929.

Se encuentra en el vestíbulo del Museo y es originaria de la Exposición Iberoamericana de 1929. Tras su restauración se emplea para exponer pequeñas colecciones o novedades que tienen lugar en esta institución en relación con sus fondos: restauraciones, adquisiciones, donaciones, depósitos y estudios de piezas, o para analizar diferentes conceptos desde una perspectiva antropológica. Su contenido se renueva todos los años acogiendo colecciones de tipología muy variada: cosmética y perfumes, abanicos, cuentos, afiches de cine, sonajeros y amuletos, pilas benditeras o juguetes.

Actualmente se exhibe una colección de pilas benditeras, piezas de cerámica para contener agua bendita que se colocaban a la entrada del hogar o en el dormitorio, sobre la pared, para santiguarse antes de entrar o salir o de dormir.

El agua está considerada en muchas culturas un principio vital que se asocia a la purificación y la renovación. La Iglesia católica le atribuye efectos espirituales y es una práctica piadosa muy común bendecir objetos, animales o personas con ella para su purificación o protección.

El origen de estas benditeras se sitúa en el siglo XV, extendiéndose su producción hasta la actualidad y, aunque existen de madera, mármol, metal, cristal o piedra, la mayoría son de cerámica. De hecho en la alfarería española es una pieza muy común, fácilmente rastreable tanto en los grandes centros productores como Manises, Talavera de la Reina, Úbeda o Sevilla, como en los más recónditos alfares de nuestra geografía.

Son pequeñas planchas o placas de formas variadas a las que se adhiere una concavidad para contener el agua y sobre las que se tallan, modelan y/o pintan diferentes motivos.

Actualmente su función religiosa ha dado paso a otra meramente decorativa, siendo objeto de colección por particulares e instituciones. Como esta, adquirida para el Museo por la Consejería de Cultura en 2004 y cuya selección de piezas del siglo XVI al XX puede observarse en esta vitrina.

Terraza sureste. El pabellón mudéjar, el arquitecto y las exposiciones universales.

El Pabellón Mudéjar.

Aníbal González ideó este edificio como parte del conjunto que conforma la Plaza de América, uno de los espacios más significativos de la Exposición Iberoamericana de 1929. Originalmente tenía dos plantas sobre una cámara de aireación, la principal, majestuosa, de más de doce metros de altura.

El estilo elegido sería el neomudéjar, un lenguaje exclusivo de la Península Ibérica enmarcado en las corrientes historicistas del momento. Asociado a construcciones de uso festivo o de ocio se caracterizó por el empleo del ladrillo visto como elemento constructivo más importante, combinado con motivos islámicos como lazos, rombos y arcos de herradura, polilobulados, ojivales o de medio punto. Su decoración, que llamaba la atención por sus vivos colores, se realizaba con cerámica, azulejos y estuco. Su interior, más sobrio, alternaba bóvedas de crucería y artesonados de madera.

Este Pabellón fue el primero en finalizarse en 1914, y hasta el inicio de la muestra tuvo diferentes usos, convirtiéndose en sede de exposiciones y congresos o en hospital de la Cruz Roja durante la Guerra de Marruecos.

Ya en el año 29, y bajo la denominación oficial de Pabellón de Arte Antiguo e Industrias Artísticas, exhibió una magna colección de más de dos mil piezas de pinturas y esculturas procedentes de toda España.

Acabada la exposición su destino volvió a ser incierto. En los siguientes cuarenta años fue centro expositivo del Ayuntamiento de Sevilla, hemeroteca e, incluso, plató de cine, convirtiéndose en escenario de películas como *El Viento y el León*, y de series como *Harén*. Durante estos años el edificio sufrió múltiples transformaciones que lo acercaron a su aspecto actual.

Este periodo de incertidumbre llega a su fin en 1973, cuando el pabellón acoge al recién inaugurado Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. En este momento España se está incorporando de forma tardía a la corriente europea de inicios de siglo que, motivada por la pérdida de los imperios coloniales, prima el interés por lo propio en detrimento de las culturas lejanas. Con esta idea confluyeron la creciente preocupación por conservar los valores tradicionales amenazados por la progresiva industrialización y la incipiente rentabilidad turística de los museos que exhibían objetos extraídos de nuestro pasado rural.

Favorecido por este clima nació el primer museo andaluz de una tipología que será impulsada definitivamente con la España de las Autonomías. Le siguieron el Museo de Artes y Costumbres de Málaga y los malogrados Museos de Artes y Costumbres Populares de Córdoba y Aracena. Su apertura persiguió la búsqueda de una identidad propia, comenzando a exponerse objetos representativos de nuestra cultura. Ya fuesen elementos característicos de oficios tradicionales, como la tonelería o la alfarería, o piezas y espacios que nos acercaban a nuestras fiestas y hogares.

Hoy en día edificio y museo se encuentran en un punto de inflexión. El primero adaptándose a los nuevos requerimientos normativos y necesidades espaciales, el segundo a las ideas actuales que alejan a los museos etnográficos de ser meros depósitos de objetos para convertirlos en espacios de amplia reflexión social.

El arquitecto. Aníbal González.

Nacido en Sevilla (1876 -1929), podemos afirmar que es el arquitecto más destacado de la historia de esta ciudad. Su reconocimiento fue tal que las crónicas cuentan como el día de su fallecimiento los taxistas llevaban al cementerio gratuitamente a quien quisiera despedirlo. Mientras, albañiles y capataces, al pasar el féretro, soltaban sus herramientas para acompañarlo.

Actualmente su obra perdura tanto en el urbanismo de la ciudad como en nuestra memoria. En nuestro paisaje emocional tenemos impresa la plaza de España, destino de la primera excursión escolar, o la plaza de América, donde, en una estampa típicamente sevillana acudimos de la mano de nuestros mayores a dar de comer a las palomas.

Formado en Madrid en 1902, desarrolló toda su obra en Andalucía, inicialmente en lenguaje Modernista, estilo triunfante en buena parte de Europa y España. De este primer momento, del que más tarde renegaría, se conservan muy pocas edificaciones.

Su celebridad llegó con el Regionalismo, movimiento político que en arquitectura procuró plasmar la esencia artística de cada una de las regiones que formaban el Estado español. Aníbal González fue su impulsor en Andalucía donde, a partir de 1910 y tras obtener la Dirección de la Exposición Iberoamericana de 1929, combinaría con maestría estilos y materiales hasta convertirse en su máximo representante.

Entre sus obras en Sevilla destacan las ya mencionadas plazas de España y de América, pero también elegantes residencias, como la casa de Luca de Tena en el Paseo de la Palmera, espacios de ocio y disfrute para la sociedad sevillana, como el desaparecido Café París en la Campana, o incluso obras de carácter religioso, como la Capilla del Carmen, santo y seña de Triana, o la inacabada Basílica de la Milagrosa en los jardines de la Buhaira.

Su impronta perdura también en otras localidades andaluzas como Aracena o Jerez de la Frontera. Aquí su inmueble conocido como El Gallo Azul es uno de sus emblemas urbanísticos.

Las Exposiciones Universales.

Las exposiciones universales son un fenómeno contemporáneo. Nacidas de la mano del incipiente turismo, fueron concebidas como grandes ferias populares donde cada país mostraba al mundo su cultura y sus aportaciones al avance científico y tecnológico.

Su primera edición se celebró en Londres, en 1851. Entre sus hitos se encuentran el Cristal Palace de Joseph Paxton, el telégrafo y la imagen de Gran Bretaña como emblema de progreso y supremacía.

También fueron el origen de muchas instituciones culturales, casi siempre museos, en Europa y Norteamérica. No obstante, quizá su herencia más visible sean las estructuras, inicialmente efímeras, que acabaron convirtiéndose en iconos de sus ciudades. La Torre Eiffel o el Atomium de Bruselas son ejemplos de ello.

La Exposición Iberoamericana de 1929.

El momento de Sevilla llegó en 1929. Pero España ya no era la potencia del siglo anterior y solo pudo mostrar al mundo su hermanamiento con Hispanoamérica, Estados Unidos, Portugal y Brasil.

La Exposición Iberoamericana se instaló en los terrenos del Parque de María Luisa, que hasta algunos años antes había sido propiedad de los Duques de Montpensier. Su remodelación corrió a cargo de uno de los más reconocidos paisajistas del momento, Jean-Claude Nicolas Forestier, quien finaliza las obras de reforma en 1914, año en el que comienza la construcción de la Plaza de España, parte fundamental del recinto.

La exposición ocupó 134 hectáreas, gigantesca en proporción a una ciudad que apenas contaba con algún núcleo fuera del casco histórico. Su preparación supuso un gran impulso para Sevilla, que acometió un cambio urbano global que aún ordena su urbanismo. Se diseñó el ensanche de la ciudad hacia el sur, con núcleos como El Porvenir, Heliópolis y La Palmera, y nuevos equipamientos deportivos, como el futuro estadio del Real Betis Balompié. Al este de la ciudad nació Ciudad Jardín para acoger a los visitantes, y núcleos históricos, como el barrio de Santa Cruz y la Puerta de Jerez, experimentaron una profunda transformación.

La Exposición Universal de 1992.

Sesenta y tres años después la ciudad celebró la última muestra universal del siglo XX. Si en 1929 supuso su presentación como destino turístico internacional, en 1992 Sevilla enseñó al mundo su versión más moderna e innovadora. Ya no se anclaba exclusivamente en su pasado para ser atractiva.

Para ello la ciudad se dotó de nuevas infraestructuras que configuraron su imagen actual. A este momento se deben muchos de sus puentes, la estación de Santa Justa, el Tren de Alta Velocidad, la autovía A-92, la circunvalación SE-30, la ampliación del aeropuerto o la apertura de la calle Torneo.

Además, la isla de la Cartuja, un espacio sin uso y olvidado de casi 300 hectáreas, acogió a más de un centenar de países, todas las comunidades autónomas españolas, decenas de organismos oficiales y empresas multinacionales. El espíritu de estas exposiciones continuaba vigente y este recinto fue el escenario de innovaciones tecnológicas entonces revolucionarias: la emisión en HD en nuestro país, la incipiente telefonía móvil, las luces led, la fibra óptica, las películas en 3D o las pantallas táctiles que, diseminadas por el recinto, permitían reservar mesa en restaurantes, consultar la prensa o dibujar. Incluso se instaló el televisor más grande del momento, el famoso Jumbostrón.

La muestra, con alrededor de 20 millones de visitas únicas y 42 millones totales, sobrepasó todas las expectativas y fue un éxito rotundo.

Planta sótano

El recorrido por la planta sótano ofrece al visitante tres grandes áreas temáticas: el ajuar doméstico, la transformación de la materia y los sistemas de medición.

Sala 1. Últimas donaciones. (En proceso de montaje).

Salas 2-3. *La casa, espacios habitados y enseres vividos. El ajuar doméstico.*

Este área analiza las funciones de la casa relacionadas con las necesidades de alimentación, abastecimiento, calefacción, iluminación, higiene, cuidado de la ropa y juego.

Muestra los ajuares domésticos que el tiempo ha dejado en desuso para invitar a la reflexión sobre esas transformaciones. Los cambios más importantes en el mobiliario y el ajuar doméstico tradicional están relacionados con la especialización, de manera que hoy en día consideramos necesarios un mayor número de enseres, especialmente para el aseo personal y para la transformación y el consumo de alimentos. Por el contrario, se han abandonado muchos utensilios relacionados con el autoabastecimiento y el almacenamiento de productos.

La casa acoge la relación humana más profunda, la familia. Un concepto universal que, sin embargo, es diferente en cada cultura y momento histórico: sus características, quienes la conforman o los tipos de relaciones que se establecen entre sus miembros son variaciones que se proyectan tanto en la estructura de la casa como en sus muebles y enseres.

El término "hogar" tiene su origen en el latín "focus", y originalmente hacía referencia a la hoguera utilizada para cocinar y calentar la casa. Durante siglos, el fuego fue el elemento aglutinador de la vida familiar. Alrededor de él se cocinaba, pero también se comía, dormía, charlaba, recibían visitas y, en general, se estaba. Será a partir del siglo XVIII, antes en los entornos urbanos que en los rurales, cuando se comienzan a diferenciar los espacios y sus funciones y se especializa el mobiliario. La diversidad ecológica de Andalucía (materiales, orografías y climas), nuestras experiencias históricas (técnicas y adaptaciones constructivas, planificaciones urbanísticas y organizaciones, usos sociales y significados simbólicos de los espacios), la variedad de actividades productivas y las

diferencias internas entre los distintos grupos que han conformado nuestra estructura social (jornaleros, proletariado urbano, pelentrines, artesanos), han generado una arquitectura de una enorme diversidad, riqueza de matices y capacidad expresiva que forma parte de nuestra identidad cultural.

Algunas de estas construcciones, y los objetos que cobijaban, han dejado de utilizarse gracias a las mejoras en los modos de vida y las condiciones de trabajo. Otras, sin embargo, han desaparecido producto de la especulación y la presión del turismo.

La labor de este museo es conservar sus ajueres domésticos para invitar a la reflexión sobre los cambios, pasados y actuales, que observamos no solo en la configuración y los significados de la familia, sino en nuestra sociedad. Los propios materiales de los que están hechos los objetos expuestos (fibras vegetales, madera, cuero, marfil, vidrio, metal o barro) ya nos dan una pista sobre el uso de materias primas cercanas y sostenibles, transformadas a través de oficios artesanales respetuosos con el entorno.

Sala 2. Los contenedores domésticos.

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

Todo recipiente sirve genéricamente para contener alguna materia sólida o líquida que se desea trasladar, almacenar, servir en la mesa, guardar cuidadosamente, etc. Las variadas funciones a que se destinan los recipientes domésticos, así como la diversidad de la materia a contener, originan que estos utensilios adopten una multitud extraordinaria de formas fabricadas en el material adecuado a cada caso.

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

El tejido de fibras vegetales es uno de los trabajos que ha acompañado al ser humano desde el Neolítico, convirtiéndose en uno de los conocimientos exigidos al labrador, al pastor, al pescador o en el ambiente doméstico, para poder autoabastecerse de objetos que le eran útiles. Los artesanos especialistas en cestos y canastos, que tradicionalmente estaban vinculados a una vida nómada, vendían o intercambiaban sus productos en los mercados de pueblos y aldeas. En los ambientes urbanos se sustituyó la demanda de una cestería robusta de uso agrícola por otra más fina de uso doméstico.

La variedad de materiales empleados está condicionada por los diversos ambientes en los que el hombre habita: así en los fríos y húmedos del norte de la península predomina la madera, mientras que en los cálidos y secos del sur lo hace el esparto, el olivo, la palma, la enea o el mimbre.

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



Vitrina de cestería

Sala 3. El ajuar doméstico.

Para facilitar toda la actividad que transcurre en el interior de la casa, ésta se encuentra llena de instrumentos variadísimos. Cada uno de ellos cumple una función muy determinada y pueden agruparse según las necesidades principales de los habitantes de la casa.

En esta sección se analizan algunas de las funciones de los objetos domésticos distribuidos en los siguientes grupos: el calor y la iluminación, la higiene y el cuidado personal, los juegos, el cuidado de la ropa y, por último, la transformación y el consumo de alimentos. Los cambios más importantes en el mobiliario y el ajuar doméstico tradicional están relacionados con la especialización, de manera que hoy en día consideramos necesarios un mayor número de enseres, especialmente para el aseo y para la transformación y el consumo de alimentos. Por el contrario, se han abandonado muchos utensilios relacionados con el autoabastecimiento y el almacenamiento de productos.

El fuego ha sido tradicionalmente el núcleo del hogar. En torno a él se reunía la familia para comer, cocinar o resguardarse del frío. No en vano se sigue llamando aún hogar al lugar en que se enciende el fuego. De todas las funciones domésticas del fuego, la exposición de esta sala documenta dos de ellas: su uso como fuente de iluminación antes de la electrificación de las viviendas y su empleo como fuente de calor para crear las condiciones de confort adecuadas en los interiores domésticos.

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



Vitrina de ajuar doméstico relacionado con el fuego.

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

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

Salas 4-10. Transformar la materia.

Las personas no consumen directamente los productos que obtienen de la naturaleza sino que los someten a una transformación que da lugar a bienes para el uso y el consumo extraordinariamente diversos.

Como ejemplo de estas transformaciones encontraremos en este área los siguientes temas: **los oficios artesanales**, saberes y técnicas que hacen posible ese mágico paso de la materia inerte al objeto y que son propias de cada cultura; **la cerámica** y **la metalistería**, que han sido algunas de las actividades de transformación que más han caracterizado a las sociedades desde la prehistoria, tanto por los procedimientos de fabricación como por los tipos de enseres; y por último **la**

transformación de los alimentos, conocimientos relacionados con las formas de producir, conservar, transformar, cocinar y consumir alimentos tan característicos de nuestra cultura como los embutidos, el pan o el vino. Destaca, dentro de esta temática, la instalación de una pequeña bodega en la sala 10, procedente del Condado de Huelva, compuesta por 19 bocoyes y 6 medias botas que producen vino del Condado del tipo *oloroso seco*, siguiendo el procedimiento artesanal de crianza, con un aroma tan potente que inunda el resto de las salas.

Sala 4. Exposición *Sastrería Ávila. La elegancia de lo artesanal.*

Esta exposición pretende rendir homenaje a la figura del maestro Fernando Rodríguez Ávila, auténtico referente nacional e internacional de la sastrería artesanal y, al mismo tiempo, dar a conocer este oficio, reivindicar el valor de lo artesanal y luchar contra aquellos tópicos que lo vinculan exclusivamente al pasado y lo rural, o lo entienden como un escalón inferior al artístico.

La trayectoria del maestro Ávila estuvo presidida por el profundo amor que sintió por su profesión. Su impecable corte transmitía toda su sabiduría y conocimientos técnicos, pero también su pasión y los valores propios de su oficio: la elegancia, la distinción, el prestigio, la calidad excepcional o la perfecta unión entre tradición y modernidad. A través de su figura nos acercamos a un oficio singular cuyo principal valor es su componente humano, las manos artesanas.

Desde su taller siempre defendió la continuidad de los valores del trabajo artesanal, de las prendas de vestir hechas a medida e, incluso, impartió clases magistrales con el fin de transmitir el tesoro de sus conocimientos a las generaciones futuras como forma de asegurar su permanencia.

Urbano, prestigioso, moderno, elegante... y nacido de las mismas ideas que despreciaban lo manual por entenderlo como muestra de atraso, quizá sea la sastrería el oficio que mejor refleja las contradicciones desde las que nos acercamos a lo artesanal.

Sus prendas, impregnadas de nuestros significados culturales, trascienden lo individual y lo físico, y se sitúan en el plano de lo social. Producciones que, en una época caracterizada por la fascinación por lo industrial y lo tecnológico, son valoradas por su elaboración artesanal, es decir, por su componente humano.

En la figura del maestro Ávila se concreta toda la esencia del oficio que fue su vida. Sastre de quinta generación, inició su formación como aprendiz en los talleres de los maestros Antonio Burgos, José Barreiro y Juan Rivera. Su saber hacer, pasión e inteligencia se encargarán del resto.

Su amplio repertorio, entre el que destaca el chaqué como mejor creación, su estilo clásico y elegante, su impecable corte, su fiel y variada clientela, y su cálida y extraordinaria relación con sus trabajadores y trabajadoras lo convirtieron en uno de nuestros sastres más apreciados internacionalmente. En nuestro país el más alto reconocimiento oficial le llegaría al ingresar en el exclusivo Club de Sastres de España.

En una muestra más de amor por su oficio y preocupado por su continuidad, impartió generosamente clases magistrales para difundir su importancia, valores y utilidad.

Un oficio... urbano y masculino.

Urbano

El nacimiento de la sastrería artesanal está estrechamente relacionado con la aparición de la burguesía, la idea de prestigio y el desarrollo de la ciudad. En esta será donde se elaboren y luzcan sus trajes, habite su clientela y cobre sentido.

No es casual que el negocio familiar de los Rodríguez Ávila esté asociado a tres ciudades: la burguesa Avilés, estandarte de la industrialización en España; La Habana, en un momento de esplendor; y Sevilla, y su crecimiento tras la Exposición Iberoamericana de 1929.

En estos contextos, dominados por las ideas que ensalzaban todo lo relacionado con la modernidad y lo fabril, su elaboración artesanal, su carácter tradicional y su capacidad de adaptación a las nuevas modas fueron los aspectos que, paradójicamente, desarrollaron y revalorizaron el oficio. Esto nos muestra lo desacertados que pueden llegar a ser los pensamientos que menosprecian la actividad manual frente al supuesto progreso de las producciones industriales, o aquellos otros que asocian de forma automática lo tradicional a lo rural y lo urbano a lo moderno.

Masculino.

La importancia del trabajo en nuestra cultura hace que las relaciones que se producen en el ámbito laboral reproduzcan y expliquen las que encontramos en la sociedad. La sastrería artesanal no es una excepción por lo que una mirada crítica puede ayudarnos a reflexionar sobre las desigualdades de género.

La costura y la confección de ropa siempre han sido consideradas actividades femeninas. Sin embargo, como en otras profesiones, cuando han pasado del autoabastecimiento familiar al negocio, es decir, del ámbito doméstico al público, sus posiciones más relevantes se han masculinizado.

Las mujeres, sus antiguas y únicas protagonistas, quedan relegadas a tareas consideradas de apoyo. A pesar de sus conocimientos y esfuerzos, su visibilidad y reconocimiento social son mínimos, como lo es su proyección o la posibilidad de formar parte del exclusivo grupo de maestros sastres.

Por otra parte, el traje, prenda emblemática del oficio, es icono de masculinidad, éxito profesional y prestigio, roles culturalmente asociados al varón, su principal y casi único destinatario. Creencias que reflejan aquello que nuestra cultura reserva para el hombre: la acción, lo público, el poder y el éxito. Mientras, la mujer se vincula con lo privado, la laboriosidad, el mundo de los sentimientos y el cuidado de los demás.

Materiales y herramientas.

Una de las principales características de la sastrería artesanal es el empleo de materias primas de altísima calidad. Los fabricantes de mayor prestigio internacional suministran los paños que serán la base de las confecciones. La lana es el tejido más apreciado, especialmente las finísimas fibras de las variedades merino, alpaca, cashmere o vicuña. Su confort y perdurabilidad, unidas a una cuidada y minoritaria producción, transmiten un claro mensaje de elegancia y distinción.

Sin embargo, son las expertas manos del sastre las que dan forma y significado a estas materias primas, otorgándoles su verdadero valor. En un lento proceso que se extiende durante cerca de tres meses el maestro, ayudado por herramientas simples como las tradicionales tijeras, la cinta métrica o la aguja, y por otras mecánicas como la máquina de coser o la plancha, marca siempre el ritmo de trabajo.

En la elaboración el sentido del tacto cobra especial relevancia. El sastre interactúa con el cuerpo del cliente como si se tratase de una herramienta más, produciéndose un fructífero diálogo de manos y gestos mientras toma medidas, marca, adapta o corrige.

La confección

Está orientada hacia la búsqueda de la excelencia y conjuga pensar y sentir, habilidades técnicas y creatividad.

Se inicia con la definición de la prenda en un ambiente caracterizado por la confianza. El maestro sastre recibe al cliente, intercambian ideas y le asesora en la elección de tejido y modelo.

Después le toma las medidas y elabora el patrón, que será único y la base para trazar las piezas que conformarán la prenda. Este es el momento más importante del proceso, donde el sastre imprime su estilo y distinción.

Una vez cortadas las partes elabora con ellas un *hatillo* y se lo entrega al oficial, quién, junto a las costureras, las *hilvanarán* hasta montar la prenda. El cliente ya puede volver para una primera prueba donde adaptarle el traje.

Una vez ajustado, las costureras se encargan de añadir entretelas, forros y ojales, y se *pican* (o unen dando un determinado dibujo) cuellos y solapas.

Por último, la segunda prueba, que da paso a un *afinado* cuyo resultado es una prenda perfecta que da respuesta tanto a las particularidades anatómicas del cliente como a sus necesidades psicológicas.

Los sellos de calidad.

Sin duda el rasgo definitorio de este oficio es la búsqueda de la excelencia, ideal que distingue tanto a sus prendas como a aquellos que pueden vestirlas.

Las asociaciones profesionales marcan y protegen esta doble diferenciación mediante los sellos de calidad. Con ellos se etiquetan las elaboraciones de aquellos sastres con un nivel de maestría excepcional, acreditando esta condición e imprimiéndoles prestigio, que será extensible a quienes las lucen.

El aprendizaje.

Maestros como don Fernando Rodríguez Ávila son custodios de los saberes que posibilitan la confección de prendas únicas. Auténticos tesoros vivos, son la clave para salvaguardar esta riqueza de conocimientos mediante la transmisión del oficio.

El modelo de aprendizaje tradicional, en el que cada maestro tenía sus propios métodos, era muy diferente a la actual enseñanza reglada. El apenas adolescente desde el primer momento se implicaba en el trabajo. Inicialmente en tareas sin responsabilidad y, a medida que ganaba destreza y confianza, en otras más complejas hasta, llegado el caso, convertirse en oficial.

Su formación era eminentemente práctica y se basaba en la palabra, la observación y la imitación. Unía vida y trabajo y el niño, a medida que crecía, aprendía los secretos del oficio, se empapaba del amor por este y se comprometía con el buen hacer.

El nacimiento de la sociedad industrial y su argumentario legal comenzaron a cambiar este sistema. La protección del menor y la búsqueda de la rentabilidad inmediata determinaron que los espacios de trabajo dejaran de ser lugar para los aprendices, que debían llegar formados.

La enseñanza se desplazó a las escuelas profesionales y, más tarde, a la formación profesional. Talleres, máquinas y herramientas fueron sustituidos por aulas, libros y lápices; la participación por la pizarra; los maestros por profesores y los aprendices por alumnos.

Hoy podemos afirmar que este modelo, que ha generalizado el saber a cambio de hacerlo eminentemente teórico, ha demostrado no ser una alternativa válida para asegurar la continuidad de los oficios artesanales.

El taller.

En los espacios y tiempos de trabajo generamos mercancías, bienes y servicios, pero también comportamientos, actitudes e ideas que, al interiorizarlas, hacen que nos reconozcamos como parte de un determinado colectivo. Estos significados impregnan todos los aspectos de nuestra vida y su importancia es tal que, junto a la etnia y el género, son la base sobre la que construimos nuestra identidad.

En el taller del maestro Ávila podemos ver ideas y simbologías propias de este oficio. Él, los oficiales Fernando, Antonio y José, sus “manitas de plata”, las pantaloneras María, Amparo, Maripepa y María Jesús, y las costureras y chalequeras Carmelita, Esperanza, Trini, Mari Valle, Loli y Matilde no solo compartían palabras, movimientos y gestos característicos. También les unía la solidaridad, la cooperación, la búsqueda de la excelencia y el orgullo de pertenecer a este prestigioso negocio familiar.

Ideas que se transmitían a través de una compleja red de vínculos afectivos y emocionales que trascendía las frías relaciones laborales, y hacía del taller un espacio vivo: lugar de socialización, amistad y encuentro entre compañeros y clientes. Conexiones que, junto a las que cada trabajador y trabajadora establece con los materiales, herramientas y técnicas de confección, son la base de un oficio artesanal único.

Sala 5. Memoria y continuidad. Saberes artesanales de Andalucía.

Al pensar en artesanía solemos imaginar objetos realizados manualmente con un cierto sentido estético por gente sencilla y anónima de nuestros pueblos. Sin embargo, este término es

mucho más rico, esconde mundos llenos de significados, sorprendentes, apasionantes, dinámicos, vivos y actuales.

Nos remite a diferentes formas de sentir, vivir y relacionarnos: las de artesanos y artesanas con sus herramientas, materiales y técnicas; las existentes entre los miembros del grupo de trabajo; y las de este con su clientela. También nos habla de los vínculos de sus usuarios y usuarias con los productos; y, por último, de la interacción de la comunidad con su entorno cultural y natural.

La importancia de estos oficios, que habitan en nuestros pueblos y ciudades, radica en que sus saberes, habilidades y percepciones; sus valores y representaciones; y los simbolismos que los envuelven, desbordan el ámbito laboral e impregnan toda la vida social de sus colectivos, estructurando su identidad y la de sus territorios.

Por todo ello, la artesanía forma parte del patrimonio cultural, y al proteger y preservar estos oficios no solo estamos conservando técnicas y conocimientos complejos y precisos, sobre todo estamos cuidando una enorme riqueza cultural e identitaria, la nuestra.

¿Cómo surge la artesanía?

Más allá de su definición bajo este término se esconden historias de discriminación social, de búsqueda de reconocimiento, del menosprecio del trabajo manual frente al intelectual, o de la arbitraria clasificación que en cada momento histórico realizamos de las distintas actividades.

Inicialmente la palabra *arte* se aplicó a todas las profesiones para expresar *el método para hacer bien una cosa*. No tenía relación con lo estético y solo distinguía entre artes liberales o intelectuales, privilegio de los hombres libres que vivían de sus rentas, y artes mecánicas o manuales, que agrupaban al resto de oficios, los desarrollados por quienes subsistían con su trabajo.

Durante la Edad Media las profesiones manuales sufrieron el estricto control de los gremios, interviniendo en los precios, materias primas, acceso, jerarquía interna, etc., e imposibilitando la creatividad y la promoción social de quienes las ejercían.

En el Renacimiento el deseo de escapar de esta situación y el afán de reconocimiento impulsaron a arquitectos, escultores y pintores a reivindicar la intelectualidad de su trabajo. Lo que lograron definitivamente en 1752 con la creación de la Real Academia de Bellas Artes, cuyo objeto era *promover el estudio y cultivo de las tres Nobles Artes*.

Paralelamente comenzaron a surgir otras denominaciones, artes suntuarias o menores para los oficios considerados menos nobles pero destinados al realce de las clases altas, y artes populares para los objetos realizados por y para el pueblo anónimo.

La llegada de la producción industrial, asociada a su idea de progreso, incrementó el menosprecio por lo manual al considerarlo contrario a la modernidad. Surge entonces el término *artesanía* para acoger a aquellas actividades que no eran ni fabriles ni artísticas.

Aún hoy estos oficios continúan siendo vistos como inequívocas muestras de atraso y sigue vigente la falsa oposición popular/tradicional – urbano/moderno, pensadas como si de mundos o realidades independientes se tratasen.

La artesanía hoy

Actualmente mientras algunos oficios y productos artesanales desaparecen al no adaptarse a las nuevas formas de vida, otros, lejos de suponer reliquias nostálgicas, están perfectamente incorporados a nuestro sistema económico.

La demanda de bienes imposibles de fabricar mecánicamente, el menor coste respecto a los industriales, su empleo en la restauración de edificaciones históricas, o el prestigio de ciertas manufacturas asociado a su exclusividad son las principales causas de su permanencia e, incluso, revalorización.

Por el contrario, determinados aspectos de nuestra legislación laboral y la falta de alternativas válidas, hacen peligrar su continuidad, especialmente al imposibilitar la transmisión de sus conocimientos, basada en la relación maestro-aprendiz.

¿Y el turismo? El turístico es el sector con más peso en nuestra economía y el turista, deseoso de historia, cultura, calidad y exclusividad, un excelente aliado para el mantenimiento de estas actividades. Sin embargo, también es su mayor peligro. Por ello es imprescindible distinguir entre industria del souvenir y artesanía tradicional.

La primera suplanta y destruye la artesanía local al fabricar en lugares remotos idénticas réplicas de escasa calidad. Estas, desprovistas de valores simbólicos, con frecuencia son marcadas con la leyenda “Recuerdo de...”, como prueba de su falsa autenticidad.

La segunda nace en la propia comunidad y refleja su creatividad y su modo de entender el mundo. Además, favorece su desarrollo socio-económico, la transmisión intergeneracional de conocimientos y la diversidad cultural.

En definitiva, tanto el sector turístico como una adecuada normativa laboral son factores fundamentales para la continuidad de nuestros oficios tradicionales. De ahí que sean precisas políticas de protección, fomento y concienciación que salvaguarden la identidad de las poblaciones, impulsen su desarrollo, y aseguren la transmisión de sus percepciones y saberes.

(Frasas en los lunetos)

En la artesanía...

... sus protagonistas contribuyen creativamente a construir un mundo más rico y diverso al elaborar productos únicos que, aunando utilidad, calidad y decoración, reflejan las necesidades y valores de sus comunidades.

Comunidad, Naturaleza, Sostenibilidad, Creatividad, Identidad, Dones, Continuidad, Patrimonio, Conocimientos, Técnicas, Precisión, Memoria, Emoción.

... los objetos elaborados no son mercancías comunes, se asemejan a dones. Sus creadores están incorporados en sus objetos, forman parte de estos y en cada producto regalan algo de sí.

... los maestros y maestras conocen y dominan a la perfección todo el proceso de trabajo, frente a la división y descualificación industrial.

... su valor patrimonial reside en el profundo significado que estas actividades tienen para sus creadores y colectivos, remitiéndonos a la identidad de un territorio.

... las herramientas se pueden entender como prolongaciones que la persona pone a su servicio, por lo que el resultado final depende de la destreza de sus manos.

... si solo conservamos los objetos, los secretos de su elaboración se perderán junto a sus últimos conocedores.

... a diferencia de lo que ocurre en la fábrica, la máquina está al servicio de artesanos y artesanas, quienes las utilizan según sus necesidades y ritmos.

... contrariamente a lo que podríamos pensar no existe inmovilismo. Los procesos de elaboración y sus productos incorporan tanto las mejoras resultantes de años de experiencia como los avances tecnológicos que cada época proporciona.

... no sólo el saber y las habilidades de sus protagonistas configuran el objeto, también sus cuerpos. Manos, pies, posiciones corporales y hábitos gestuales participan en la creación exteriorizando la unión entre creador y su producto.

Vitrina 1.

1.- La sabiduría. La tejeduría.

El brillante colorido de las jarapas de Níjar, las alfombras de motas de las Alpujarras o el sabor a labranza de las mantas de Grazalema, inundan de alegría los negocios y talleres de algunas de las zonas más turísticas de Andalucía. Pero, lejos de ser simples souvenirs, estos tejidos son testimonio de tiempos difíciles y tierras recias y, sobre todo, de gentes comunes capaces de plantarles cara con una sabiduría que hunde sus raíces en la dureza de sus vidas.

El aislamiento y la escasez originaron una *economía del desperdicio* que exprimió lo inservible. Unieron retales o tejieron tiras de harapos y restos de viejas lanas para formar preciosas mantas, cortinas o colchas, que, agotado su uso, volvían a utilizarse para las caballerías en un reciclado perpetuo.

En este oficio versátil y arcaico se concentra una enorme riqueza de conocimientos. Artesanos y artesanas, esquilan, lavan, escarmenan y cardan la lana. O recolectan, ripan, enrían, macean y rastrillan el lino. Fibras que hilan con la rueca, el huso o el torno, y madejan y ovillan en el aspa y en la devanadera, para terminar sumergiéndolas en un baño de colores proporcionados por la naturaleza, procedentes de plantas, insectos o minerales.

Y preparan y montan las urdimbres en el telar, artilugio ancestral sorprendente en su profunda complejidad. El golpeteo resuena, los pedales se accionan en un constante movimiento de lizos que suben y bajan. La calada se abre, y deja paso a la lanzadera que se desliza silenciosa arrastrando las tramas, que quedan aprisionadas por el choque seco de los peines. Y el tejido nace como mudo testimonio de historias de supervivencia.

2.- El sentimiento. El bordado.

El pueblo andaluz tiene una forma propia de interpretar el mundo que se refleja en nuestros rituales festivos. Y en los que tienen un marcado acento religioso nos apropiamos de lo sagrado llenándolo de nuestras vivencias, convirtiéndolo en símbolos de ese *nosotros* que nos identifica y nos diferencia de *los otros*. Lo divino se hace humano y cercano, y cobra vida a través de las imágenes con las que establecemos vínculos personales. Así sentimos especial veneración por María Santísima, madre andaluza, bondadosa, comprensiva y sufriente. Y con teatralidad la engalanamos y la cubrimos de una riqueza casi pagana, como si de una antigua diosa madre se tratara, eco adormecido de cultos ancestrales.

Detrás del rito, calladas, las manos bordadoras visten suntuosamente a nuestras imágenes. Cada giro de la broca, cada hilo de oro que se tiende, cada lentejuela que se inserta, o cada pequeña hebra de seda que atraviesa el terciopelo dan forma a nuestros sentimientos.

Puntadas que están presentes también en otros rituales, en los hilos de vivos colores que celebran la primavera, en los blancos de nacimientos y bodas, o en los negros que lloran por los ausentes.

Dramatismo, liturgia, teatralidad, ostentación y también colectividad, pertenencia, emoción y tradición conforman un oficio que viste el simbolismo en el que nos reconocemos y distinguimos como pueblo.

3.- El tiempo. El encaje.

Es el encaje un saber reposado y minucioso. El movimiento de la aguja y el repiqueteo de los bolillos comienzan y la vida se detiene. Los hilos se entrecruzan una y otra vez en un quehacer rápido y preciso que contrasta con una labor compleja y lenta, casi eterna.

Su mayor valor es el tiempo entregado generosamente por unas manos que interpretan la vida siguiendo viejos patrones de herencia, que entrelazan hilos con retazos de vida y que regalan a sus creaciones el sabor del trabajo bien hecho.

Pero además, es tiempo de mujeres. Culturalmente se han atribuido al género femenino la habilidad manual, la paciencia y la sensibilidad, virtudes esenciales para este oficio. Esta condición femenina, forzada, arbitraria y aprendida junto al encaje desde la infancia, lo ha discriminado y

relegado al ámbito doméstico, y a ser una labor sin reconocimiento ni valor social u oficial que, incluso, fue excluida de la estructura gremial.

Hoy el encaje permanece de la mano de personas que mantienen vivos conocimientos y valores muy alejados de la ligereza y la inmediatez del tiempo actual.

4.- La naturaleza. Cestería, espartería y enea.

Los oficios de la enea, la cestería y la espartería son el resultado de la colaboración íntima, directa y perfecta entre el ser humano y su medio. Sus protagonistas son la materia prima, los saberes y la naturaleza.

El esparto, la enea, la caña, los juncos, el mimbre o las varetas de madera, se toman sin que sea necesario su cultivo. Es el sol quien las seca y blanquea. Es el agua de ríos, lagunas, o del rocío de la noche quien les otorga la flexibilidad necesaria para ser tejidas y trenzadas. Son las fases lunares las que dictan los tiempos de recolección. Y son las manos y pies de artesanos y artesanas los que crean sus relatos, escuchándolas y dándoles forma.

La materia se utiliza sin transformar, en un antiquísimo proceso dominado por la perseverancia, el sacrificio, la paciencia y la concentración. El tacto se hace esencial, las manos se encallecen y sufren con el roce. Mientras, el olor de las fibras húmedas lo impregna todo. Surgen así cestas, alfombras, sillas, alpargatas, capachos, serones o aguaderas, objetos nacidos, adaptados y respetuosos con el entorno natural de sus comunidades.

Vitrina 2.

1.- La herramienta. El descorche.

En los meses estivales el golpe seco y continuo del hacha corchera marca la sonoridad de las dehesas andaluzas, donde hombre, monte y alcornocal forman un todo indivisible. Este oficio, complejo y especializado, conjuga pensamiento y acción, fuerza y destreza y, sobre todo, sensibilidad para escuchar al árbol, ser vivo que siente y expresa.

Sus protagonistas se reconocen por sus manos negras, fruto del contacto con la savia y el acero. Estas son símbolo de prestigio social y de pertenencia a una labor recia, masculina y reivindicativa, vanguardia de movimientos obreros.

A su lado el hacha, de la que toman el sobrenombre de *jachas* y con la que establecen un estrecho vínculo. Sus dimensiones, composición del metal y demás particularidades se ajustan tanto a sus habilidades técnicas y complejidad como al tipo de vegetación. Cada corte, sabiduría aprendida durante generaciones a pie de árbol, es garantía de un descorche limpio y sin daño, y de futuras *pelas*.

Junto a ellos, *arrecogedores* o *juntaores* reúnen la corcha sacada; que es pesada por *fieles*; y transportada en los terrenos más abruptos por *arrieros*, los últimos en Europa dedicados a actividades forestales.

El descorche es un ejemplo vivo y actual del aprovechamiento sostenible de nuestros bosques. Exclusivo de la cuenca mediterránea, el alcornoque produce todo el corcho mundial, además de ser transformado por artesanos y artesanas locales en *cucharros*, *paneras*, *horteras*, *pusetes* y colmenas.

El hacha corchera

Los oficios artesanales encierran una inmensa riqueza de precisos conocimientos que se manifiestan en numerosas facetas, las herramientas entre ellas. Como las hachas corcheras que, aparentemente similares, recogen los saberes transmitidos entre generaciones para adaptarse y reflejar la fisonomía del maestro que la empuña y el ecosistema en el que se emplea.

De este modo observamos cómo en Sierra Morena, donde el alcornocal es homogéneo y convive con la encina en relieves suaves, su astil es rectilíneo, solo insinuándose curvo en las zonas más abruptas. Sin embargo, en el sur andaluz, donde los terrenos son montañosos y escarpados, y el alcornoque crece entre quejigos, la dificultad de la *pela* ocasiona que el mango se arquee notablemente, posibilitando así una perfecta "cirugía forestal."

2.- El sonido. La cencertería.

Es en el sonido donde el cencertero encuentra su razón de ser. Mediante el suave golpeteo del martillo sobre la boca convierte el afinado en un desafío. Aplica antiquísimas técnicas buscando un toque único, una nota exclusiva para cada pastor, animal y uso.

Crea cencerros que servirán a cabreras, muleros o vaqueras para localizar, identificar y guiar al ganado. Para marcar la jerarquía en los rebaños. Para adormecer y proporcionar seguridad a las bestias y, también, alegría y ritmo a su trote.

Pero además, cencerros, esquilas, cencerillas o cascabeles están impresos en nuestra memoria formando parte de nuestro paisaje emocional. Dotados de un enorme valor simbólico nos han acompañado a lo largo de nuestras vidas. Han sido testigos del miedo a lo desconocido; como amuletos contra los malos espíritus, enfermedades o aojamientos; o como receptáculos de remedios caseros, fruto de la superstición y de los conjuros mágicos. De alegría, fiesta y bullicio en danzas rituales, carnavales, fiestas de quintos, bodas y tornabodas, de rondas burlescas, o adulterios descubiertos. También de la muerte, silenciados para no perturbar al difunto. O de sentimientos religiosos como exvotos en ermitas y santuarios, ofrendas a santos y santas y recipientes de agua bendita.

3.- Los espacios. La hojalatería.

Son las hojalaterías pequeños mundos repletos de historias, de variopintos objetos rebosantes de la cotidianidad propia de la gente corriente. En su interior, alcuza, canalones, churreras y faroles se confunden con jarrillos, moldes, embudos o cántaras en una amalgama cargada de vivencias,

utilidad y aprovechamiento. Espacios íntimos y sensoriales, donde el martilleo sobre la hojalata, el calor de la hornilla y el olor a soldadura y a sulfumán envuelven las largas jornadas de trabajo y el trasiego de clientas y vecinos.

Sensaciones y experiencias que abandonaron los muros del taller adueñándose de las calles cuando el oficio se volvió ambulante. Aún pervive en nuestro recuerdo la figura del hojalatero pregonando sus mercancías, llenando de vida nuestros pueblos y ciudades, reparando la loza picada, *echando el culo* a los cacharros, o remachando palanganas.

Este oficio es mucho más que un mero ámbito de trabajo. Sus ambientes, ricos y complejos, forman parte de nosotros y nosotras y, a su vez, son transformados por nuestras vivencias y emociones. Tienen alma y son existenciales, simbólicos, complejos, colectivos y personales, contrastando con los nuevos espacios virtuales: simples, neutros, vacíos, sin vínculos.

4.- La precisión. La romanería.

El ser humano siempre ha tenido el anhelo de dominar la realidad que le rodea, deseo que convirtió en necesidad con el nacimiento del mercado. Exigiéndose exactitud y precisión depositó su confianza en la balanza romana. De altísimas eficacia y fiabilidad, en su fabricación se aplican técnicas extremadamente depuradas, mejoradas por años de experiencia.

Este oficio está presidido por la certeza y la rigurosidad. Conjuga cálculo matemático, fuerza, destreza y sensibilidad. Combina, en equilibrio perfecto, la dureza de los diferentes metales y juega con la longitud de los brazos, la ubicación de los ejes, el diámetro de los platillos y el tamaño de las cadenas. Calibra y pondera para encontrar ese ansiado *punto cero*, promesa de una graduación perfecta, garantía de validez y veracidad.

La balanza romana ha sido testigo del ágil y distendido menudeo de hortalizas y legumbres en nuestras plazas y mercados, o fiel mediadora en los tratos asociados a la venta de ganado, grano o corcho. Nuestra memoria la sitúa también en las estafetas de correos, o cuidando de nuestra salud y la de nuestros bebés en consultas de médicos y pediatras.

Hoy, desplazadas por las balanzas electrónicas, su uso ha quedado reducido a determinados oficios y ámbitos. En ellos, romana, unidades de medida, -con frecuencia anteriores al Sistema Internacional-, y prácticas sociales de intercambio se conjugan poniendo de manifiesto el carácter local de estos ingenios.

Frases de los protagonistas

“Esto es muy gratificante, sabes tú que las piezas las haces tú y son piezas únicas y entonces pues son un poquito de mí, porque cada pieza que haces te sale diferente, es como la madre que tiene hijos”.

Angelita López, tejedora de jarapas.

“El valor de mi obra es que hay toda una vida detrás...en tus manos”

Juan Ramírez, artesano del junco.

“El esparto habla y mis manos hacen...”

Pedro Antonio Blanco, artesano del esparto.

*“Nuestro tiempo es distinto del resto de las personas porque es un tiempo artesanal”
Pedro Antonio Blanco. Artesano del Esparto.*

*“Del taller para fuera hay una vida, y dentro se para”.
Pedro Antonio Blanco., artesano del esparto.*

*“Si nosotros no cuidamos del arroyo o la laguna..entonces la enea no sale y si no sale la enea ni hay pájaros ni hay ná”.
Juan, maestro sillerero.*

*“Aprendí de ver y la afición me tiraba mucho y ya he seguido haciendo cosas divinas”.
Cándido Lavega , mimbrero.*

*“Consiste en cortar la mimbre entre diciembre y febrero, en cuarto de menguante porque si no la mimbre se fermenta”.
Cándido Lavega, mimbrero.*

“porque tú escuchas y sabes si has tocado madera o no [...] porque si tocas madera y apalancas desgracias al árbol” Juan. Corchero.

*“Es un don. Eso se lleva en la masa de la sangre”
José, fragüero.*

*“La romana es un todo, un conjunto armónico”
Ángel, artesano romanero.*

Vitrina 3.

La experiencia. La tonelería.

Barrileros, cuberos, toneleros, carraleros, cazumbrones... distintos nombres para denominar a quienes durante siglos nos abastecieron del contenedor más empleado para transportar y almacenar sólidos y líquidos.

Sin embargo, el plástico ha ido relegando su uso a ámbitos donde la calidad de su elaboración artesanal lo hacen imprescindible. Espacios como las bodegas, donde la barrica es esencial al oxigenar lentamente el vino y aportar texturas y aromas que matizan su sabor.

Su construcción, guiada por los conocimientos que cada generación de maestros ha recibido y adaptado a las tecnologías de su tiempo, empieza con la selección de la madera, elegida en función de su futuro contenido y curada, al menos, durante dos años.

El segundo paso es “juntar” el tonel. Sin clavos o remaches en sus uniones, el cubero se afana en dar a las tablas o duelas la forma que asegure su estanqueidad. Una vez listas comienza su “armado”, y ayudado por el molde o cabezal iguala las duelas con el rítmico sonido de chazo y martillo.

La “doma” en el batidero es el momento más delicado e impactante. Fuego y agua se conjugan para dar a las tablas la flexibilidad necesaria para su manipulación. La mano del tonelero, a modo de termómetro, le indicará cuándo apretar el torno hasta “cerrar” el barril. El fuego, además, aporta a la madera cualidades que matizarán el vino en función del grado de tostado.

Tras dejarlo enfriar es el turno de los fondos, milimétricamente rebajados con la azuela hasta encajarlos. Por último coloca los flejes o arcos que sujetan el tonel y pule. Su labor concluye comprobando su estanqueidad.

La habilidad de estos artesanos ha desbordado su oficio e, incluso, nuestro lenguaje las recoge para describir las precisiones que hacemos solo con nuestras percepciones, sin ayuda de elementos de medida, o “a ojo de buen cubero”.

Este taller fue donado en 1979 por Claudio Bernal, último maestro tonelero que trabajó en Sevilla.

Vitrina 4.

Los vínculos. Curtido y guarnicionería.

Nuestra realidad es infinitamente compleja, tanto que para entendernos necesitamos organizarla creando multitud de categorías. Pero estas clasificaciones tienen un riesgo, al usarlas cotidianamente las interiorizamos, y acabamos pensando y actuando como si verdaderamente se tratasen de cajones aislados e independientes de esta realidad.

Surgen así conceptos como “arte” o “artesanía”, sobre los que estructuramos nuestras producciones culturales; o los distintos oficios artesanales, a los que les adjudicamos determinadas técnicas, instrumentos, conocimientos o productos sin tener en cuenta que su diversidad y riqueza no pueden acotarse en listas artificiales. De hecho su dinámica es justo la contraria, oficios como el curtido o la guarnicionería se mezclan y complementan hasta conformar un todo que da respuesta a las necesidades de cada comunidad.

El curtidor prepara la piel con la que la guarnicionera trabajará. Con agua de cal y cuchillos de *depilar* y *descarnar*, la limpia; con palomina y agua, la *adoba*; con taninos vegetales o minerales de alumbre y cromo, la curte para, finalmente, teñirla, engrasarla, plancharla y *chapearla*, otorgándole color y brillo.

Ya flexible, resistente y embellecida el guarnicionero la humedece, corta, clava, cose y decora para cubrir con ella los cascos y almohadillas que protegerán a las cabalgaduras, y que nos muestran su estrecha relación con la albardonería.

Vínculos que continúan y unen estas labores a otros artesanos y artesanas; al herrero, que las provee de hebillas, cadenas, estribos, bocados y tachuelas; al talabartero y la tejedora, quienes las

engalanan con borlas, frontiles o mosqueros; o al cencerrero, que reviste las cabezadas y colleras de sonidos.

Conexiones que siguen ramificándose y se extienden a labriegas, caballistas, arrieras o pastoras... y a todos aquellos oficios que, al usar estos productos y adaptarlos a sus necesidades, hacen que se modifiquen en un continuo proceso que se retroalimenta, el de nuestros oficios artesanales.

Vitrina 5.

El amor. La guitarra.

Es este un oficio donde la industria moderna, a pesar de haber logrado la fabricación en serie de guitarras, no ha podido igualar la calidad de una confección artesanal que, guiada por el amor a la música, dota a cada instrumento de una estética y un sonido únicos.

Su construcción, que se alarga durante más de dos meses, se inicia con la elección de la madera, cuya edad, tipo, veteado y densidad serán determinantes. El artesano o la artesana la selecciona cuidadosamente para cada componente teniendo en cuenta su función. Las más habituales, ciprés, abeto, cedro, palosanto y ébano tienen en común años de secado y curación.

Tras dibujar su silueta comienza a materializar su idea, ahora con el formón, la lima, la cuchilla o el martillo, ahora cepillando cantos..., hasta preparar la estructura de la tapa armónica cuya configuración, exclusiva y a menudo secreta, será decisiva en el sonido final.

La elaboración continúa intercalando periodos de espera mientras la cola fragua. Es el turno del mástil que se une con la tapa, los aros y el fondo. La guitarra va tomando forma y se completa con cenefas, adornos, diapasón y trastes. El barnizado, realizado a mano o "a muñequilla", tiñe y realza los hermosos veteados y los contrastes de las distintas maderas. Por último se colocan las cejillas, el clavijero y las cuerdas.

La labor culmina cuando maestros y maestras escuchan la madera y sienten con orgullo cómo el instrumento responde a su trabajo, cómo cada parte cumple su función y se integra en un todo armónico que transforma la nobleza de la madera en uno de los sonidos de nuestra identidad.

Uno de estos artesanos fue Francisco Barba, notable constructor sevillano que en 1980 donó su taller a este museo.



Vitrina 6.

La adaptación. Las castañuelas.

Al pasear por cualquiera de nuestras ciudades o pueblos más turísticos seguramente encontremos palillos o castañuelas en sus escaparates. Su pequeño tamaño, característico sonido y simbología, estrechamente asociados al flamenco y por tanto a nuestra cultura, las convierten en el souvenir perfecto. Sin embargo, es muy probable que estén fabricadas en serie a miles de kilómetros de aquí, y que no tengan ningún vínculo con nuestras expresiones culturales.

La relación de las castañuelas con nuestra identidad es antiquísima. Fenicios y egipcios ya las conocían, y extendieron su uso por un Mediterráneo donde cada cultura las tomó e interpretó según sus singularidades materiales y expresivas. Y entre ellas, la andaluza.

Al igual que ocurre con las tradiciones, estas adaptaciones no son estáticas, se producen continuamente al ritmo que marcan las necesidades y contextos de cada comunidad.

Un excelente ejemplo de cómo estos cambios se desarrollan en el tiempo lo encontramos alrededor de la figura de Manuel Vela Martínez, quien dedicó toda su vida a dar respuesta a las demandas de *tocadores* y *tocaoras*, especialmente respecto a la mayor dureza y sonoridad del instrumento.

Hasta entonces realizadas en maderas duras como el granadillo, boj, nogal, palosanto o ébano, el maestro Vela revolucionó su construcción empleando la fibra prensada. Además abrió

camino, continuado por sus descendientes, a otros materiales e innovaciones, como la fibra negra veteada, la doble caja de resonancia o la incorporación de luces led.

Más allá de la calidad de sus palillos, realizados individualmente con el mimo, la precisión y el detalle de toda elaboración artesanal, su principal diferencia respecto a los industriales está en su significación. Los primeros nacen en el seno de cada comunidad, son un pedazo de esta y muestran su visión del mundo; los segundos proceden de un frío molde y solo reflejan la búsqueda del máximo beneficio económico de su fabricante.

Manuel Vela, conocido popularmente como *Filigrana*, fue el artesano de este género más popular en Andalucía y donó generosamente a este museo su taller en 1983.

Vitrina 7.

La identidad. Imaginería, talla y dorado.

Uno de los rasgos culturales que distingue al pueblo andaluz es la búsqueda de las relaciones personalizadas, próximas, frente a aquellas anónimas o basadas en roles sociales, lo que también se pone de manifiesto cuando nos dirigimos a lo sobrenatural. Por ello humanizamos las imágenes religiosas. Las piropeamos, tratamos, vestimos y nos acercamos a ellas proyectando esquemas humanos.

Y las procesionamos en tronos o pasos para que anden, dancen, bendigan o escenifiquen pasajes de la pasión en los momentos más emotivos y expresivos de nuestros rituales religiosos. Instantes en los que cada comunidad, representada simbólicamente en su imagen, adquiere conciencia de sí misma.

Son los oficios artesanales los que materializan esta particular manera de entender el mundo, entre ellos los aquí representados.

Así, imaginero e imaginera no solo plasman con milimétrica exactitud la fisonomía y los rasgos expresivos de cada personaje, sino que desde el mismo instante en el que la madera va cobrando forma, actúan como si de una persona se tratara, cubriéndola con pudor mientras no trabajan o impidiendo el paso al taller a aquellos ajenos al mismo.

Mientras, el y la tallista se afanan en el trono o paso que “hará andar” a las imágenes. Ayudados de gubia, formón y mazo trasladan desde el boceto a la madera decoraciones y relieves. Perfilan contornos y hojarascas, vegetaciones y frutas del canasto, respiraderos y remates de cestería que pulirán con detalle con la escofina y los raspines hasta hacerlos resaltar a base de juegos de contrastes y claroscuros.

Por último, doradores y doradoras barnizan y doran con mimo todo el conjunto hasta otorgarle su apreciado aspecto de fastuosas obras. Lo lograrán con ayuda de otro oficio artesanal, donde los y las batihojas baten el oro hasta transformarlo en finísimas láminas, el llamado pan de oro.

Oficios que junto a plateros, bordadoras, orfebres, imagineras, cereros... conforman un proceso en el que sus protagonistas entregan parte de sí mismo para crear una obra “llena de vida”, reflejo de la relación del pueblo andaluz con lo sobrenatural.

El taller expuesto fue donado por los doradores José Jiménez y Manuel Calvo a principios de los años 80, reuniendo muchos de los enseres del antiguo taller de Francisco Ruiz Jiménez.

Vitrina 8.

La transmisión. La orfebrería.

En busca de reconocimiento social los orfebres continuaron el camino iniciado en el siglo XVIII por escultores, pintores y arquitectos. Y, aunque lograron que su organización fuese designada como “Colegio de Platería”, no llegaron a alcanzarlo completamente. Denominados artífices, su labor quedó a medio camino entre los actuales conceptos de arte y artesanía.

Como muchos otros oficios artesanales la orfebrería está muy vinculada a nuestros rituales festivos, especialmente a los religiosos. Maestros y maestras orfebres, su fe y saberes, cincelan, repujan, engastan y bruñen aleaciones y metales hasta transformarlos en representaciones de nuestras creencias, emociones y vivencias. Crean objetos llenos de simbología y belleza que, a diferencia de los industriales, no son simples mercancías que desechamos tras su uso, sino bienes que prolongan su vida ilimitadamente porque forman parte de *nosotros* al activar nuestros sentimientos de pertenencia a la comunidad.

En la intimidad del taller los desgastados bancos de trabajo son testigos de la consagración de estos y estas artífices a su tarea, de cómo se funden con su creación al impregnarla de su sentir, estilo y prestigio. Espacios donde este tesoro de sabiduría, habilidades, comportamientos y creencias era transmitido de generación en generación en un aprendizaje iniciado desde muy temprana edad, basado en la palabra y la experiencia, en la observación y la práctica.

Lugares donde maestros, maestras y aprendices aseguraban la continuidad de oficios que, con mucha frecuencia, se llevaban en la sangre. Este es el caso de la familia de Fernando Marmolejo, saga de orfebres que ha contribuido a perpetuar nuestro universo identitario y cuya donación en 1994 reconstruye este taller.

Vitrina 9.

La sostenibilidad. La alfarería.

Son numerosas las mitologías que explican el origen de nuestra existencia a partir del barro. Este, amasado con agua o con su propia sangre, es modelado por divinidades alfareras para regalarnos la vida. Relatos que reflejan la íntima unión de nuestra esencia y un oficio que combina en perfecta armonía tierra, aire, agua y fuego, que nos conecta con la Naturaleza.

Sus herramientas, sencillas. Unas manos sabias que se mimetizan con la arcilla para elevarla y darle forma; un torno que, impulsado por el pie o mecánicamente, contribuye rítmicamente en la labor; y un horno que, a través de su hermanamiento con el fuego, dota a las piezas de perpetuidad.

No obstante, esta sencillez formal esconde conocimientos precisos que dan sentido a todo el proceso, a cada decisión del artesano. Así por ejemplo, seleccionará el tipo de barro en función del uso que tendrá la pieza. El blanco y poroso para las destinadas a conservar el agua a baja temperatura; el rojo ferroso, más denso y con menor evaporación, en las que contendrán líquidos apreciados como el vino y vinagre; o el refractario, más resistente, para aquellas con las que más tarde cocinaremos al fuego.

Saberes que conforman un oficio milenario con el que se han identificado comunidades y territorios, y que es ejemplo de eficiencia energética y del aprovechamiento sostenible de los recursos naturales.

Sin embargo los tiempos cambian y nosotros y nosotras, hijos e hijas del barro, hemos apartado el elemento que nos modeló para, al calor de nuevos mitos, sustituirlo por otros materiales como los plásticos, quizá más rentables económicamente pero seguro más contaminantes. Y así nos alejamos de la naturaleza que nos cobijó sin pensar que, tal vez, el verdadero progreso resida en el respeto y la protección de nuestro entorno, idea presente en las formas de producción artesanal.



Vitrina 10.

Los dones. La pintura de loza.

Llegó la industrialización y con ella, ideas de progreso y modernidad que despreciaban todo lo que no fuese urbano y fabril. En la vorágine de los nuevos tiempos la producción seriada acabó con muchos oficios artesanales que, considerados vestigios del atraso de otras épocas, fueron condenados al más profundo repudio.

Los productos industriales, convertidos en objeto de deseo y envueltos en ese halo de prestigio que rodea lo novedoso, colmaron las expectativas de la burguesía adinerada. Y más tarde, por un efecto de imitación y gracias al abaratamiento de los costes, de las nuevas clases medias y del resto de la sociedad.

De este modo la loza manufacturada en fábricas como la sevillana Pickman - La Cartuja, entró a formar parte de nuestras vidas, acompañándonos en nuestras casas, negocios y calles.

Sin embargo, la realidad demostró que las máquinas solo conseguían producir objetos fríos y deshumanizados. Formas idénticas, blancas, asépticas, vacías, incapaces de comunicar o conmover. Fue entonces cuando las manos artesanas, aquellas de pintores y pintoras ceramistas, les transmitieron con su pulso parte de su alma. Sus pinceles y estarcidos les insuflaron vida, calor y emoción, y embellecieron nuestra existencia con naturaleza, personajes y narraciones.

Estos hombres y mujeres fueron los verdaderos artífices del éxito de la fábrica y del prestigio de sus exclusivas vajillas, azulejos y piezas de fantasía.

Salas 7, 8 y 11. La cerámica.

Las próximas tres salas están dedicadas a la historia y los usos de la cerámica en Andalucía desde el siglo XIII hasta nuestros días, centrándose en la producción de azulejería, de cerámica histórica y de cerámica popular (salas 7 y 8) y por último, en la loza industrial de la fábrica de La Cartuja de Sevilla (sala 11).

La mayor parte de la colección tiene su origen en Andalucía y reproducen motivos, colores e iconografías que son propias de esta región, aunque también se muestran piezas de otros centros productores españoles que tuvieron su influencia en la producción local. Una parte importante de las piezas son depósitos propiedad del Ayuntamiento de Sevilla.

La alfarería ha sido uno de los saberes y actividades de transformación que más ha caracterizado a las sociedades desde la prehistoria, tanto los procedimientos de fabricación como los tipos de enseres. Su perdurabilidad en el tiempo y lo extendido de su uso ha permitido entender muchos aspectos de la historia y la organización de los pueblos cuando no existen testimonios escritos.

En periodos más recientes, la cerámica nos habla de esa parte de la vida que no suele aparecer en los libros de historia y que es de gran interés para la etnología. A través del análisis de los objetos cerámicos podemos saber, entre otras cosas, cómo era el régimen alimenticio de las personas a lo largo del año, cuál era el ajuar doméstico habitual en las cocinas y despensas, cuales eran las devociones religiosas más populares o cómo ciertos objetos son utilizados como símbolos de prestigio social.

Sala 7. Azulejería.

El uso del azulejo ha tenido una gran importancia en Andalucía desde la época musulmana hasta la actualidad. La selección de las piezas aquí expuestas abarca una cronología que va desde el siglo XIII al XX. En ella están representadas en primer lugar las cuatro técnicas fundamentales utilizadas en su fabricación: el relieve, la cuerda seca, la arista y la pintura plana. A continuación se muestran los usos más frecuentes en Andalucía, destacando en el interior de las viviendas la aplicación en techos, zócalos, pavimentos y contrahuellas; y en el exterior, como elemento de culto religioso y señalización de casas y calles.



Vitrina de azulejos planos pintados.

Los usos y las funciones del azulejo en la actualidad son bastante similares a las de antaño, mientras que es la forma, la decoración y el método de producción los que han cambiado. Su presencia es constante como revestimiento de las paredes de cocinas y cuartos de aseo en el interior de los hogares, pero el paseante curioso puede encontrarlos como elemento decorativo y conmemorativo en zaguanes, recibidores o entradas de edificios particulares y corporativos, y también como revestimiento de protección en fachadas y balcones de numerosas viviendas tanto en el extrarradio de las grandes ciudades como en localidades de tamaño pequeño y mediano de toda Andalucía.

La mayoría de los azulejos que se exponen fueron producidos en Triana (Sevilla), barrio que desde muy temprano y hasta el siglo XX, ha sido uno de los centros productores más importantes de la península.

Técnicas:

Azulejos en relieve.

Los azulejos heráldicos en relieve forman parte de las obras de azulejería más primitivas, y por eso son poco frecuentes. Se trata de placas con una de sus caras en relieve, obtenido por la presión ejercida sobre un molde, que estaban destinadas a formar parte de las sepulturas de personajes pertenecientes a estamentos nobiliarios.

En el caso del grupo expuesto, representan los escudos de armas de los linajes conquistadores de la ciudad de Sevilla, junto a Fernando III, salvo la pieza con el emblema de Santo Domingo que es posterior y ejemplifica la perduración de esta técnica, que fue poco usada pero no olvidada.

Azulejos de cuerda seca.

La técnica de la cuerda seca aplicada a la azulejería sustituyó a los revestimientos alicatados de suelos y paredes de la tradición islámica, permitiendo que la producción fuera mucho más barata y por tanto que se popularizara el uso del azulejo. El procedimiento consistía en dibujar sobre la pieza cocida las líneas divisorias de los colores con una tinta grasa que impedía que estos se mezclaran y sometiendo después las piezas a una segunda cocción. A veces estas líneas pintadas se reforzaban con un surco impreso por matriz.

Esta técnica alcanzó su momento más importante en la época de los Reyes Católicos, siendo sustituida a lo largo del siglo XVI por otras técnicas. Este procedimiento se retoma, sin embargo, a partir del siglo XIX, recuperado por los movimientos historicistas.

Azulejos de arista.

Con esta técnica se abandona el dibujo propio de la cuerda seca y se sustituye por la aplicación de una plantilla en relieve que produce unas aristas que impiden la mezcla de los colores. Este procedimiento permite la mecanización y, por tanto, la seriación de la producción, lo que redundó aún más en el abaratamiento del producto y en la consiguiente expansión comercial del mismo.

Los motivos decorativos más habituales son los vegetales y los geométricos que se inspiran en muestras de tejidos y se iluminan con vistosos colores, lo que dio a la decoración de interiores una suntuosidad heredada de los palacios hispanomusulmanes.

Algunas circunstancias históricas, como la influencia de la casa reinante española en Europa, y razones comerciales, como su excelente cualidad como material almacenable de lastre en barcos mercantes, hicieron que la producción de azulejos de arista durante el siglo XVI en Sevilla fuera elevadísima y que se exportaran a muchos puntos de Europa e, incluso, América.

Azulejo plano pintado.

Hacia 1500, el italiano Niculoso Francisco Pisano introduce en Sevilla esta técnica de brillante colorido que permite pintar sobre los azulejos como si de un lienzo se tratara. Niculoso llega a Sevilla, posiblemente atraído por su producción alfarera, y combina la fabricación de azulejos pintados, destinados a las clases pudientes, con la de azulejos de arista con nuevos temas renacentistas, más económicos y fáciles de exportar, demostrando una aguda visión comercial.

La técnica de azulejos planos pintados es continuada, varias décadas después de la muerte de Niculoso Francisco Pisano, por otros ceramistas que desarrollan un repertorio donde destacan los paneles religiosos y los grandes zócalos con decoraciones vegetales y mitológicas.

Usos y aplicaciones:

Techos.

Estos azulejos se conocen como “azulejos por tablas”, ya que sustituyeron el laborioso y caro trabajo de los artesonados mudéjares. Retoman la tradición visigoda de techos envigados con ladrillos sin vidriar pero incorporando, por influencia islámica, el colorido en las ornamentaciones.

Se decoran normalmente con el procedimiento de arista o con motivos en relieve, dejando dos bandas estrechas en sus extremos menores (solapas) para apoyar sobre las vigas. Estas solapas pueden apreciarse en la mayoría de las piezas expuestas. La variedad de motivos detectable es inmensa: esquemas geométricos se combinan con elementos vegetales o sirven de marco a emblemas de apellidos, atributos de santos o a simples animales. En las construcciones contemporáneas este uso está prácticamente perdido y solo aparece en los techos de algunos balcones.

Zócalos.

El origen de los zócalos está vinculado claramente con los alicatados islámicos. Además, desde el punto de vista estético también se relacionan con los tejidos hispanomusulmanes que se colgaban de las paredes y, de hecho, las composiciones son parecidas: el basamento, la división en “paños” enmarcados por verdugillos y guardillas, los remates de almenas, etc.

Los motivos decorativos evolucionaron desde las decoraciones geométricas mudéjares a los grotescos renacentistas o los religiosos y alegóricos propios del barroco. También fueron frecuentes los conocidos como “azulejos de muestra” con motivos tomados de la tradición textil que a través de su repetición posibilitan la decoración de grandes paramentos.

Este es uno de los usos del azulejo que más ha perdurado hasta nuestros días. Puede verse un ejemplo significativo de zócalo contemporáneo en el hall del Museo.

Pavimentos y contrahuellas.

Los pavimentos completos conservados son escasos debido al deterioro propio del uso, sin embargo nos han llegado abundantes piezas sueltas con marcas de desgaste que formaban parte de estos suelos. Se fabricaron tanto en el formato usual (olambres) como en un tamaño menor (olambrillas), que se colocaban intercalados con ladrillos sin vidriar.

Destaca la variada decoración de las olambrillas: desde las geométricas de tradición mudéjar a los motivos figurativos extraídos del repertorio plateresco como animales reales, fieras fantásticas o bustos de esclavos africanos.

Por otro lado, los azulejos conocidos como contrahuellas están destinados a revestir los frentes de peldaños de las escaleras.

Azulejos devocionales.

Entre las representaciones religiosas sobre azulejo destacan los cuadros devocionales, sobre todo para uso en el exterior de los edificios, puesto que el soporte cerámico se presenta como una solución especialmente adecuada para ello. Estas ciudades convertían las ciudades barrocas en inmensos espacios urbanos sacralizados.

Un capítulo de gran importancia dentro de esta temática religiosa fue el constituido por los Vía Crucis que tradicionalmente se colocaban en torno a los claustros, compases o huertos conventuales y también en recorridos urbanos preestablecidos que partían de la iglesia parroquial y terminaban en ella después de pasar por varias calles del barrio.

Azulejos identificativos.

El uso identificativo se remonta al origen mismo de los azulejos y ha permanecido hasta nuestros días. En este conjunto se muestran desde los ejemplos más antiguos del siglo XIII, cuando el azulejo era colocado en el enterramiento mostrando el escudo familiar del fallecido, hasta ejemplos del siglo XX, en el que se dan usos tan variados como los relacionados con el mundo publicitario, la identificación de las divisas de ganaderías, el nomenclator de calles o los logotipos de empresas.

Un grupo importante dentro de este uso, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII, lo constituyen los llamados “azulejos de propio” que, colocados en las fachadas de los inmuebles, marcaban la propiedad de los mismos.

Sala 8. Cerámica popular y cerámica histórica.

Esta sala se configuró a finales del siglo XX y puede servir para mostrar cómo ha cambiado el concepto de patrimonio y su influencia en los museos.

La mayoría de las colecciones de los museos se formaron en el siglo XIX y la primera mitad del XX, al amparo de una idea de patrimonio que valoraba tanto la obra excepcional concebida por el genio, como lo antiguo, o aquello que había pertenecido a las civilizaciones y momentos históricos designados como *nuestros antecesores*. En ambos casos, se seleccionaban objetos atesorados o pertenecientes a las élites sociales, políticas y religiosas. Fruto de esta idea ingresó en el museo la denominada *cerámica histórica*, expuesta en la parte izquierda de la sala.

Pero el concepto de *patrimonio cultural* no es inmutable, sino –como cualquier otra construcción social– artificial y cambiante. Y, en este caso, se ha enriquecido y ampliado. Hoy en día, lo que merece ser salvaguardado (y el concepto de *salvaguarda* va más allá de la conservación al no centrarse exclusivamente en el objeto, sino en todo aquello que hace posible su existencia) trasciende a lo material y singular para abarcar también aquellas expresiones culturales representativas de la identidad de un pueblo o colectivo. A este ideal corresponde la denominada *cerámica popular*, exhibida en la parte derecha de la sala.

Cerámica histórica

Se trata de una selección de las cerámicas realizadas en los principales centros peninsulares de producción desde época cristiana. Su destino fue las élites sociales, quienes las usaban como símbolo de prestigio. Sin embargo, estos centros también elaboraron piezas para las clases populares, objetos que en muy pocas ocasiones vemos en los museos.

La mayoría de estos bienes están depositados por el Museo de Bellas Artes de Sevilla, que se interesó por ellos en base a la “excepcionalidad” antes mencionada. Más allá de la anécdota,

creemos significativo que antes de la Revolución francesa, las bellas artes se denominasen *artes nobles*. Hasta entonces, las cortes reales, la aristocracia y la Iglesia eran los principales mecenas de los artistas, quienes producían obras para su gloria. Los ideales de la Revolución pretendieron transformar la sociedad, lo que en el ámbito artístico se reflejó en este cambio de denominación, que fue más teórico que social.

Lozas doradas de Manises (Valencia) y Triana (Sevilla).

Los grandes platos de loza dorada aquí expuestos (1, 2, 3, 4, 5 y 8) pertenecen a un conjunto cuyo lugar de fabricación fue ampliamente discutido. Finalmente se han encontrado evidencias materiales y arqueológicas, como el análisis de sus pastas o la aparición en Triana de restos de producción, que confirman su procedencia sevillana. El resto de piezas (6,7, 9, 10, 11 y 12) son elaboraciones de Manises.

Las sevillanas son loza dorada de los siglos XV, XVI y XVII, y están claramente inspiradas en producciones valencianas. Se diferencian de estas en su mayor peso, la ejecución técnica y estética menos cuidada, la decoración más sencilla en sus reversos y en las frecuentes manchas accidentales de vidrio verde.

Estos grandes platos se exhiben en numerosos museos del mundo, y las piezas de menor tamaño y carácter más funcional aparecen frecuentemente en excavaciones arqueológicas junto a otras lozas sevillanas que fueron objeto de consumo local y exportación.

Cerámicas de Valencia y Cataluña.

Desde el siglo XIII la producción de loza valenciana será objeto de consumo local y también de exportación masiva. Su decoración, en colores verde cobre y violeta manganeso sobre fondo blanco de estaño, tiene claros precedentes islámicos. Esta vajilla, producida en Manises y sus alrededores por alfareros mudéjares, se convirtió en la primera loza cristiana e irá sustituyendo tanto a la vieja vajilla de madera como a la islámica de producción local.

En el siglo XIV, a los colores anteriores se añade el azul cobalto y, sobre todo, el reflejo dorado, combinación probablemente heredada de las cerámicas nazaríes fabricadas en Granada y Málaga. En este mismo período se inicia una creciente producción de azulejos, decorados con los mismos colores, que serán usados para formar los pavimentos tardo-medievales más lujosos de la península y Europa occidental. Su exportación a Borgoña, Francia y Países Bajos se refleja en los documentos y la pintura de la época.

La población mudéjar de tierras valencianas, los privilegios concedidos al gremio y las vías comerciales abiertas en el Mediterráneo por la política expansionista de la Corona de Aragón convierten la vajilla y los azulejos valencianos en uno de los productos de lujo más apreciados en la Europa del siglo XV. Ello provocará su imitación en otros centros peninsulares como Muel (Aragón), Sevilla o Reus (Cataluña). En este último también se producen, especialmente en el siglo XVI, azulejos decorados en azul, aunque con técnicas y decoraciones renacentistas.

Cerámica de Triana y Sevilla.

El mercado cerámico de la península ibérica y el Mediterráneo occidental, dominado en la Baja Edad Media por las excelentes producciones de Manises (Valencia), comienza desde finales del siglo XV a ser acaparado por Triana.

La creación en 1503 de la Casa de Contratación para las Indias, el enriquecimiento de Castilla tras la llegada a América y la expansión por los nuevos virreinos ultramarinos convirtieron a Sevilla en una gran metrópoli comercial. Fue sede de colonias extranjeras y punto de partida de numerosas naves que distribuyeron por el Mediterráneo y el Atlántico, además de múltiples productos agropecuarios, sencillas vajillas vidriadas y coloristas azulejos decorados en cuerda seca, arista o pintados a la manera italiana.

Gracias a la presencia en Triana del italiano Niculoso Francisco Pisano (activo entre 1503 y 1529) y a la llegada, a mitad del siglo, de otros ceramistas de Italia y Flandes, Triana y Sevilla se convierten en un moderno y renovado foco de creación cerámica acorde con el arte renacentista. Su período de mayor auge ocupó el siglo XVI y el inicio del XVII, reduciéndose más tarde su producción y su expansión comercial conforme aumentaba el protagonismo de Talavera de la Reina y la competencia de centros extranjeros.



Cerámica de Triana.

Cerámica de Talavera y Puete del Arzobispo (Toledo).

Talavera de la Reina se convirtió durante el Siglo de Oro español en el más prestigioso centro productor de cerámica de la Península Ibérica. En 1562 se estableció en esta ciudad Juan Flores (Hans Floris), pintor y ceramista flamenco elegido por Felipe II para que fabricase los azulejos con los

que revestir sus palacios de la corte. Las novedades técnicas y estéticas de Flores y el excelente nivel del trabajo de los ceramistas que le siguieron, lograron que todos los centros peninsulares imitaran las pautas técnicas y estéticas establecidas desde Talavera. La cercana localidad de Puente del Arzobispo se convertirá pronto en un segundo foco productivo.

Gracias a la importancia que concedió al dibujo en el aprendizaje del oficio y a la estandarización de sus géneros de vajillas y azulejos, Talavera captó la atención de la Iglesia, la nobleza y la alta burguesía, que hasta ese momento habían usado vajillas de metales nobles. Ello contribuyó a que la loza pintada y el azulejo se convirtieran en señas de identidad de la cultura ibérica, influyendo Talavera de la Reina en Castilla, León, Aragón, Valencia, Cataluña, Andalucía y Portugal, país donde la tradición cerámica alcanzaría después altísimas cotas de calidad y cantidad.

Cerámica popular

La llegada de la industrialización y su ideal de progreso y el abandono del campo, contextualizan la preocupación de folcloristas y románticos por lo rural, por un mundo que pensaban que contenía la esencia de la identidad nacional y que, asociado al atraso y la pobreza, estaba condenado a desaparecer. Por ello, auspiciaron la creación de los museos de artes y costumbres populares, destinados a conservar el patrimonio material de unas formas de vida, oficios y saberes que llegaban a su fin.

Estas premisas, la aparición de nuevos materiales (aleaciones metálicas y plásticos) y los cambios en los hábitos de higiene y consumo (entre el que destaca el agua corriente) impulsaron el trabajo de campo que tuvo lugar en este museo a finales de los años setenta del pasado siglo, cuyo objetivo consistió en documentar los aspectos sociales y saberes de un oficio ancestral, la alfarería, en peligro de desaparición. Su resultado fue el incremento de nuestras colecciones y la celebración de una gran exposición temporal que, años más tarde, sirvió de base para la selección de piezas que hoy podemos disfrutar en esta sala.

A diferencia de la cerámica histórica, ordenada por su procedencia o el prestigio de sus centros de producción, aquí el criterio elegido fue el uso que se le daba a los objetos, su función, por lo que están organizados por tipologías. Se exponen algunos ejemplos de piezas destinadas a contener líquidos, ordenadas secundariamente por el tipo de líquido: agua, aceite, vino y vinagre, y luego por el lugar geográfico de procedencia. Sigue un grupo de piezas usadas para el cuidado de los animales: comederos, bebederos, colmenas, palomares, etc., cuya presencia es ya hoy difícil de documentar en nuestras zonas agrícolas.

Las piezas destinadas al almacenamiento doméstico permanente de líquidos o áridos, están representadas por una selección de pequeñas tinajas y orcitas de despensa. Se continúa con la cerámica usada para cocinar y servir la mesa, incluyéndose piezas ya en desuso como las anafres para carbón o los tostadores de castañas.



Piezas de cerámica destinadas a contener líquidos.

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

Sala 10. Bodega.

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

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

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

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

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

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



Bodega del Museo.

Denominaciones de origen vinícolas andaluzas. ¿Qué es una “denominación de origen”?

Se trata de una distinción que surgió a inicios del siglo XX para garantizar la calidad y el origen de ciertos productos agrícolas. Para ello un *Consejo Regulador* redacta un reglamento que define sus materias primas y formas tradicionales de elaboración. En el caso del vino recoge sus tipologías, zonas de producción, prácticas de cultivo y aspectos básicos de crianza, garantizando su calidad y las características específicas que lo hacen irrepetible.

La producción vinícola está presente en todas las provincias andaluzas. No obstante, solo las zonas de Jerez de la Frontera, Montilla-Moriles, el Condado de Huelva y buena parte de la provincia de Málaga han llegado a constituirse como denominaciones de origen.

Entre los vinos tradicionales andaluces, los de Jerez son los más conocidos internacionalmente. Ya desde la Edad Moderna, tuvieron a los ingleses como fervorosos consumidores y propagandistas. De hecho, una serie de empresarios británicos se establecieron en la zona para asegurar el suministro a las islas. Sus apellidos, Garvey, Mackenzie, Sandeman o Williams han llegado hasta hoy como nombres de bodegas jerezanas. Entrado el siglo XIX, con el gusto por el *sherry* instalado en las colonias británicas, comienzan a aparecer vinos sucedáneos del jerez. A fin de proteger su propiedad intelectual en 1933 se incorpora a la legislación la Denominación de Origen Jerez, dando pie a redactar el Reglamento y la constitución del Consejo Regulador en 1935.

Característico de la campiña sur cordobesa es el inicio del envejecimiento de sus vinos sin la adición de alcohol, llegando de manera natural a la graduación deseada. La producción de finos y amontillados alcanza gran relevancia a partir de finales del siglo XVIII con la incorporación del sistema de criaderas y soleras. Su repercusión es tal que bodegueros jerezanos comienzan a producir amontillado siguiendo este sistema. Esta zona ha abastecido con frecuencia al marco de Jerez, ayudando a consolidar su gran volumen de exportaciones. En 1933 se crea la Denominación de Origen Montilla-Moriles, sin embargo problemas burocráticos derivados de la Guerra Civil retrasan la constitución del Consejo Regulador hasta 1944.

Málaga se caracteriza por elaborar vinos dulces de gran calidad que, en la Edad Moderna, constituyeron una industria con un considerable volumen de exportaciones. No obstante, ésta se vio muy afectada por la plaga de filoxera de 1878, un insecto parásito de la vid que dañó la mayoría de los viñedos de España y que tuvo en Málaga uno de sus primeros focos. A pesar de ello en 1933 se crea la Denominación de Origen Málaga y en 2001 Sierras de Málaga.

El Condado de Huelva se consolida como área vitivinícola tras el final del dominio islámico, exportando sus vinos al Nuevo Mundo a través de los puertos de Sevilla y Sanlúcar de Barrameda. El traslado de la Casa de la Contratación a Cádiz en 1717 provocó una reducción del volumen de exportaciones y, a consecuencia de la plaga de filoxera, el sector entró en declive a principios del s. XX. No obstante este fue sosteniéndose y en 1962 se creó la Denominación de Origen Condado de Huelva.

Técnicas tradicionales del vino en Andalucía.

Dos son las características que diferencian a los vinos tradicionales andaluces: su envejecimiento mediante el sistema de criaderas y soleras, y una alta graduación alcohólica.

La crianza mediante criaderas y soleras es un sistema de envejecimiento dinámico que data de fines del s. XVIII. Se caracteriza por mezclar el vino de diferentes vendimias al traspasarlo de los bocoyes superiores a los inmediatamente inferiores (*rocíos*), hasta acabar en la solera de donde se extrae (*sacas*) para su consumo. Este vino, el de mayor antigüedad y calidad, se denomina solera por proceder de los toneles más cercanos del suelo, término que ha desbordado este uso y empleamos para definir algo antiguo de gran calidad que va mejorando con el paso del tiempo.

Frente a este método encontramos el de *añadas*, donde cada vendimia envejece por separado. Aunque era el empleado hasta la introducción de las criaderas y soleras, no es el sistema

tradicional en Andalucía. Actualmente se usa para elaborar los vinos nuevos que se incorporan a las criaderas (*sobretablas*).

La graduación alcohólica. Nuestros vinos tradicionales se encuadran dentro de los llamados vinos generosos, pues superan los 15 grados de alcohol. A esta graduación se llega de manera natural o adicionando alcohol vínico mediante un proceso llamado fortificado o *encabezado*, y cuyo origen encontramos en la búsqueda de métodos para preservar el vino durante las largas travesías marítimas de los siglos XVI y XVII. El vino, una vez fortificado, comienza su envejecimiento mediante una crianza biológica, oxidativa o mixta.

En la crianza biológica el vino se *encabeza* hasta los 15 grados para que, bajo unas específicas condiciones ambientales, aparezca el velo de flor. Se trata de una capa de levaduras que debe mantenerse hasta el final del proceso para aislar el vino del oxígeno y, de este modo, proporcionarle unas determinadas propiedades de aroma y sabor. El fino y la manzanilla se obtienen mediante esta técnica.

En la crianza oxidativa el nivel de alcohol se lleva hasta 17 grados, lo que impide la formación del velo de flor. Aquí el vino envejece lentamente en contacto con el oxígeno y es la evaporación del agua la que provoca la concentración y el aumento de su sabor y graduación alcohólica. Esta elaboración la encontramos principalmente en olorosos y en algunos vinos dulces.

Otros de nuestros vinos, como el amontillado o el palo cortado, combinan ambas crianzas.

Bodega del Condado de Huelva

Esta bodega procede del Condado de Huelva y está compuesta por dieciocho bocoyes de 640 litros cada uno, dispuestos en dos filas o andanas: una de criadera y otra de solera. La completa un castillete de seis medias botas usadas para el despacho de vinos. De sus aproximadamente 11.000 litros solo se podrían comercializar unos mil quinientos litros anuales, lo que nos da idea del espacio que requiere este método de elaboración.

En Andalucía las bodegas suelen ubicarse en grandes naves oscuras y húmedas, formando un bosque de toneles aparentemente viejos, sucios y amontonados. No obstante, estas condiciones forman parte de un minucioso proceso que logra vinos de extraordinaria calidad.

La madera de estos bocoyes establece una íntima relación con el vino, aportándole aroma, sabor y matices que cambian según la variedad empleada, del mismo modo que la vid tendrá unas cualidades diferentes dependiendo del terruño donde se asiente. La materia prima de estos barriles es el roble americano, que junto al francés son los más apreciados. También suelen emplearse el roble español, la acacia y el castaño.

El vino que aquí envejece lentamente está elaborado con uva zalema, la predominante en el Condado de Huelva. De tipo oloroso, es un vino seco y muy estable, y con una alta graduación alcohólica, entre 17° y 22°. Su formación requiere años de crianza oxidativa, pudiendo continuar en las botas mejorando sus cualidades.

El olor que impregna la sala se debe a la evaporación del vino, que en este espacio, con sus condiciones propias de temperatura y humedad, puede llegar a una merma de más de mil litros anuales.

Los vinos tradicionales andaluces.

- Fino: vino blanco y seco, elaborado en Jerez a partir de uva palomino, de Pedro Ximenez en Montilla-Moriles y de Listán en el Condado de Huelva. Se envejece mediante crianza biológica en barricas de roble americano.
- Manzanilla: es una variedad del fino producida en Sanlúcar de Barrameda, que bajo la influencia de la especial climatología marítima de esa zona desarrolla unas características propias.
- Amontillado: vino de color ámbar que armoniza ambos tipos de crianza. Podemos decir que es un fino que continúa su crianza en contacto directo con el oxígeno, oscureciéndose. Se encontraría entre el fino y el oloroso.
- Oloroso: vino de color caoba envejecido mediante una crianza oxidativa que oscurece su color. Elaborado a partir de uva Palomino en Jerez, de Pedro Ximénez en Montilla- Moriles y de Zalema en el Condado de Huelva.
- Palo cortado: su color oscila entre el ámbar y el caoba. Tras un tiempo de crianza bajo velo de flor, *accidentalmente* adquiere características que lo hacen *inservible* como fino. Entonces se le añade alcohol hasta los 17 ° y se le deja envejecer como si de un oloroso se tratara. Elaborado con las mismas variedades de uva que el fino.
- Vino dulce natural Moscatel: entre el ámbar y el caoba y de aspecto denso, está elaborado a partir de mosto de uvas maduras o *asoleadas*, de la variedad Moscatel. Su crianza es oxidativa.
- Vino dulce natural Pedro Ximénez: de color similar al Moscatel, realizado a partir de uvas del mismo nombre pasificadas al sol. Su crianza es oxidativa y su graduación alcohólica suele oscilar entre 15° y 22°.
- Vinos dulces de licor: se obtienen mediante combinaciones o *cabeceos* de vinos generosos y dulces naturales. O también, ocasionalmente, con mosto concentrado. Destacan los cream, pale cream, medium y pajarete, que es propio de la denominación de origen Málaga.

Principales variedades de uvas.

- Palomino: uva blanca con la que se elaboran los vinos de Jerez, considerada principal en esa denominación de origen.
- Pedro Ximénez: blanca y de alto contenido en azúcares Es la variedad más abundante en Córdoba y Málaga, considerada variedad principal en las denominaciones de origen Montilla-Moriles, Málaga y Jerez.

- Zalema: blanca. De difícil elaboración por su tendencia a la rápida oxidación. Da lugar a vinos ligeros algo neutros. Es la variedad más abundante en la denominación de origen Condado de Huelva.
- Moscatel: variedad de uva blanca de alto contenido en azúcar, está presente en las cuatro denominaciones de origen andaluzas y se considera variedad principal en la denominación de origen de Málaga.
- Listán de Huelva: variedad de uva blanca emparentada con la palomino usada para hacer fino en la denominación de origen Condado de Huelva.

Sala 11. Pickman- La Cartuja de Sevilla: la loza industrial.

Charles Pickman fundó la fábrica de loza con su nombre en 1841, aunque ya desde 1822 ejercía en España como representante del negocio de exportación de loza inglesa que su familia dirigía desde Inglaterra. Pronto se dio cuenta de que la situación política y económica de España aconsejaba producir aquí antes que importar, y así fue como pasó de comerciante a fabricante, siendo un pionero del fenómeno que hoy llamamos deslocalización industrial. La enajenación de edificios religiosos que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XIX le dio la oportunidad de instalar su fábrica en el Monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas de Sevilla.

La fábrica vivió el periodo de mayor expansión durante la segunda mitad del siglo XIX cuando consolidó su prestigio en el mercado nacional e internacional y, sobre todo, cuando mayor cantidad y variedad de producción se elaboraba y vendía. Hasta mediados del siglo XX, la fábrica de La Cartuja estuvo en manos de los descendientes del fundador.

Pickman-La Cartuja de Sevilla es la única industria en su género que ha seguido en activo con cierta continuidad durante más de 150 años y en parte se debe a su impacto social: estos productos han vestido las mesas los días señalados, los tocadores y los aseos, han decorado los chineros, patios y zaguanes, han sido la estrella de los ajuares de novia y objeto de deseo en las herencias.

Producción.

La producción de La Cartuja representada en esta sala se ha agrupado en las siguientes categorías: vajillas y ajuar doméstico, producción para la industria, azulejos y cerámica artística.

Las vajillas son el producto emblemático de La Cartuja y el que no ha dejado de fabricarse nunca a lo largo de su historia. La influencia inglesa en esta producción es clara, tanto en los motivos decorativos como en las formas y los tamaños, ya que se usaba la medida inglesa -mayor que la española- por ser el tipo más conocido en los mercados extranjeros. Pickman llegó a ofertar más de 60 tipos de vajillas distintas y algunos modelos como el *negro vistas* o el *rosa 202* tuvieron tanto éxito que se han mantenido durante muchas décadas y son una seña de identidad de la fábrica.



Piezas de vajillas de La Cartuja.

Otro tipo de producción es el dirigido al comercio y la industria con un marcado carácter funcional y de escasa decoración. Se trata de piezas como bandejas, botes, aisladores eléctricos o sangraderas para hospitales.

Durante el siglo XIX, en España se recuperó el azulejo como elemento decorativo en la arquitectura, hecho al que Pickman no es ajeno. En sus muestrarios de azulejería predominan las técnicas y los repertorios historicistas inspirados tanto en las paredes de conventos y palacios sevillanos de tradición mudéjar como en los libros del inglés Owen Jones, que estudió la decoración de la Alhambra de Granada y la utilizada por otras culturas «exóticas».

La cerámica artística de La Cartuja.

Esta producción de La Cartuja incluye piezas para adornar jardines y espacios públicos, y piezas artísticas. Se caracteriza por constituir series de fabricación limitada, por tener una elaboración más costosa y por su tamaño considerable, dada su finalidad ornamental.

La producción de estas piezas tiene sus antecedentes en las reales fábricas del siglo XVIII y singularizó a La Cartuja respecto a otras fábricas contemporáneas nacionales.

La primera vez que documentó la producción de este tipo de piezas fue en 1852 y alcanzaron su apogeo máximo a finales del siglo XIX, en parte gracias a la participación en distintas exposiciones universales y a los premios conseguidos en ellas.



Cerámica artística de La Cartuja.

La cerámica artística evidencia una gran cantidad de influencias en sus formas y su decoración, de tal manera que se puede hacer una revisión de gran parte de la historia del arte europeo a través de ella.

Sala 12. La transformación de los metales.

El descubrimiento paulatino de las técnicas de obtención y transformación de los metales, supusieron una verdadera revolución cultural. Aún hoy el desarrollo de estas técnicas se sigue tomando como referencia para dividir las grandes etapas culturales: bronce, hierro, etc. Una gran parte de las cosas que nos rodean en nuestra vida cotidiana, desde una pequeña hebilla hasta el autobús que nos traslada de un lugar a otro, son posibles gracias a estas técnicas.

Los dos procedimientos básicos para dar forma a los metales, convirtiéndolos en utensilios con las más variadas funciones, son la fundición y la forja. El primero consiste en calentar el material a altísimas temperaturas, hasta convertirlo en un fluido líquido que se vierte luego en moldes con la forma precisa que se desea dar al objeto. El segundo consiste en calentar trozos de metal hasta hacerlos maleables y a continuación, darles forma o soldarlos entre sí, a base de golpearlos con un martillo sobre un yunque.

En esta sala y en las siguientes, se exponen algunas colecciones de utensilios fabricados mediante la combinación de estas técnicas y más adelante, en la sala 10, puede contemplarse la reconstrucción de una fragua de forja.

Sala 13. Actualmente en proceso de reforma.

Sala 14. Transformación de los alimentos: producción diaria y conserva.

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

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

A la izquierda, se exponen los enseres utilizados en la Sierra de Huelva para la matanza y elaboración de chacinas. Las técnicas de conservación de jamones y embutidos han permitido a las zonas serranas andaluzas disponer a lo largo de todo el año de una fuente de alimentación importante para estas economías que hasta hace poco tiempo mantenían un alto grado de autosuficiencia obligado por las dificultades de la comunicación y el escaso desarrollo del comercio.



Sala de la matanza

Las condiciones económicas de las zonas serranas han cambiado, entonces ¿porqué todavía muchas familias mantienen la costumbre de realizar la matanza en casa? Los antropólogos sociales han puesto de manifiesto que la matanza no sólo cumple una función económica sino que también tenía y tiene una función simbólica y social: la reunión de toda la familia con ocasión de la matanza refuerza los lazos familiares y define al grupo familiar dentro de la localidad, por otro lado, el reparto de las distintas tareas en el proceso de la matanza refuerza los roles de edad y sexo y el estatus de cada miembro de la familia extensa.

Siguiendo el recorrido hallamos a continuación, a la derecha, una prensa de viga de las utilizadas en las haciendas de olivar para extraer aceite; sin embargo, en este caso se trata de un ejemplar adaptado para prensar uva, procedente de Ubrique (Cádiz). Es de tamaño más pequeño que las utilizadas para el prensado de la aceituna. Dos principios básicos son fundamentales en el mecanismo de la prensa de viga: el principio de palanca y el del tornillo; gracias a ellos se transmite la fuerza y se ejerce presión de forma progresiva sobre la aceituna colocada entre capachos de esparto o sobre *el pie* formado por un montón de uva sujeto alrededor con un cincho.

Frente a la prensa de viga se expone una fragua, que es el taller donde se trabaja el hierro para darle distintas formas. Esta fragua que vemos en la vitrina procede de Cortegana (Huelva) y data del siglo XVIII. Tiene un sistema de fuelles dobles que sirve para avivar el fuego. Junto a ella se exponen un banco de trabajo (derecha), un taladro (izquierda), ambos de una fragua de Carmona (Sevilla), y diferentes herramientas (martillos, tenazas, yunques...) también utilizadas en la forja. Son muy interesantes, además, los ejemplos que se presentan de la rica forja andaluza (Cristo, cerrojos, velones, candelabros y arqueta de caudales).



Fragua.

La técnica de la forja consiste, como se puede apreciar en el audiovisual, en calentar trozos de metal hasta hacerlos maleables y, a continuación, darles forma o soldarlos entre sí, a base de golpearlos con un martillo sobre un yunque. Este golpe produce un sonido muy característico que ha sido incluso utilizado como recurso musical en distintas manifestaciones artísticas. En la ópera se puede escuchar en “El Trovador” de Verdi y en la trilogía “El anillo del Nibelungo” de Wagner. En el flamenco es un elemento de acompañamiento de los martinetes

Sala 15. Entender el mundo. Sistemas de medición.

La necesidad y el anhelo del ser humano por comprender y controlar su entorno es universal. Para ello ha creado grandes explicaciones, ya sean mitológicas, científicas o religiosas, y conceptos como las unidades de medida. Entre ellas se encuentran las temporales (años, meses, días, horas...), las espaciales o de longitud (kilómetros, millas, pulgadas...) y las medidas tradicionales de peso y capacidad para áridos y líquidos, de las que se expone en esta sala una variada muestra.

La colección presentada agrupa los tres procedimientos más comúnmente usados para pesar o medir, sobre todo, los productos alimenticios y las bebidas: el peso propiamente dicho, las medidas para el líquido y las medidas para áridos.

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

El mismo patrón siguen las medidas de capacidad para líquidos (aceite, vino, aguardientes, etc.), que se exponen en la tarima baja de la izquierda; la arroba de líquido equivale aproximadamente a unos dieciséis litros y a partir de ella se fraccionan las medidas menores.

Por último, dentro de las medidas de áridos utilizadas para el grano (trigo, cebada, maíz, etc) el patrón más usual es la quartilla, ya que la fanega, compuesta de cuatro quartillas, sería tan grande que casi no podría utilizarse. La quartilla es de peso variable según el grano de que se llene. En conjunto la fanega se compone de dos medias fanegas, o cuatro quartillas que hacen doce almudes, veinticuatro medio almudes y cuarenta y ocho cuartillos. Al almud se le llama también celemín. Tanto la arroba de peso o líquido como la fanega y sus divisiones son restos de los antiguos sistemas métricos no decimales usados en nuestro país. En la actualidad estos patrones han sido prácticamente sustituidos por las unidades del sistema métrico decimal: el kilo y el litro.