



MUSEO DE
ZARAGOZA
Sección de Etnología





MUSEO DE
ZARAGOZA
Sección de Etnología

Gobierno de Aragón

MARÍA VICTORIA BROTO COSCULLUELA

Consejera de Educación, Cultura y Deporte

JUAN JOSÉ VÁZQUEZ CASABONA

Viceconsejero de Educación, Cultura y Deporte

JAIME VICENTE REDÓN

Director General de Patrimonio Cultural

MIGUEL BELTRÁN LLORIS

Director del Museo de Zaragoza

Ministerio de Cultura

ÁNGELES GONZÁLEZ-SINDE

Ministra de Cultura

MERCEDES E. DEL PALACIO TASCÓN

Subsecretaria

ÁNGELES ALBERT

Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

M^a DOLORES IZQUIERDO LOSADA

Secretaria Técnica de Infraestructuras

Gestión, coordinación y seguimiento del proyecto

EQUIPOS TÉCNICOS DEL MUSEO DE ZARAGOZA, SUBDIRECCIÓN

GENERAL DE MUSEOS ESTATALES, GERENCIA DE INFRAESTRUCTURAS

Y EQUIPAMIENTO DE CULTURA

Reforma y adecuación arquitectónica

Financiación

MINISTERIO CULTURA

Redacción y dirección del Proyecto arquitectónico

MONSERRAT ABAD Y GERARDO MOLPECERES

Empresa constructora

U.T.E. ARAGONESA DE ASFALTOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.

ARAGONESA DE OBRAS CIVILES, S.L.

Museografía y renovación exposición permanente

Financiación

MINISTERIO CULTURA

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE DEL GOBIERNO DE ARAGÓN

Programa museográfico

MUSEO DE ZARAGOZA

Coordinación

MIGUEL BELTRÁN LLORIS Y CONCHA MARTÍNEZ LATRE

Asesores

ÁNGEL GARI LACRUZ, FERNANDO MANEROS LÓPEZ, FERNANDO ORTIZ

DE LANZAGORTA, GUILLERMO ALLÁNAGUI BURRIEL, JESÚS Á. ESPALLARGAS

EZQUERRA, JOSÉ ÁNGEL BERGUA AMORES

Documentación TIM

TERESA MARTÍNEZ ARIÑO, TERESA JIMÉNEZ FATÁS

Fondos

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA, COLECCIÓN FERNANDO ORTIZ DE LANZAGORTA,

COLECCIONES PARTICULARES: ROSA HERNÁNDEZ (FRAGA), ROKHAYA NIANG,

Y ASOCIACIÓN AISA (SENEGAL), ASOCIACIÓN QUILLA (ECUADOR), LILIANA CORINA

PUSKAS (RUMANÍA), CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

(COLECCIÓN BALCELLS), DISEÑADORES ARAGONESES: MONSERRAT GIMENO,

BELÉN MORALES, MARÍA JOSÉ ESPINOSA, ISABEL GRAU, JAVIER GALLOSO, CARITA

BONITA, MUSEO DE ZARAGOZA, MUSEO DEL TRAJE, MADRID, MUSEO ETNOLÓGICO,

BARCELONA

Fotografía

JOSÉ GARRIDO LAPEÑA, JAVIER ROMEO FRANCÉS, FOTOTECA DE HUESCA, MUNIO RODIL

MUSEO DEL TRAJE CIPE, ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ZARAGOZA, ARCHIVOS

PRIVADOS, MUSEO DE ZARAGOZA (ARCHIVO DOCUMENTAL), MUSEO DEL TRAJE DE

MADRID, MUSEO ETNOLÓGICO DE BARCELONA

Audiovisual e interactivos

EUGENIO MONESMA

BLV EDICIÓN Y GESTIÓN AUDIOVISUAL

Redacción y dirección Proyecto expositivo

JESÚS MORENO Y ASOCIADOS / PRODUCCIÓN Y MONTAJE: EMPTY, S.L.

Transporte

QUEROCHE

Seguros

WILLIS

Restauración-Conservación

MARÍA LUISA GONZÁLEZ PENA, CARMELA GALLEGO (MUSEO DE ZARAGOZA), JOSÉ

ANTONIO RODRÍGUEZ MARTÍN, ELENA NAVAL CASTRO, MERCEDES BLANCO RUANO,

ROSA PLAZA SANTIAGO, MARIE NÖELLE VACHER Y JOSÉ GRANADOS

Guía

Edita

GOBIERNO DE ARAGÓN

Departamento de Educación, Cultura y Deporte

Coordinación

MIGUEL BELTRÁN LLORIS Y CONCHA MARTÍNEZ LATRE

Textos

ANTONIO BELTRÁN MARTÍNEZ, CONCHA MARTÍNEZ LATRE,

FERNANDO MANEROS LÓPEZ, JOSÉ ÁNGEL BERGUA AMORES,

JESÚS ÁNGEL ESPALLARGAS EZQUERRA, MIGUEL BELTRÁN LLORIS,

JUAN DAVID GÓMEZ QUINTERO, JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ MARTÍN

Fotografías

ARCHIVO MUSEO DE ZARAGOZA: 2, 3, 4, 10, 11, 13, 51, 113

BELÉN MORALES: 43

CARITA BONITA: 47

CARMEN AGUAROD: 119

FEDERICO MARTÍN BAZÁN. MUSEO DE ZARAGOZA: 82-85, 95, 105, 112

FONDO DOCUMENTAL ANTONIO BELTRÁN MARTÍNEZ: 7, 9, 14

ISABEL GRAU: 45

JAVIER GALLOSO: 46

JAVIER ROMEO FRANCÉS: 22, 108, 109

JORDI VIDAL. MUSEO ETNOLÓGICO DE BARCELONA: 33

JOSÉ GARRIDO LAPEÑA. MUSEO DE ZARAGOZA: 15, 16, 18, 19, 21, 23-26, 28, 34-38,

41, 49, 52-67, 69-81, 86-94, 96-98, 100-104, 106-107, 110, 111, 115, 116, 118

MARÍA JOSÉ ESPINOSA: 44

MIGUEL GRACIA. MUSEO DE ZARAGOZA: 5, 117, 121

MONSERRAT GIMENO: 42, 48

MUNIO RODIL. MUSEO DEL TRAJE CIPE, MADRID: 30-32

FÉLIX BERNAD. AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA: 29

OLMO MARCO BETES. MUSEO DE ZARAGOZA: 39, 40, 42, 50, 68, 99, 114

REVISTA ARAGÓN: 1

Producción gráfica

A+D arte digital

Dibujos

ALEJANDRO ALLÁNAGUI (ARCHIVO MUSEO DE ZARAGOZA): 6

JESÚS ÁNGEL PÉREZ CASAS (ARCHIVO MUSEO DE ZARAGOZA): 17, 20, 27, 122-129

FERNANDO MANEROS, MAICA AGUAROD: 120

ISBN: 978-84-8380-187-1

Depósito legal: Z-2.197/2010

Índice

Introducción (MIGUEL BELTRÁN LLORIS)	4
I. Historia de la Sección de Etnología	6
El nacimiento del Museo Etnológico. La Casa Ansotana del Museo Comercial, 1924-1953 (CONCHA MARTÍNEZ LATRE)	7
El contexto	7
El Museo Comercial de Aragón	8
La Casa Ansotana	9
El nacimiento de la Sección de Etnología: El Museo de Ciencias Naturales y Etnológico de Aragón, 1953-1976 (ANTONIO BELTRÁN MARTÍNEZ)	18
La Sección de Etnología del Museo de Zaragoza, 1976-2003 (MIGUEL BELTRÁN LLORIS)	28
La exposición en el año 1983	30
Luces y sombras. 1984-2003.	31
«Entre faenas y fiestas»: renacimiento de la Sección de Etnología	35
2003. Proyecto de reforma y museografía de la Sección de Etnología	38
Programa museográfico	39
II. Museo de Zaragoza. Sección de Etnología	40
Sala I. Exposiciones temporales	41
La exposición 0: Propósitos (CONCHA MARTÍNEZ LATRE)	41
El simbolismo de la indumentaria (FERNANDO MANEROS LÓPEZ)	42
Trajes de Aragón en otros museos (FERNANDO MANEROS LÓPEZ)	46
El traje recreado desde el arte (JESÚS ÁNGEL ESPALLARGAS EZQUERRA)	49
El coleccionismo privado (CONCHA MARTÍNEZ LATRE)	54
Un mundo plural (JUAN DAVID GÓMEZ QUINTERO)	58
Diseñadores en Aragón (JOSÉ ÁNGEL BERGUA AMORES)	63
Sala II. Espacios domésticos (CONCHA MARTÍNEZ LATRE)	69
La cocina	73
La sala	80
Las alcobas	84
Las colecciones históricas (vitrina)	88
El museo que fue (vitrina)	96
Economía pastoril (vitrina)	96
Sala III. El contexto del traje en Aragón y la artesanía textil	103
Un contexto para el traje: Aragón (JESÚS ÁNGEL ESPALLARGAS EZQUERRA)	103
Artesanía textil: plantas, hilos y tejidos (CONCHA MARTÍNEZ LATRE)	115
Primera fase: de la planta al ovillo	115
Segunda fase: del ovillo a la tela	123
III. Conservación-Restauración (JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ MARTÍN)	128
Tratamientos de conservación-restauración	129
Introducción	129
Estado de conservación	130
Medidas de protección preventivas	133
IV. Glosario de indumentaria (MIGUEL BELTRÁN LLORIS)	134
Prendas masculinas	136
Prendas femeninas	138

Introducción

MIGUEL BELTRÁN LLORIS

En la historia de los museos, existe un comportamiento coyuntural que de forma continua introduce modificaciones y cambios de rumbo en los programas estables de nuestras instituciones, nacidos de sus planes generales o museológicos. Esta Sección de Etnología, en el Museo de Zaragoza, supone la asunción de un hecho, feliz y extraordinario, de la política coyuntural.

El museo (Etnológico) nació del empeño de una sociedad cuyo caudal supo identificar Antonio Beltrán (del que publicamos ahora su trabajo póstumo), que lo asumió como empresa propia, implicando a las instituciones y abrió sus puertas como el *Museo Etnológico y de Ciencias Naturales de Aragón*, hasta que el año 1976, fue asimilado por el Ministerio de Cultura al Museo de Zaragoza, como única forma de garantizar su supervivencia, ante los problemas económicos y administrativos en los que se encontraban sumidas las popularmente conocidas como «casas de Albarracín y ansotana».

La reapertura de la «Casa ansotana» en el año 2010, culminando un proceso que comenzó a gestarse en el año 2003, dice mucho del largo y a veces desesperante «itinerario» que hemos debido surcar para llegar a este momento feliz, largamente esperado por todos los que estamos convencidos del alto valor de nuestras colecciones y de su hondo calado en nuestras gentes. Este museo quiere ser un acto de agradecimiento a las gentes que lo han hecho posible, siempre trabajando desde el altruismo y la generosidad y sirve de referente en primer lugar Antonio Beltrán, que con su espíritu pionero, renovador y eternamente joven supo encauzar a las administraciones en este bello parto en la década de los cincuenta, involucrándose en la empresa desde el punto de vista personal y familiar. Con la exposición también queremos rendir homenaje, sincero y entrañable, a la familia Cativiela, que sirve de resumen de lo mucho que nuestros museos deben al afán coleccionista privado, que está en la base de todas nuestras instituciones.

El que hayamos escogido dos «comportamientos» de la indumentaria (exposiciones temporales de larga duración y presentación estable de los ambientes ansotanos) para nuestra nueva presentación en sociedad no es banal y viene dictado por el fervoroso deseo de implicar las colecciones en un discurso que resulte asequible y enriquecedor para nuestros visitantes, los auténticos propietarios de este conjunto de bienes culturales que custodia y gestiona el Museo de Zaragoza.

Por ello recibimos al visitante manifestándole los «propósitos» del museo para los próximos años mediante unas exposiciones temporales, de larga duración, que nos permitan ampliar la esfera de nuestras sensaciones a través del *simbolismo en la indumentaria*, significado por la rastra de amuletos que ostenta un niño para ahuyentar a los malos espíritus, o el traje femenino de Caudé que nos recuerda la *presencia aragonesa en otros museos*, o la visión de lo tradicional y popular desde la *mirada artística*, o el deseo de compartir ilusiones con *nuestros nuevos visitantes* de Ecuador, Senegal o Rumanía, sin olvidar que al igual que el pueblo cuando se viste imitando las ropas de las clases más acomodadas, las sociedades contemporáneas aglutinan formas de vestir y comportarse como un hábito de su ser y a ellos nos dirigimos a través de los *diseñadores de moda aragoneses*. En el punto final de esta exhortación, volvemos al principio, a *los coleccionistas* que han puesto la base de nuestras colecciones, antes de que a la administración se le ocurriera «musealizar» el traje ansotano.

I. Historia de la Sección de Etnología

El nacimiento del Museo Etnológico. La Casa Ansotana del Museo Comercial, 1924-1953

CONCHA MARTÍNEZ LATRE

El contexto

El año 1908 Zaragoza celebró el I Centenario de LOS SITIOS DE ZARAGOZA, nombre que reciben los asedios que sufrió la ciudad durante las guerras napoleónicas.

La conmemoración quería subrayar un nuevo modelo de relación con el país francés presidido por una buena vecindad, lejos ya de contiendas y enfrentamientos y que se apoyaba especialmente en la fluidez de las relaciones comerciales.

La Exposición¹ hispano-francesa fue el gran evento preparado para ese aniversario que obligó a la urbanización de grandes terrenos de la ciudad, conocidos como la Huerta de Santa Engracia.

Se levantaron en esa zona diversos edificios y entre ellos, con vocación de pervivencia, el MUSEO DE BELLAS ARTES, que proporcionaba una sede estable a las colecciones de la Real Academia de San Luís y de la Comisión Provincial de Monumentos. El *Palacio de Museos*, nombre que recibió hasta los años 30 el edificio del museo, fue diseñado por los arquitectos Julio Bravo y Ricardo Magdalena, y constaba de tres plantas más un sótano. Sus instalaciones ofrecían, en principio, amplitud suficiente para exhibir las colecciones de la Academia y de la Comisión de Monumentos, e incluso se podía destinar parte de la planta baja a otros menesteres. Por este motivo, en octubre de 1910, se aprueba la instalación de un nuevo museo bajo el nombre de Museo Comercial, en clara sintonía con ciertos objetivos de la Exposición Hispano-Francesa y siguiendo la estela de otros

¹ Los pormenores de esta exposición, pueden verse en PAMPLONA ESCUDERO, R., (dir.), *Libro de Oro. Exposición Hispano-Francesa de 1908. Crónica ilustrada*, Zaragoza, 1911.

museos de intenciones semejantes como el caso del Museo Comercial de Productos Africanos de Barcelona, abierto a comienzos de 1908 en la sede del Centro Comercial Hispano-Marroquí de la ciudad condal para fomentar e incrementar las relaciones comerciales con el país vecino.

El Museo Comercial de Aragón²

El mundo empresarial y comercial de los territorios más pujantes del país, contaba con un «escaparate» publicitario en las Ferias nacionales e internacionales. Con la creación de un Museo Comercial se trataba de estabilizar esa línea de penetración en los mercados, pensando que era un instrumento valioso para ello. Así, una vez cerrada con éxito económico y de público la Exposición de 1908, se quiso dar continuidad a la plataforma comercial que había proporcionado el evento.

Basilio Paraíso, presidente de la Cámara del Comercio y de la Industria de Zaragoza, e impulsor de la celebración del I Centenario, es elegido unánimemente para la dirección de ese nuevo museo. Paraíso no aceptará el cargo por razones de trabajo, si bien apoyará con energía la necesidad y pertinencia del nuevo museo. En octubre de 1910, y con la presencia del Ministro de Fomento y el Director General de Industria y Comercio tiene lugar la inauguración oficial del Museo Comercial, dentro de las instalaciones del Palacio de Museos en la plaza de Los Sitios.

Los empresarios e industriales que se integran en el museo recogen todo el abanico de la producción. Más de setenta son las firmas expositoras; desde la industria farmacéutica, química y metalúrgica a los fabricantes y comercios textiles y alimenticios, junto a empresas productoras de muebles, papel, calzado, espejos, instrumentos musicales, lámparas, etc. sin olvidar el apartado de las artes gráficas y sus derivados, así como las compañías de seguros y las entidades bancarias y también la prensa. El museo se completa con una biblioteca especializada que ofrece además los servicios de traducción al francés y al inglés. El dominio de los idiomas es requisito indispensable para ser competitivos en el mercado europeo.

Las cifras del público visitante, que se guardan de algunos de esos años, indican que gozaba de interés entre la gente:³ en 1919, 40.000 personas; en 1920, 65.000 personas y en 1921, 72.000.

La coexistencia entre las distintas orientaciones del Palacio de Museos era conflictiva, pues las colecciones de Bellas Artes y de Antigüedad precisaban de más espacio. Al tiempo, el Museo Comercial había cerrado una primera etapa dentro de los objetivos de su nacimiento. En junio de 1924, la Dirección del Museo Comercial *ruega encarecidamente a todos aquellos señores que tienen vitrina o espacio reservado* que lo ocupen a la mayor

² MARTÍNEZ LATRE, C., «La casa Ansotana: del Museo Comercial al Parque Primo de Rivera», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 18, pp. 343-378.

³ Cuando desaparece el Museo Comercial en 1953, su testigo es recogido por la Feria Oficial de Muestras de Zaragoza, institución creada por la Cámara de Comercio e Industria, que en sucesivas ediciones y manifestaciones ha gozado también del favor del público zaragozano y aragonés.

brevedad. El llamamiento pretende despejar el espacio que el Comercial cedía ese mismo año a una novedad museográfica: *La Casa Ansotana*, recogida ya como anticipo en la memoria de 1923.

Este organismo, que sigue funcionando bajo el Patronato de la Cámara, ha recibido un nuevo impulso con la plausible iniciativa que llevará a cabo el distinguido comerciante de esta plaza don Pedro Cativiela, para organizar en dicho Museo una exposición del traje típico del Valle de Ansó, con todos los muebles y aditamentos necesarios para dar una idea exacta de las costumbres típicas de aquel país.

Ha facilitado la Cámara cuantos elementos han sido necesarios para completar la generosa y espléndida iniciativa del señor Cativiela, con el fin de que su obra pueda ser base para la formación de un rico e interesante Museo etnográfico, digno de la región aragonesa.⁴

Gracias a esta nueva instalación museística *el Museo Comercial de Aragón, ha cobrado nuevo impulso, mejora sus instalaciones y adquiere otras nuevas.⁵*

La Casa Ansotana

En la creación de *La Casa Ansotana* se involucró también el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA), institución que se enmarca dentro de los objetivos propuestos por los organizadores de la I Exposición Hispano-Francesa de 1908 y auspiciada sobre todo por Basilio Paraíso.

Dentro de los diversos acontecimientos que jalonaron el desarrollo de la exposición de 1908 tuvo lugar en la capital aragonesa el Congreso Internacional del Turismo, que aprobó de forma unánime la creación en Zaragoza de un Sindicato de Iniciativa, tipo de organismo existente ya en Francia, volcado en: «*Estrechar lazos de amistad (...) entre los habitantes de ambos lados del Pirineo. (...) Facilitar por todos los medios posibles el desarrollo del turismo y de los intereses materiales entre ambos países*».⁶

En 1925 se constituyó formalmente el SIPA, y dentro de él, trabajando «*por y para Aragón*» encontramos a Pedro Cativiela y a su hijo Eduardo, fuertes comerciantes del textil zaragozano, creadores de la Casa Ansotana, y presidente, Eduardo, del SIPA entre 1931 y 1959. Además se puede decir que fue el puntal y motor de cuantas iniciativas puso en marcha dicha organización, entre ellas especialmente todas las relacionadas con la salvaguarda del patrimonio cultural de Aragón, susceptible de ser puesto en valor para captar la presencia de visitantes y turistas.

El nacimiento de la sección de etnología del Comercial, además del entusiasmo de la familia Cativiela y del apoyo del SIPA, debe contemplarse en su contexto temporal, década de los años 20 del siglo pasado, y en lo que acontecía en el país relacionado con temas de indumentaria tradicional⁷ y la percepción social ante la desaparición de esos modos de vestir.

⁴ ANÓNIMO, *Memoria de Cámara de Comercio e Industria de Zaragoza*, 1923, 45.

⁵ ANÓNIMO, *Memoria de Cámara de Comercio e Industria de Zaragoza*, 1925, 49-50.

⁶ AA.VV., *Libro de Oro de la Exposición Hispano-Francesa*, Zaragoza, 1908, 355.

⁷ BERGES, M., «Museo del Pueblo Español», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, Madrid, 1996, 65-88.

En enero de 1921 el diario *ABC* de Madrid publica la noticia del proyecto de exposición sobre trajes regionales a celebrar en otoño de ese año, la organización corre a cuenta de un grupo de artistas y aficionados presididos por el Conde de Romanones, que estaba al frente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ese grupo se va afianzando, a la par que ampliando, e incorpora a su estructura una Junta auxiliar de señoras que se brindan para colaborar en la exposición bajo la dirección de la Duquesa de Parcent.

La idea nace en Madrid, pero rápidamente sobrepasa los límites de la capital. A las provincias llega también la convocatoria de este proyecto expositivo y se suman iniciativas con gran vitalidad. Sin embargo ni las personalidades que se incorporan, ni tan siquiera la aceptación de la presidencia de honor del certamen por parte de S.M. la Reina D^a Victoria Eugenia, consiguen acelerar el proceso, que entra en el año 1924 todavía con manifestaciones en la prensa sobre la inminencia de la inauguración, dando testimonio del gran entusiasmo levantado en las comarcas que no cejan de enviar a Madrid muestras singulares de sus trajes regionales.

Se reseña con admiración en 1924 el caso de Huesca y su Comité comandado por el historiador y cronista provincial Ricardo del Arco, volcados con entusiasmo en la empresa que imaginan puede llegar a cristalizar en un museo etnológico en Huesca.

Solamente de Ansó se han recibido más de 200 prendas. El «Diario de Huesca» de 28 de mayo de 1924, recoge la noticia del Comité Provincial, la gran recogida (pasan de 300 prendas) y dice que se acepta el ofrecimiento del Salón de sesiones de la Diputación para realizar en él una exposición previa antes de enviar los trajes a Madrid. Visitar esta exposición costaba cincuenta céntimos que se destinarían a comprar indumentaria altoaragonesa para el Museo Provincial.⁸

En Zaragoza la presidencia correspondería al Director de la Academia de Bellas Artes de San Luis, don Mariano de Pano, a la sazón Presidente del Patronato del Museo de Zaragoza.

Será el 18 de abril de 1925, finalmente, la fecha de inauguración de la magna exposición sobre el traje tradicional con presencia de la familia real y del todo Madrid, profusamente recogida en la prensa nacional, que alaba la labor de la Duquesa de Parcent y su gran equipo de colaboradores.

El lugar elegido para la muestra fue el Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales y allí cada comarca hizo gala de su mejor saber y entender para realzar su patrimonio indumentario. No sólo los trajes, sino ambientaciones domésticas con ajuares o piezas de valor etnológico completaban los maniqués ataviados con las prendas singulares. En varios casos se eligieron montajes contextualizados, de modo que Valencia exhibía sus trajes en el interior de una alquería de ricos labradores, decorado construido para la ocasión. Vizcaya optó por un caserío con muebles; Madrid por una calesa con calesero y maja; Asturias con una reunión de vecinos en una cocina. Huesca optó por pintar como telón de fondo una casa de Ansó.

Una vez finalizada la exposición gran parte de los materiales quedaron allí depositados, o donados, al Ministerio de Instrucción de Madrid, que serían con el paso de los años los fondos patrimoniales que conformarían,

⁸ BERGES, M., «Museo del Pueblo Español», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, Madrid, 1996, 69-70.

primero el Museo del Pueblo Español de 1934, y, mucho más tarde, el Museo del Traje en 2004. Y algo de ellos se supone que podrá exponerse en el futuro Museo Etnográfico de Teruel.

En este contexto de interés por las manifestaciones de la cultura popular, muy en línea con el movimiento folklórico que buscaba las esencias de la raza entre la sociedad tradicional rural, encontramos otra iniciativa significativa, los «Premios a la constancia en el uso del traje regional» instituidos por la Comisaría Regia de Turismo, de ámbito estatal, y que los concede, por primera vez, en el año 1924, en la provincia de Huesca junto con la Sociedad «Turismo del Alto Aragón». Vecinos de Fraga, Ansó y Echo fueron los galardonados por las autoridades con premios en metálicos y diplomas. Las personalidades venidas de fuera aprovecharon la ocasión para presenciar desfiles, debidamente fotografiados, participar en agasajos y pronunciar discursos admirativos sobre *el auténtico aragonés histórico, enjuto pero fornido con toda la gallardía de la raza*.

D. Ricardo del Arco deleitó al auditorio con un discurso de gran galamura (...) Hizo un cumplido elogio de las bellísimas y arrogantes ansotanas, y demostró cómo en Ansó y en Hecho subsiste con pureza la raza aragonesa. Expuso la significación de la fiesta y del traje ansotano (...) y terminó excitando (sic) a que diesen los ansotanos facilidades para llevar al Museo de trajes del Alto Aragón, que se va a formar en Huesca, muestras de su sin par indumento.⁹

No tuvo éxito la intención de crear el museo etnográfico en Huesca, pese a todos los préstamos de trajes que vecinos de pueblos de la provincia hicieron para la Exposición de 1924. Una vez exhibidos en las Salas de la Diputación fueron retirados, y suponemos que devueltos a sus propietarios.

Sin embargo, sí que cristalizó «La Casa Ansotana» dentro del Museo Comercial de Zaragoza. Sabemos con precisión la fecha de su inauguración, noviembre de 1924, viene reseñada en el Boletín de la Cámara de Comercio con verdadero deleite en la descripción y sentido de la propuesta:

Al pisar el umbral de la Sala en que se había instalado corrió nuestro cuerpo el espasmo. En unos segundos, en los tan pocos necesarios para trasponer el quicio de una puerta, fueron suficientes para trasladarnos a lugares y tiempos remotos. Súbitamente nos sentimos transportados al Pirineo, al maravilloso valle de Ansó, y vivíamos, por lo menos cien años atrás.

La Casa Ansotana de aquí reproducía con precisión absoluta a las de allá arriba. Los personajes eran humanos, se movían en su quietud, el ambiente no podía estar mejor reflejado.¹⁰

El mérito de la creación de estas instalaciones museísticas se debe al interés y a la dedicación de la familia Cativiela. Algunas fuentes señalan unos primeros escarceos entre investigadores, escritores y artistas para la creación de un Museo Etnográfico aragonés en 1921, si bien la idea no llegó a cuajar por la falta de soporte financiero. Sólo se reconduce el proyecto cuando intervienen Pedro y su hijo Eduardo Cativiela, nacidos en Zaragoza pero ansotanos de origen, y ellos se comprometen personal y económicamente con la idea.

⁹ *El Noticiero*, de Zaragoza, 15 de febrero de 1924. Citado en ARCO GARAY, R. del, 1924, 70.

¹⁰ MARÍN SANCHO, 1924, 128-129.



Fig. 1
Vista general de las escenas ansotanas en el «Museo Comercial».

Los Cativiela sentían una gran vinculación con Aragón y más en concreto con su valle ansotano. A pesar de su residencia en Zaragoza, justo en la plaza del Pilar, o precisamente gracias a esa distancia que les separaba de la montaña en la que sabían estaban sus raíces, van haciendo acopio de muebles, utensilios domésticos, ajuares pastoriles que van cayendo en desuso, así como ejemplares notables de indumentaria del valle. La dedicación al comercio de textiles, su gran almacén estaba en la calle Alfonso, les permitiría acceder con sabiduría y eficacia a esa producción de vestimenta que todavía en los años 20 era utilizada en el pueblo de Ansó por la mayoría¹¹ de sus habitantes. Consiguen reunir una colección de objetos, en número aproximado de trescientas piezas, registradas en el museo como el «Legado Cativiela», que constituye el núcleo compositivo de la «Casa Ansotana», creada por la familia en el seno del Museo Comercial.

Todos los desvelos de Pedro y Eduardo se ven compensados sin duda el día 9 de noviembre de 1924, fecha de inauguración de la Casa Ansotana en la sede del Museo Comercial. Pedro Cativiela remata con estas palabras su discurso para la ocasión

*Sr. Presidente del MUSEO COMERCIAL DE ARAGÓN
[D. Mariano Baselga]:*

Con toda devoción, con todo entusiasmo, os hago ofrenda de la casa de mis amores, la CASA ANSOTANA, que he realizado con fe de redención.

¹¹ ARCO GARAY, R. del, *Notas de folklore Altoaragonés*, Madrid, 1943, estudioso de los temas etnográficos y de la cultura popular de Aragón afirmaba que en los años 30 en Ansó se seguía usando el traje tradicional, mientras que en el valle contiguo de Echo ya se había abandonado

*Mi satisfacción será inmensa si la aceptáis complacido y mucho más, si mi gesto altruista y desinteresado pudiese servir de ejemplo y base para la organización ulterior del Museo etnográfico de Aragón.*¹²

Y el reconocimiento social es completo si leemos los textos que la prensa fue publicando en torno a la Casa Ansotana

Todas palabras encomiásticas se nos antojan pálidas, frías para reflejar la admiración que sentimos por quienes, quitando tiempo a sus ocupaciones, tan distantes de la obra realizada, sacrificando su peculio y venciendo trabas y obstáculos inexplicables, han conseguido legarnos una joya de incalculable valor. Para Don Pedro Cativiela, aragonés ferviente, hombre bueno a pesar de ser afortunado en bienes materiales, y para su hijo Eduardo, joven entusiasta¹³, de sólida cultura y refinado sentido artístico, que con nosotros comparte entusiasmos en el Sindicato de Iniciativa y (...) que juntos con la identificación ideal en la reverencia a la única patria, pensaron e hicieron «La Casa Ansotana», son nuestras mejores palabras de elogio y cariño.

*Quiera Dios, que a impulsos de esta primera obra vengan otras muchas semejantes; que nuestros ricos inviertan su dinero en esta clase de menesteres en vez de bobalicas o en usuras; que despierten entusiasmos en nuestros jóvenes, que las corporaciones se cuiden de fomentar y cuidar el culto a la Raza, único ideal salvador de los pueblos; y que un día podamos ver realizado el sueño que nos acaricia y atormenta a un tiempo: el de ver el Castillo de la Aljafería vuelto en Museo de Etnografía Aragonesa, en templo de la Raza.*¹⁴

También el entusiasmo llega desde fuera de Aragón y así, el diario madrileño *El Sol*⁵, publica un largo artículo firmado por Francisco Alcántara, afamado crítico de arte de la capital, colaborador habitual de *El Imparcial*, *El Globo* y *La Ilustración Española*, además del diario que nos ocupa, *El Sol*. El artículo en cuestión sale publicado en ese periódico en los últimos días de abril de 1926, en la sección «La vida española» y lleva como título «*El Hogar Ansotano en el Museo Provincial de Zaragoza, por D. Pedro Cativiela*».

Sólo un hombre, el ilustre comerciante de Zaragoza D. Pedro Cativiela, que conserva en Ansó la casa solar de su casta (...), ha tenido la gallarda hombría que alcanza las proporciones de heroica hazaña de ofrecer a la cultura aragonesa el simulacro viviente del hogar ansotano que forma parte del Museo Comercial de Aragón.

El periodista y crítico de arte elogia también al Museo Comercial, en el que percibe *tanto el poderoso aliento como las ansias de renovación y prosperidad que por todas partes alientan en Zaragoza*.

Hay muchas fuentes documentales, e incluso gráficas, que permiten hacerse una idea meridiana de aquel montaje museístico. Tenemos las imágenes tomadas por el fotógrafo aragonés Mas que, en parte o fragmentos,

¹² *Boletín de la Cámara del Comercio y del Museo Comercial de Aragón 1924*, p. 11

¹³ Eduardo Cativiela (Zaragoza, 1888-1974) se educó en Suiza y Alemania, lo que proporcionó una gran familiaridad con la fotografía, que fue otra de sus múltiples aficiones y que le llevó a ser uno de los fundadores de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza.

¹⁴ MARÍN SANCHO, *op. cit.*, 131.

¹⁵ Fundado por J. Ortega y Gasset y N. Urguítu en 1917.

llegaron a editarse como postales a la venta fechadas en 1952, justo el último año de permanencia en el *Palacio de Museos* de la Huerta de Santa Engracia del Comercial y la «Casa Ansotana».

A la hora de diseñar el montaje expositivo se eligió la opción ambientalista; los trajes de la «Casa» se querían exhibir en su propio medio, como también se vería posteriormente en la exposición madrileña de 1925. La forma de adaptar esta idea a las instalaciones del Museo Comercial en el Palacio de Museos fue por medio de un decorado que podríamos llamar teatral, muy bien trabajado por *carpinteros, albañiles, electricistas, pintores y escenógrafos*. En él se reproducía media casa ansotana con un corte longitudinal, que facilitaba la visión interior, seleccionando unas cuantas habitaciones de la misma en dos plantas superpuestas. Incluso con trampantojos se simulaba el paisaje ansotano a través de falsos balcones y ventanas. No se escatimó ningún elemento que pudiera contribuir a la sensación de realidad. Desde pernils de jamón en escayola, hasta gatos disecados en posición de ataque al intruso, leña apilada en el fuego o ropa tendida en la falsa.

En la planta baja se sucedían la cocina, una alcoba y la sala; por encima de los tres espacios el desván, falsa o «*sabaya*» *mostrando en su intradós la forma de resolver los ansotanos el cubrimiento de sus casas para defenderlas de los rigores invernales*. Se exponían en este espacio los objetos propios de ser almacenados en una casa por su falta de uso.

En cuanto a la planta baja podemos conocer con detenimiento las tres habitaciones, que la componían.

La primera estancia representa la sala de la casa, y sus ocupantes en disposición de celebrar una boda. El armario (alacena), contiene las ricas ropas de la novia y el ajuar de la casa. En una rinconera está la Virgen, que preside todos los actos de sus moradores: una lámparilla, siempre encendida, invita a la meditación, y a través del balcón con sus caprichosos barrotes salomónicos, se vislumbra un típico rincón del pueblo.¹⁶

En la escena de la boda intervenían cuatro personajes: la niña, con *saigüelo encarnado*, el novio, *fiel reproducción de un gallardo mozo ansotano*, la novia ya de regreso de la iglesia y por tanto despojada de la saya y el saigüelo. Y el cuarto personaje que intervenía en esta escena era otra mujer vestida con el saigüelo negro, prenda más habitual para ir a la iglesia.

En cuanto a la cocina, *pieza principal de la Casa Ansotana, como país montañoso, es el refugio de los crudos días del invierno. Un buen fuego petilla en el hogar*. Cuatro personajes vestidos de diario se agrupaban en torno a él: *un buen montañés sentado en la cadiera*. Una mujer sentada que *sostiene en sus rodillas un mundillo de hacer encaje*. Una anciana que *bila la lana en la rueca* con el huso y una joven *que lleva la berrada sobre su cabeza*.

¹⁶ Este texto, así como los posteriores están extraídos de la revista *Aragón*, 1926, 129.



Fig. 2
Museo Comercial:
cocina.



Fig. 3
Museo Comercial:
alcoba.



FIG. 4
Museo Comercial: sala.

La tercera escena que componía la planta baja de la Casa Ansotana del Museo Comercial era la destinada a las alcobas con una mujer vestida de media gala que lleva en su brazo derecho una niña a bautizar, y cogido de su mano izquierda un niño con gorra de Periquillo. Por último un anciano con antiguo traje de ceremonia, propio del alcalde y una mujer ataviada de gran gala con la saya ceremonial.

Estas tres habitaciones, con su escenografía completa, fueron fielmente reproducidas con posterioridad en la primera planta del edificio que se construyó *ex-novo* en el parque Primo de Rivera en 1955, tras la salida del Comercial del *Palacio de Museos*.

El escultor de todas las figuras expuestas y vestidas con los trajes ansotanos fue José Mateo Larrauri Marquínez, profesor de la Escuela de Artes y Oficios aplicados, encargado en 1924 de tallar las figuras que lucirían los trajes del Valle. Para tallar en madera las cabezas eligió como modelos a determinados miembros de la familia Cativiela, en concreto los personajes más mayores que están en la cocina representan a la madre de Pedro, M^a Josefa, al mayor de los hijos que quedó en Ansó, José, y a su esposa Francisca; la mujer que lleva la «ferrada» es otra hija, Melchora. En las otras escenas de la sala y la alcoba varios otros miembros de la familia Cativiela, hijos y sobrinos de Pedro.



Fig. 5 José Cativiela, el mayor de los hermanos.

El nacimiento de la Sección de Etnología: El Museo de Ciencias Naturales y Etnológico de Aragón, 1953-1976

ANTONIO BELTRÁN MARTÍNEZ
Zaragoza, marzo de 2004

Hacia 1950 redacté un ambicioso y casi utópico proyecto para la fundación de un complejo museístico en Aragón donde, además del tradicional de Bellas Artes y Arqueología y otros que no llegaron ni a plantearse,¹⁷ a los que se llamaron Museos Provinciales por disposición legal se sumase con un nuevo carácter uno de Etnografía o Etnología que había tenido un antecedente en la idea de la Institución «Fernando el Católico», de 1947, con el nombre de «Museo Folklorico» para el que se pidió informe a Julio Caro Baroja y se redactaron diseños por Alejandro Allánegui. El proyecto fracasó porque el ayuntamiento a quien se pidió su instalación, en el Parque de Buenavista, no lo tomó en consideración aunque más tarde se arbitró un procedimiento para poder ocupar terrenos municipales, a cánón de 60 años, por una cantidad simbólica. El informe de Julio Caro Baroja, de 1947, se ajustaba a lo que entonces estaba de moda en toda Europa respecto de museos etnográficos y de artes populares y su esquema puede verse en nuestra referencia a la gestión anunciada y no desarrollada en el *Boletín del Museo zaragozano*.¹⁸

¹⁷ Una versión intimista y personal de estos años en relación con los museos en «El Museo Etnológico y de Ciencias Naturales de Aragón», en BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *Memorias: Años de Zaragoza*, ediciones Aneto, Zaragoza, 175-176. Entre nuestros fracasos, en este campo, pueden contarse el Museo de los Sitios, que no logró superar el deficiente ensayo del general Amado en la Academia General Militar, el Museo Municipal o de Historia de la Ciudad con un concepto muy distinto al actual Centro y los museos monográficos que entonces eran sueños de visionario y que luego originaron los proyectos de el Fuego, los Bomberos, Ferrocarriles, etc. Para la historia pintoresca del evento registraré que al autor de estas líneas su empeño de conservación y estudio le valieron el remoquete, cariñoso, del alcalde Gómez Laguna de «abominable hombre de los museos» aunque en realidad solamente nació ex novo el etnológico y se revitalizó, incluyendo la eliminación de termitas y la reorganización de salas, el Provincial, todo naturalmente según postulado de la época, «gratis et amore» por quienes participamos en las gestión y el asombro de las buenas gentes cuando la llegada del turismo internacional preguntaba, ante todo, en las ciudades por la catedral y el museo.

¹⁸ BELTRÁN MARTÍNEZ, A., «Breves notas sobre el Museo de Zaragoza desde su fundación a 1974», *Boletín del Museo de Zaragoza*, 6, 1987, 325-360.



Fig. 6
Diseño del «Museo
Folklórico» de Alejandro
Allánegui, 1947.

En una conferencia celebrada en Zaragoza en 1951, en el seno de la Institución Fernando el Católico, lanzamos la consigna de que era la nuestra la última generación que podía recoger directamente las manifestaciones aún vigentes, por poco tiempo, y que era conveniente archivar, estudiar y conocer antes de que la fiebre igualitaria que anunciaba una temida globalización de los tiempos lo borrara. Se establecían ideas generales y un tanto utópicas acerca de las tradiciones y usos, de las costumbres populares no como restos arqueológicos o fósiles reflejados en la cultura material sino como parte de las actividades normales de las colectividades, del pueblo, practicadas y vigentes, y era preciso conservarlo todo incluso ante el peligro de un modo especial de consideración que estaba a punto de aparecer como acicate de nuestra sociedad, lo que luego se llamaron «señas de identidad», con todos los peligros inherentes a los nacionalismos estrechos y las consiguientes deformaciones y mezclas de lengua, raza, religión y cultura y con reacciones contra la banalización del folk-lore, referido esencialmente al canto y el baile, y la valoración política de los usos y costumbres como base de nuestra cultura. Existía, por lo tanto un campo abonado, pero de ninguna manera las bases suficientes para poder sembrar y menos para recoger frutos.



Fig. 7
Antonio Beltrán atendiendo a la prensa
en la fachada de la Casa Ansotana. 1955.

Se estimaba el costo de la realización del museo de Allánegui en 500,000 ptas. y pronto el planteamiento pareció anticuado, hasta que, en 1954, la Institución Fernando el Católico, a petición mía, me remitió el proyecto para que intentase actualizarlo de acuerdo con las ideas expuestas en el sucinto memorial que había enviado, acudiendo en ayuda del propósito el entonces gobernador civil José Manuel Pardo de Santayana cuya proyección se apoyó o puso como condición que el centro fuera no solamente Etnológico (lo llamamos así para evitar caer en las que estimábamos corruptelas de lo etnográfico) sino también de Ciencias Naturales y se aprobó la construcción para contener las colecciones y servir de apoyo a los estudios de cuatro casas, en el Parque, reproduciendo modelos de arquitectura popular y especializando los contenidos en cada una de ellas incluyendo todas las manifestaciones de cultura material relativas a lo popular.¹⁹

Las gestiones, escalonadas, para llevar a la práctica el proyecto comenzaron en 1 de abril de 1955, simbólicamente con la bendición de la primera piedra del primer edificio por el arzobispo Casimiro Morcillo, se situó una lápida conmemorativa en un crucero, cruz de término o humilladero, coronado por una cruz de hierro reproducida de un original del Museo de Huesca levantado frente a la puerta del Museo. Se inauguró la primera de las casas el 2 de marzo de 1956 y el 25 de noviembre la segunda, en el asombroso tiempo de menos de un año, instalando la llamada «casa ansotana» que ocupaba espacios del Museo provincial El edificio reproduce elementos de viviendas originales de los valles pirenaicos entre los de Ansó al oeste, el de Benasque el este y la sierra

¹⁹ No preocupó entonces una precisión de «lo popular», aunque luego desarrollamos un curso sobre el tema para mostrar que no nos referíamos solamente a lo rural, de campesinos y pastores, sino también a los menestrales y obreros de las ciudades. En este artículo dejamos aparte lo referente a la casa de Teruel porque no llegó a configurar sistemáticamente colecciones etnográficas, salvo selecciones de cerámica sin la pertinente organización.

de Guara al sur. Tiene cuatro plantas con semisótano y falsa. Mantiene el carácter arcaizante de estas casas con fachada que se abre por puerta dovelada de Torla, escudito con la fecha de inauguración de la casa, balconada de madera tomada de Ansó y de Hecho, chimenea cilíndrica con pizarras para cortar las aguas, ventanas copiadas de Laguarda y Posada. En la fachada sur ventana con montante decorado de Sallent, en el segundo piso balcón de Ansó y ventanucos góticos de Hecho y del siglo xv.

Aparte de ello ventanas de Sallent, Ansó y Laguarda, de Molino Villobas, varias de tipo gótico de Hecho y una sencilla de Posada. La cubierta con lajas de pizarra de Galicia. La instalación de las vitrinas interiores ha desaparecido y puede consultarse como precedente en la bibliografía citada. Los maniquíes que visten las ropas auténticas procedentes de Ansó son obra del escultor Larrauri quien representó en madera modelos vivientes, todos ellos parientes o relacionados con la familia Catiuela. La escena de la cocina tiene un varón sentado (José Catiuela) vestido con calzón, chaqueta roja y pañuelo; una de las mujeres sentadas, en actitud de hacer encaje de bolillos con un mundillo de forma discoidal, tomó como modelo a María Josefa López y la que lleva la herrada o ferrada en la cabeza y un botijo en la mano en actitud de ir buscar agua a la fuente era el ama. También eran personajes vivos los que sirvieron como modelo para las escenas de la boda y bautizo, donde figura quien era alcalde de Ansó en 1925.

El núcleo de las colecciones fue la llamada «casa ansotana» ya aludida comprada por el Gobernador Civil a la familia Catiuela o donada por ellos,²⁰ con lo que se abrió camino la idea de dedicar la instalación de todo el edificio a las culturas pirenaicas.

²⁰ Las referencias a esta supuesta compra las obtuvimos de los protagonistas, pero de modo notoriamente confuso; no vimos nunca documentación a ella referente y desconocemos los trámites y datos exactos de la operación que fue llevada a cabo sin

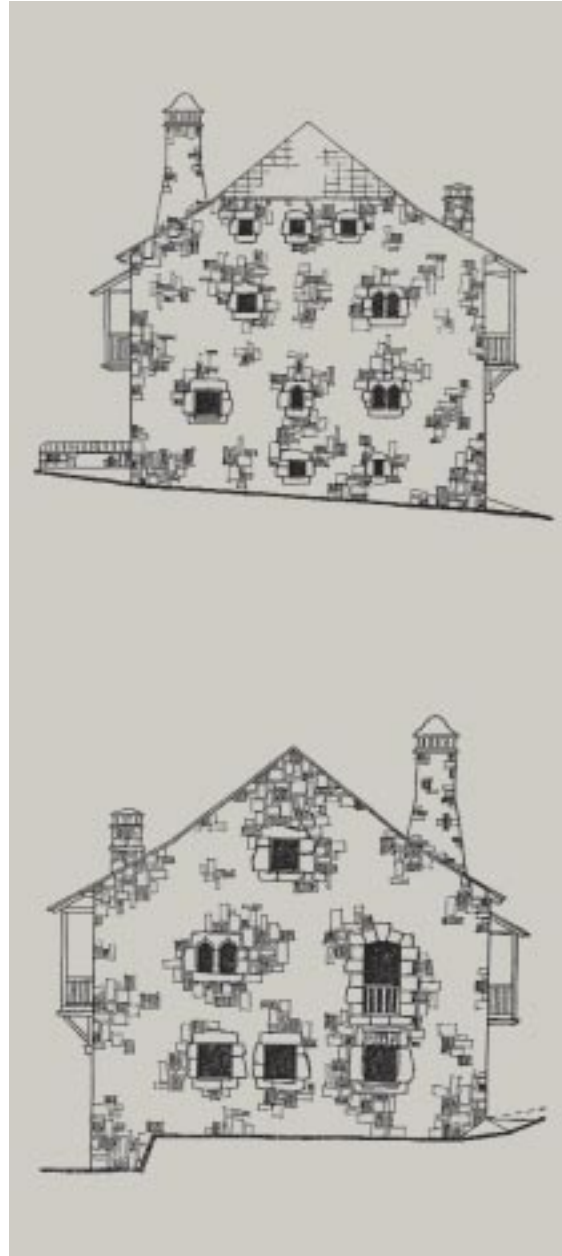


Fig. 8
Fachadas Norte y Sur de la Casa ansotana.

La idea que presidió el ambicioso proyecto, solamente llevado a la práctica parcialmente, derivaba de nuestro conocimiento de los museos europeos al aire libre con arquitectura popular, actividades etnográficas en cada uno de los edificios y el intento de otorgar vida a las manifestaciones de los aragoneses con posibilidades museísticas. El intento del «pueblo Español» de la Exposición Internacional de Barcelona proporcionaba modelo pero también advertencia sobre errores en los que no caer. El miedo al «pastiche» estaba muy presente y el intento de sentar una buena base etnológica más.

Visitamos y estudiamos, a nuestra costa, los principales museos europeos y decidimos seguir, en la medida de lo posible, la pauta (inalcanzable entonces) del Museo de Skansen, las vivificaciones holandesas sobre todo de Vollandam y el evidente logro del gran poblado de Bucarest. Las casas debían reproducir construcciones del Pirineo para Etnografía, de la sierra de Albarracín para las colecciones de Ciencias Naturales y una tercera del valle del Ebro para la cerámica, quedando reservada una cuarta para Geología, Tierras y Gentes. Se pensó en rodear las casas de un pequeño parque de especies vegetales indígenas y de animales domésticos o salvajes y se cuidó de que la instalación no podase la accesibilidad del público al parque.

Todo ello sin dinero ni presupuesto ni siquiera teórico, aparte de las esporádicas subvenciones que se gastaban en las obras y sin soñar en algo tan imprescindible como personal, biblioteca, laboratorios e incluso portero, vigilantes y subalternos.²¹

Era la primera vez que una idea semejante se ponía en práctica en España, salvo ensayos en Cataluña, Baleares y la Huerta de Murcia y el salvamento de la Ñora. y fue contemplada con escepticismo que aumentó al comprobar que, por razones económicas, solamente se levantaron las casas del Pirineo y Albarracín y aparecieron mas dificultades de las previstas para la aportación de colecciones y materiales, absolutamente anárquica, fruto de la generosidad de entidades o personas; porque no existían fondos para comprarlos, se nutrió de trajes de Hecho regalo de dicho ayuntamiento, un chicotén del de Jaca, aperos y objetos de Daroca y hasta bancos de iglesia y otros enseres y mobiliario de iglesias zaragozanas, por ejemplo un banco gigantesco de San Pablo y de diversas procedencias. En la última planta de la Casa de Albarracín se instaló, a falta de algo más adecuado, una colección de muñecos con vestidos populares españoles convencionales cedida por la Sección Femenina y obra de sus afiliadas y el Museo de Artes Decorativas de Madrid depositó cerámicas y objetos diversos, la cofradía de Santa Orosia de Jaca un ropón de peregrino etc.

participación de quienes desarrollábamos el proyecto. No obstante en el artículo de *Caesaraugusta*, 9-10, y en la nota 4 escribimos textualmente; «Justo es señalar aquí con la debida alabanza que esta colección de maniqués y objetos ansotanos ha llegado al museo como donación de los señores Cativiela. Antes formaban la llamada «Casa Ansotana» en el Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza. El Museo conserva imperecedero agradecimiento hacia los donantes y ha perpetuado su desprendimiento y noble gesto con una sencilla lápida emplazada frente a la cocina». Tampoco tuvimos referencia directa a la participación del Gobernador Civil de Teruel, en relación con la casa que reproducía arquitecturas de la sierra de Albarracín, copia fiel del balcón de los Escolapios de dicha ciudad y de la traza general de otras casas señoriales. Ni a la de Sindicatos y otras entidades que participaron con materiales o en metálico a instancias del gobernador Pardo.

²¹ Como expresión de lo que los tiempos daban de sí y la curiosa manera de acometer la empresa puedo recordar que cuando expuse el plan a quien podía, en teoría, subvenir a su realización, aparte de pregonar la total falta de medios, lo que se dijo es que yo hiciera el museo sin preocuparme de quien lo pagaría y se apeló a dos necedades que vistas a distancia resultan serlo menos; el «supla usted con su celo» castrense y el indefinible «mensaje a García». Lo antedicho tiene como colofón que las casas del Pirineo y de Albarracín se construyeron y hoy forman parte importante de un excelente museo.

Es decir se recogieron muchos objetos y se preparó el lugar adecuado para que llegasen más pero sin otro criterio que la buena voluntad de depositantes o donantes y el esfuerzo de las gestiones que sobre ellos podía ejercerse.

Se completó la instalación con altavoces en cada planta que permitían establecer fondos musicales de carácter popular para acompañar las visitas y las conferencias que menudearon, se desarrollaban en la sala de la Institución Fernando el Católico, de la Diputación Provincial. Todo parecía nuevo e importante pero era totalmente elemental e insuficiente.

Las carencias y dificultades fueron enormes, sin presupuesto, con cargos de dirección gratuitos, sin personal, funcionó el ensayo por la dedicación y sacrificio de un patronato y un comité ejecutivo que procuraron soporte jurídico y pervivencia, por el prestigio personal de sus miembros, porque como ejemplo de la penuria dominante se advierte que una gratificación de 12,000 ptas., anuales que se atribuyó al director, Antonio Beltrán, fue cedida por éste para adquisición de materiales. Las primeras palabras que se pronunciaron en la inauguración fueron los sobados versos «caminante no hay camino, se hace camino al andar».

Para tratar de regularizar la situación del nuevo centro se adscribió con carácter provisional a la Institución Fernando el Católico que no tenía medios para establecer la adecuada dotación económica, pero que consiguió el decidido apoyo de los profs. Fernando Solano y Antonio Serrano, se logró la participación desinteresada del Dr. José Elvira para dirigir la sección de Ciencias naturales en la Casa de Teruel o Albarracín (este nombramiento y el de director general en la persona de Antonio Beltrán se realizaron en 1956) y la secretaria, también honorífica recayó en Juan González Navarrete, se logró la colaboración, también desinteresada del Sr. Villaverde como taxidermista al servicio de la sección de zoología, alumnos de la Universidad contribuyeron a la recogida de un herbario de plantas indígenas. Se logró de la Universidad la adscripción, por poco tiempo de un becario. Se nombraron así mismo un patronato y un comité ejecutivo. Con lo que resultó verdadero lo de «suplan Vds. con su celo»

La ciudad reaccionó positivamente y con asombro aunque sin salir del apoyo teórico. Fue ardua la tarea de copia de elementos arquitectónicos del Pirineo y Albarracín, se usó piedra de las canteras de Muel ennegrecida para darle el aspecto de los sillares pirenaicos, se respetó el aspecto del zaguán y la falsa de una casa y se fingió la instalación de la cocina y el dormitorio de la casa ansotana, pero se trató de que la exposición se acomodara, en lo posible, a vitrinas vivas y procurando asociar los materiales a la vida a que se referían.

La solemnidad de los actos se magnificó con la presencia del Almirante Bastarreche y del alcalde Gómez Laguna y se procuró acercar al público al museo y convencerle de la importancia del propósito mediante una serie de conferencias, cursos (Pericot, Hoyos Sancho, Beltrán, Almagro, Julio Caro como conferenciantes), exposiciones (temas de navidad, trajes del Museo del Pueblo Español de Madrid, entonces con sus instalaciones cerradas con lo que su participación servía al mismo tiempo de queja por el cierre y de presencia, utilizándose el argumento de que Zaragoza ponía en práctica lo que no se sabía ejecutar en Madrid. Se llegó al punto de conseguir una muestra etnográfica de acuerdo con el Gobierno Francés y el departamento fronterizo) al tiempo que se realizaba en la Aljefaría una Exposición conmemorativa de los actos del Centenario de los Sitios de Zaragoza y se asoció la exposición a la presentada en el castillo de Lourdes (Francia). Se distribuyó sistemáticamente por todo Aragón un cuestionario

sobre el dance aragonés que originó varias reuniones sobre el tema²² y se desarrolló una frenética actividad que no logró cubrir la evidente falta de medios, de personal, de biblioteca y de cuanto constituía la verdadera esencia del museo proyectado y de las actividades que se proponían un estudio sistemático de la Etnografía Aragonesa.²³

Tanto la presentación como la ordenación que cumplieron con los propósitos iniciales y hay que decir que coronados por resultados de mayor fuste que los que se suponía inicialmente que podían alcanzarse, permanecieron hasta su más sistemática ordenación a mitades de la década de los 80.²⁴

*Descripción sumaria de las colecciones:*²⁵

- Zaguán: Dos bancos aragoneses (Iglesia de San Pablo, s. XVIII); en las paredes, cribas, cestos, aperos de labranza (azadas de Villamayor), trabucos, etc., y un arado (Cretas).
- Sala I. Diversas vitrinas con trajes femeninos de Zaragoza y Bujaraloz (Ayuntamiento de Zaragoza), femenino de Fraga, varoniles de Alcañiz y de Tauste (depósito del Museo del Pueblo Español), y femenino de Ansó (donativo Cativiela).

Otras vitrinas contenían prendas aisladas: camisa de Ansó, paños de mesa y cristianar, chalecos variados (La Almolda, Bujaraloz), peucos, faltriqueras, pandereta pintada y diversos objetos de culto popular (Virgen del Pilar de alabastro, otra de Monreal del Campo) y uso doméstico (calentadores de bronce, vasijas y jofaina, joyas altoaragonesas, candiles de bronce, chocolateras, útiles queseros...). Ante las ventanas, se dispusieron diversos instrumentos de arte textil (devanaderas, carda...), además de un arcón de Ansó y dos óleos representado motivos aragoneses.

- Segunda planta. Se reunieron los grupos con escenas de cocina, boda y bautizo del donativo Cativiela, con ropas y mobiliario ansotano y separando las escenas diversas vitrinas con cerámicas de Teruel y Muel.
- Falsa. Se instalaron provisionalmente aperos de labranza, grandes objetos y utensilios aragoneses, así como algunas muestras de Botánica, Zoología y Geología de la entonces Sección de Ciencias Naturales del Museo.

²² BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *El dance aragonés*, Zaragoza, 1982.

²³ Los detalles menudos de esta frenética actividad en BELTRÁN MARTÍNEZ, A., «Dr. Alejandro Allánegui Felez», *Semblanza de dos Académicos*, Academia de San Luis, Zaragoza 1987, 13-24; «La sección de etnología del Museo de Ciencias Naturales de Aragón», *Revista Zaragoza*, I, 1955, p. 37 y el mismo texto en el I Congreso de Etnología e Folclore, Braga, junio 1956. Además del mismo autor «Museo Etnológico de Aragón», *Caesaraugusta*, Zaragoza 1957, 31-48, «La exposición de temas navideños del Museo Etnológico de Zaragoza», *Revista Zaragoza* 4, 1957; BELTRÁN MARTÍNEZ, A., BOULIN, M., *et alii*, *Catálogo de la Exposición etnográfica Aragón-Bearne-Bigorra*, Zaragoza 1958. Los estudios iniciados entonces se plasmaron en numerosas publicaciones de A. Beltrán y sobre todo en una obra proyectada en cuatro volúmenes y realizada solamente en dos *Introducción al folklore Aragonés*, Zaragoza 1979, aunque en el volumen I se exponía lo que puede considerarse como un planteamiento general de los problemas desarrollados más tarde en publicaciones monográficas.

²⁴ BELTRÁN LLORIS, M., «La sección de Etnología de Zaragoza: nueva presentación», *Museo de Zaragoza, Boletín, Homenaje a Antonio Beltrán*, 4, 1985, p. 241, con dibujos de J. A. Pérez Casas y HERNÁNDEZ PRIETO, M. Á., «El museo de Zaragoza, Sección de etnología» *Arqueología*, 15, Oporto 1987, p. 14.

²⁵ Nota de la Redacción: Hasta aquí, el artículo original de A. Beltrán. Nos permitimos añadir el contenido breve del Museo en dicho momento para que se entienda mejor el alcance de la institución en la década de los cincuenta en el pasado siglo. El índice de contenidos se detalla en BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *El Museo Etnológico de Aragón*, Zaragoza, 1957, 19-22.



Fig. 9

Inauguración del Museo en el año 1956.

De izquierda a derecha: Antonio Beltrán, el almirante Francisco Bastarache, José Manuel Pardo de Santayana (Gobernador civil), Ricardo Zubiri (Presidente de la Diputación Provincial), Felipe Cabrera (Rector de la Universidad).



Fig. 10

Zaguán del Museo con los bancos aragoneses y aperos agrícolas en las paredes.



Fig. 11
Sala I con trajes
de Alcañiz y Tauste
en el centro.



Fig. 12
Segunda planta.
La cocina ansotana con
los maniqués Cativiela.



Fig. 13

Segunda planta.
Escena de boda
con los maniqués
Cativiela.



Fig. 14

Falsa con exposición de
materiales de la Sección
de Ciencias Naturales
del Museo.

La Sección de Etnología del Museo de Zaragoza, 1976-2003

MIGUEL BELTRÁN LLORIS

En el año 1976 se produjo la asimilación al entonces Patronato Nacional de Museos del denominado hasta el momento *Museo Etnológico y de Ciencias Naturales de Aragón*. Se produce así el «regreso» de las colecciones que inicialmente se albergaron en el Museo Comercial instalado en la sede de la Plaza de los Sitios. En aquel momento y teniendo en cuenta el Programa General del Museo de Zaragoza, se reconvirtió la Sección de Ciencias Naturales en otra específica dedicada a la Cerámica Aragonesa y se planteó la necesidad de remodelar y adecuar en su totalidad la denominada Casa ansotana, como sede de la Sección de Indumentaria²⁶.

Las modificaciones desde el punto de vista estructural del edificio, fueron mínimas, respetándose escrupulosamente la fisonomía creada y readaptando los interiores al nuevo uso, la indumentaria. Para ello se eliminaron de la falsa los aperos de labranza, diversos objetos de artes populares y las muestras de cerámica. Los trabajos de «remodelación» interior tuvieron lugar en el año 1983, reabriéndose la exposición en noviembre de dicho año.²⁷ Se respetaron las vitrinas de obra de la Sala 1, así como los ámbitos domésticos ansotanos de la planta primera. En la planta segunda se construyeron dos grandes vitrinas, ocupando toda la sala y adosadas perimetralmente. Se renovó toda la información textual y gráfica, se reordenaron las vitrinas por conceptos y temas, se incorporaron nuevos maniqués adaptables sobre todo a los fondos de la Colección Cativiela y se procedió al tratamiento preventivo de maderas, limpieza de objetos menores y tejidos, que se encontraban en pésimo estado de conservación por su exhibición tradicional sin protección, muy atacados por el polvo y los insectos. De esta forma se eliminaron las «escenas» ansotanas, protegiéndose la indumentaria en vitrinas cerradas, mejor controladas y dejando desnudos de personajes los ambientes domésticos.

²⁶ BELTRÁN LLORIS, M., «La sede de la Sección de Etnología del Museo de Zaragoza: nueva presentación», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 4, 1985, 241-276.

²⁷ Equipo de trabajo: restauración de fondos, Rocío Gurrea Nozaleda; gráficos y dibujos, Jesús Ángel Pérez Casas; montaje y museografía, María de los Ángeles Hernández Prieto, Encarna García Palacín, María Elisa Palomar Llorente, José María Viladés Castillo, Fernando Maneros López, José Antonio Mínguez Morales y otros colaboradores altruistas del Museo.



Fig. 15
Sala I con vitrina
dedicada a las industrias
pastoriles.



Fig. 16
Gran vitrina corrida
de la Falsa dedicada a
la indumentaria chesa
y ansotana.



Fig. 17
Diversos tipos de pendientes aragoneses.

La exposición en el año 1983

Inaugurada, provisionalmente, con motivo de la muestra general organizada por el Museo de Zaragoza, con el título *Bellas Artes 83*²⁸ planteaba una exhibición ordenada de los fondos de indumentaria, conservando en la medida de lo posible los ambientes ya existentes en el edificio y que se adaptaban al programa expositivo.

Así en el zaguán se exponían, junto a los dos bancos de madera del siglo XVIII de San Pablo de Zaragoza, reproducciones fotográficas de tipos aragoneses y un esquema general de los distintos aspectos de la cultura material. La Sala 1, manteniendo las antiguas vitrinas de obra se dedicó de forma general a la variedad y origen del denominado traje popular, desde un punto de vista genérico o atendiendo a las prendas individuales en el hombre y en la mujer, haciendo un recorrido a través del paisaje aragonés y evidenciando el tópico obrado sobre nuestra indumentaria. Se presentaba así una sugestiva colección de chalecos y un traje de varón de Alcañiz (vitrina I), vestidos típicos de la ribera del Ebro (vitrina II), un romero de Santa Orosia, un traje de Tauste (vitrina III), otros de novia de Fraga, o un conjunto de pendientes variados, desde las copias de los señoriales y sus reducciones más simples, con influencias belloterías de la Meseta o levantinas en los barquiformes (vitrina IV). Seguían además los trajes recogidos en Borja (vitrina V), Zaragoza (vitrina VI) y otras localidades, así como mantones de Manila y complementos femeninos (vitrina VII).

²⁸ BELTRÁN LLORIS, M., *Bellas Artes 83*, Madrid, 1983; BELTRÁN LLORIS, M., HERNÁNDEZ PRIETO, M. A., LOMBA SERRANO, C., GIMÉNEZ NAVARRO, C., *Bellas Artes 83*, Zaragoza, 1983, p. 29; HERNÁNDEZ PRIETO, M. A., «El Museo de Zaragoza: Sección de Etnología. I», *Arqueología 15*, Oporto, 1987, 146-147.

La sala 2, en la primera planta, mantuvo, con las exigencias de conservación (retirada de los trajes exhibidos al aire) los ambientes domésticos ansotanos, concentrados en la cocina y las alcobas y ante alcobas, además de tres vitrinas dedicadas a las industrias caseras y pastoriles, con queseras, embudos de queso, cencerros o cuernas talladas (vitrina VIII), así como una colección de candiles de Ansó (vitrina IX) y enseres domésticos relacionados con el agua (vitrina X). La pequeña salita se acondicionó con materiales didácticos en torno a la vivienda popular en España y en Aragón para ilustrar las peculiaridades del edificio ansotano en el que se albergaban las colecciones.

Finalmente, en la segunda planta, la sala 3 se reservó para el traje altoaragonés, especialmente el de Ansó y Hecho, que parecen, históricamente nuestros más antiguos modelos. Así la gran vitrina XI contenía trajes femeninos de Ansó de fiesta, otro de alcalde, de niña y niño y una pareja de Hecho. Terminaba la exposición (vitrina XII) con un novio ansotano, y la exposición detallada de las distintas piezas del atuendo masculino (calzados, refajos, camisas) y femenino (basquiñas) y diversos gráficos explicando las modalidades del peinado femenino o del tocado masculino, todo acompañado de muy bellos dibujos ilustrativos de J. A. Pérez.

Luces y sombras. 1984-2003

La exposición abordada en el año 1983, reordenando los espacios en la medida de lo posible, manifestaba no obstante importantes carencias de tipo museográfico, especialmente en lo referente a las vitrinas de obra construidas en el año 1955 y muy problemáticas desde el punto de vista del microclima y la conservación, impidiendo además una exposición coherente de los maniqués. El espacio



Fig. 18
Sala 2 con las alcobas ansotanas.



Fig. 19
Vitrina IX dedicada a la cultura del agua.



FIG. 20
Ansotano.

se manifestaba ya incapaz para albergar un programa expositivo razonable, como pusimos de relieve en numerosos documentos, al solicitar la reforma completa del edificio.²⁹

La imposibilidad económica de abordar dicha reforma nos llevó incluso a plantear un uso alternativo, no agresivo para el contenido inicial (textiles), especialmente sensible a las alteraciones del medio y así llegamos a plantear una dedicación provisional a partir de maquetas en torno a la arquitectura tradicional aragonesa³⁰ y desde de la geografía arquitectónica, que contemplaba cinco ámbitos en torno a la casa pirenaica, la del prepirineo y Somontano, la vivienda en cueva y la de las tierras altas de Teruel, en propuesta que tampoco prosperó, iniciándose desde entonces una lenta decadencia de la Sección y de sus colecciones. Se plantearon así los problemas que aquejaban a ambos espacios situados en el Parque (Las casas de Albarracín y pirenaica), evidenciando su incapacidad espacial para acoger determinados servicios, imprescindibles en un museo, como salas de reserva, ámbitos destinados a grupos de trabajo que necesitan operar directamente sobre las colecciones, un área para proyecciones o audiovisuales, sala de reunión, posibilidades de exposiciones temporales, etc. y otras actividades que se veían desplazadas o anuladas por dichas carencias.

En dicha tesitura volvimos a plantear la necesidad de una reforma y la adaptación del edificio para un programa reducido y unitario, que permitiera, aún

²⁹ Pueden verse algunas consideraciones a tal particular en BELTRÁN LLORIS, M., *Museo de Zaragoza. Programa*, Museo de Zaragoza, Monografías, 4, Zaragoza, 1991, 94-95.

³⁰ BELTRÁN LLORIS, M., *Museo de Zaragoza. Programa*, Museo de Zaragoza, Monografías, 4, Zaragoza, 1991, 169 ss.

atendiendo a una exposición rotativa, llevar a la práctica un discurso lógico basado especialmente en la indumentaria y sus múltiples componentes sociales, geográficos, artísticos o de cualquier carácter que pudiera afectarle.³¹

Con estos planteamientos discurrieron unos años ciertamente grises para nuestra Sección, sin más relevancia que el mantenimiento selectivo de la exposición del año 1983 que fuimos sintetizando con el paso de los años y alternando con la adquisición esporádica de algunos fondos de carácter indumental con destino a la idea de base en torno al vestido tradicional en Aragón.³² En un momento en el que el Museo de Zaragoza se encontraba aquejado de numerosos males, de tipo espacial, horario, carencia de personal, medios económicos y otros inconvenientes, solo se pudo abordar un programa de reforma de la Casa de Albarracín (que se destinará a la Cerámica, monográficamente) y otro destinado a una exposición permanente en torno a la *Colonia Celsa*, con la intervención decisiva del Ministerio de Educación y Ciencia³³, aplazándose en consecuencia la transformación de la Sección de Indumentaria, que continuó en los años siguientes especialmente en la línea de potenciación de la calidad de las visitas, con actividades dirigidas a público especializado y resultados altamente sobresalientes basados en los programas acometidos y apoyados por un entorno sugestivo, unas colecciones asequibles y abarcables en su dimensión y materiales de trabajo de enorme calidad.³⁴

Así las cosas en el año 1992 hubo que proceder al desmontaje de la planta superior, habida cuenta del deterioro ambiental producido en dicho ámbito, provocado por la falta de aislamiento en la techumbre y la puesta en evidencia de las insuficiencias arquitectónicas detectadas. El contenido de esta planta, fue desplazado, selectivamente, a la primera, reconvirtiendo toda la exposición en sus siete vitrinas con todos los inconvenientes de la ruptura del discurso enunciado en su día³⁵ y con una distribución que recorría la indumentaria aragonesa a través de una pareja de niños y mujer ansotana de fiesta (vit. 1), un traje de novio ansotano y otro femenino de fiesta (vit. 2), una pareja ansotana de diario (vit. 3), un traje masculino de fiesta del valle del Ebro y el de novia fragatina (vit. 4), una pareja de diario y fiesta del valle del Ebro (vit. 5), dos femeninos con prendas festivas (vit. 6) y finalmente un mantón desplegado y un traje femenino de trabajo (vit. 7).

³¹ BELTRÁN LLORIS, M. (COORD.), *Museo de Zaragoza. 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, 2000, 209 ss. El texto es del año 1998, el de los 150 años del Museo, aunque no pudo ir a la imprenta por impedimentos administrativos (!) hasta el año 2000.

³² Así la adquisición de un traje de dama de Zaragoza en 1988 (BELTRÁN LLORIS, M., «Crónica del Museo. Año 1988», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 7, Zaragoza, 1988, 246).

³³ BELTRÁN LLORIS, M., «Crónica del Museo. Año 1988», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 7, Zaragoza, 1988, 281 ss.

³⁴ MARTÍNEZ LATRE, C., WAJS, C., «Experiencia docente. Cuadernos de Etnología del Museo de Zaragoza», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 8, Zaragoza, 1989, 146-157; BELTRÁN LLORIS, M., «Crónica del Museo. Año 1989», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 8, Zaragoza, 1989, 180; GÓMEZ, C., MARTÍNEZ, C., PARRUCA, P., ROS, P. VELLILLA, E., *Cuaderno de Etnología. La cocina y el queso*, Zaragoza, 1989; Id. *Cuaderno de Etnología. El traje*, Zaragoza, 1989; MARTÍNEZ, C., WAJS, K., *Museo de Cerámica. Cerámica*, Zaragoza, 1991, todos con dibujos originales de J. L. Cano.

³⁵ BELTRÁN LLORIS, M., «Museo de Zaragoza. Memoria de 1992», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 11, Zaragoza, 1992, 209-210.



Fig. 21
Pareja de niños
y ansotana (vitrina 1).
1992.

Los problemas evidenciados en dicho momento perdurarán en los años siguientes, agravándose en todos sus ámbitos³⁶, con la única bonanza en los programas de difusión y educativos que tuvieron que luchar con el alejamiento del Museo, su situación y mala señalización, así como un horario de acceso restringido, como el del resto del Museo de Zaragoza.³⁷

El año 1996 significó un punto de inflexión especialmente negativo en la historia de esta Sección, en la que únicamente resultaba visitable el espacio dedicado a los ambientes domésticos y la Sala I igualmente en condiciones precarias de conservación por el estado obsoleto de las instalaciones. Sin abordar la reforma del edificio y de sus colecciones, como se planteaba en el programa del Museo, se adoptó la medida de su «reconversión», destinando la planta segunda (cerrada desde 1992) a un «Centro de Información sobre Parques Culturales y Sistema de Museos de Aragón», que nunca funcionó como tal, y la planta baja (sala I), tras su reforma total y demolición de las antiguas vitrinas de obra, al «Centro de Arte Rupestre de Aragón». Este paso significó prácticamente la anulación efectiva de esta sección.³⁸

³⁶ BELTRÁN LLORIS, M., «Museo de Zaragoza. Memoria de 1993», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 12, Zaragoza, 1993, 302 ss. Se insistía en dicho momento en los problemas generales de fábrica (cubiertas, demolición de vitrinas, humedades...) y en los de un discurso coherente. Se vuelve a insistir en las delicadas condiciones de conservación y en el programa en BELTRÁN LLORIS, M., «Museo de Zaragoza. Memoria 1994», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 13, 1994, 391 ss., también sobre la sección, ANÓNIMO, *Museo de Zaragoza. Etimología*, Zaragoza, 1994.

³⁷ Los índices de visitas así lo reflejan. La afluencia a las dos secciones del Parque se intensifica en torno a la primavera-verano, duplicándose en dichos meses el número de visitantes invernales (BELTRÁN LLORIS, M., «Museo de Zaragoza. Memoria de los años 1995/1996», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 14, 1998, pp. 394 ss. con las estadísticas de visitantes).

³⁸ BELTRÁN LLORIS, M., «Museo de Zaragoza. En torno a su 150 aniversario (Crónica del Museo entre los años 1997 y 2000)», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 15, Zaragoza, 2001, 329, 335.



Fig. 22
Los amigos
de Somerrondón en
la inauguración del ciclo
de «Faenas y Fiestas»,
delante del Museo.

«Entre Faenas y Fiestas»: renacimiento de la Sección de Etnología

En el año 2001 el Museo de Zaragoza, en un intento de salir de los años oscuros en los que se venía moviendo nuestra Sección, y con el apoyo de la Dirección General de Acción Cultural, solicitó de un lado, una vez más, el concurso del Ministerio de Cultura para proceder a la ansiada reforma del edificio y sus colecciones y de otro, se lanzó una convocatoria a los grupos y asociaciones dedicadas al folklore aragonés, proponiéndoles un programa de colaboración con el Museo. La respuesta de la Asociación Universitaria de Folklore Aragonés, Somerrondón, que se adaptaba plenamente a la demanda del Museo, contemplaba un ciclo expositivo bajo el lema «Faenas y Fiestas» y una exhibición que iba más allá de las danzas o trajes, al contemplar la colaboración técnica, el préstamo de sus fondos propios y el apoyo en actividades complementarias. Se concretó así un fructífero programa expositivo, utilizando al completo las plantas primera y segunda, que en el año 2001, bajo el lema mencionado, «Entre Faenas y Fiestas», se articuló en tres ciclos: «De San Antón a Pascua», «De los Mayos a la Virgen» y «De San Miguel a Reyes», con presentaciones de pequeños desfiles con recital de música, conciertos en los primeros domingos de mes, confección de fichas didácticas, visitas guiadas y otras actividades, que situaron el número de visitantes en 12.442, frente a los 8.000 del año 2000.³⁹

³⁹ ALVIRA LABARTA, S., BELTRÁN LLORIS, M., PORRAS MONTERO, M. A., *et alii*, «Entre faenas y fiestas», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 16, Zaragoza, 2002, 9-141.



Fig. 23
Vitrina dedicada al ciclo
«de San Antón a Pascua».
2001.



Fig. 24
«Ayer, aquí y allá».
Cocina ansotana. 2003.

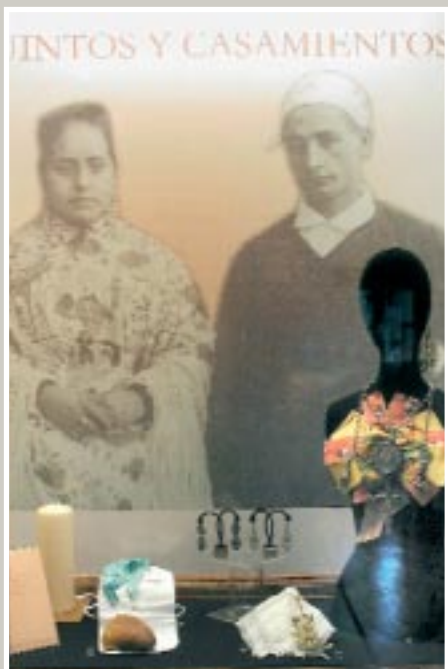


Fig. 25
 «Las tres edades»;
 «Quintos y casamientos». 2002.



Fig. 26
 «Ayer, aquí y allá».
 Trajes de León. 2003.

El año 2002 estuvo dedicado al ciclo de «Las Tres Edades» («Zagales», «Quintos y casamientos», «Los Yayos»), girando las exposiciones temporales en torno de los ciclos vitales del hombre en Aragón. Se ha continuado utilizando todo el espacio disponible en las plantas primera y segunda y como actividades se han prorrogado las actuaciones de Somerondón durante las inauguraciones (baile y desfile de indumentaria) y las visitas guiadas por interpretes del patrimonio, continuando la tónica de buena acogida entre la sociedad aragonesa, con incremento de un 6% de visitantes respecto del año anterior.

El año 2003 vio la prolongación de la experiencia, con los mismos intérpretes y resultados favorables y el lema esta vez fue: «Ayer, aquí y allá», concebida la muestra como una exposición de larga duración entre los meses de febrero y junio, intentando conjugar los aspectos de nuestra vida tradicional con los de otras comunidades autónomas españolas⁴⁰.

2003. Proyecto de reforma y museografía de la Sección de Etnología

En dicho año se produce, finalmente, la intervención del Ministerio de Cultura, con la redacción de un proyecto⁴¹ de puesta al día del edificio citado, renovación arquitectónica que tiene su continuación natural en la adecuación museográfica, según programa del Museo de Zaragoza, puesto en escena por Jesús Moreno y Asociados (nuevas vitrinas, información, soportes, materiales, señalética).

Dicho proyecto contemplaba la ansiada puesta al día del edificio, aquejado de problemas de humedad en el semi-sótano (impermeabilización y drenaje de muros), filtraciones de agua en la cubierta (impermeabilización, aislamiento y sellado), calefacción obsoleta (reposición de circuito, caldera y radiadores), acondicionamiento de los aseos y servicios, climatización en plantas primera y segunda, limpieza de fachadas y sustitución de la instalación eléctrica. Así como la renovación completa de la exposición.

La superficie total construida es de 569 m², siendo la superficie útil de 392 m² y la dedicada a espacio expositivo muy reducida: 70 m² en planta baja, 128 m² en planta primera y 65 m² en planta segunda. No obstante presenta capacidad para albergar fondos etnográficos con gran eficacia, derivada de la contextualización que ofrece el edificio como contenedor.

⁴⁰ BELTRÁN LLORIS, M., «Museo de Zaragoza. Crónica de los años 2002-2003», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 17, Zaragoza, 2003, 569 ss.

⁴¹ El encargo se ha hecho por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gerencia de Infraestructuras y Equipamiento. «Proyecto de instalación de calefacción y obras de reparación» en el edificio de la Sección de Etnología, del Museo de Zaragoza. Encomendado a los arquitectos Montserrat Abad y Gerardo Molpeceres por la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Educación y Cultura, redactado en julio de 2003 y cuya licencia municipal de obras se ha concedido en 2005. El proyecto mantiene en todos sus extremos los elementos del edificio original, obra de Alejandro Allánegui (BELTRÁN MARTÍNEZ, A., «Dr. Alejandro Allánegui Féllez», *Semblanzas de dos académicos*, Academia de San Luis, Zaragoza, 1987, 13-24.

En la planta de sótano se localizan espacios de servicio, reservas, aseo y caldera. En la planta baja se ubican la recepción un despacho y la Sala 3, en la planta primera la Sala 2 conteniendo «ambientes ansotanos» (cocina, y alcobas) y en la planta bajo cubierta la Sala 1 de tipo introductorio.

Programa museográfico

Se ha adecuado el espacio para la exposición monográfica de indumentaria tradicional, especialmente aragonesa, manteniendo los «ambientes ansotanos» domésticos, que se han recreado, en la planta primera. Está prevista la redacción de un programa de renovación completa de la exposición cada semestre, cubriendo áreas temáticas y especializadas relacionadas con la indumentaria (tradicional y actual).⁴² En este proceso de renovación, la planta bajo cubierta (Sala I), se ha dedicado, de forma estable a «Los orígenes» (1) y los «*Aspectos formales de la indumentaria*» (2). Igualmente quedará estable la exposición en la planta primera (Sala II) con los «ambientes domésticos» (cocina y alcoba), que se han revelado de gran efectividad en el proceso comunicador y una serie de piezas relacionadas con el mundo pirenaico que se recrea. La planta baja (Sala III) mantendrá la recepción del Museo y una sala de exposición que albergará de forma principal las exposiciones temporales de indumentaria.

Se ha estado trabajando en el seno de un equipo de asesores⁴³ seleccionado por el Museo de Zaragoza, que ha elaborado un programa expositivo a larga distancia que contempla los distintos aspectos de la indumentaria tradicional y con base en exposiciones de larga duración, programa que se ha puesto en marcha con la reapertura del centro y la exposición 0, «Propósitos» que recorrerá diversos caminos, con el firme propósito de integrar el museo en nuestra vida cotidiana: desde el *simbolismo de la indumentaria*, la presencia de *Aragón en otros museos*, *el traje recreado desde al arte*, *un mundo plural*, los *Diseñadores de moda en Aragón* y los *Coleccionistas particulares*.

⁴² Está previsto desarrollar las siguientes exposiciones temporales: «El simbolismo de la indumentaria», «El arte recreado desde el arte», «Trajes de Aragón en otros museos», «Coleccionistas privados», «Diseñadores de moda en Aragón» y «Un mundo plural».

⁴³ Se enunció el programa en el año 2003. El comité estuvo compuesto en dicho momento por: Guillermo Allanegui (Jefe entonces del Servicio de Patrimonio Etnológico, Lingüístico y musical de la DGA), Jesús Angel Espallargas Ezquerro (Miembro de Someron-don, experto en indumentaria), Ángel Gari Lacruz (director del Museo de las Creencias de Abizanda), Fernando Maneros López (experto en indumentaria), Fernando Ortiz de Lanzagorta (experto en indumentaria), José Ángel Bergua Amores (sociólogo), Miguel Beltrán Lloris (director del Museo), Concepción Martínez Latre (técnica en Patrimonio, Museo de Zaragoza). Está prevista la incorporación de otros expertos conforme lo requiera el programa expositivo. BELTRÁN LLORIS, M., «Museo de Zaragoza. Crónica de los años 2002-2003», *Museo de Zaragoza. Boletín*, Zaragoza, 2003, 458 ss.

*II. Museo de Zaragoza.
Sección de Etnología.*

Sala I. Exposiciones temporales

La exposición 0: Propósitos (CONCHA MARTÍNEZ LATRE)

En esta nueva trayectoria de la Sección de Etnología reservamos un espacio en la planta baja de la Casa Ansotana para la exhibición de pequeñas exposiciones temporales. Con la primera de todas ellas, que hemos titulado *Propósitos*, queremos hacer una sencilla declaración de intenciones al presentar conjuntamente una visión historicista de la indumentaria combinada con una mirada actualizada al momento que vivimos. Dar espacio a la memoria de un tiempo no muy lejano, combinada con la reflexión sobre lo que nos rodea ahora mismo, es la tarea que nos marcamos en esta nueva etapa del museo.

Hemos recogido temas que nos resultan atractivos y guardan relación con el traje y la indumentaria. Son seis temas, a modo de pinceladas, que componen un repertorio, o *collage*, que pretendemos abordar más adelante de forma detallada, con exposiciones monográficas sobre cada uno de ellos.

El programa recoge los seis apartados siguientes:

- *El simbolismo de la indumentaria*
- *El traje recreado desde el arte*
- *Trajes de Aragón en otros museos*
- *Coleccionistas privados*
- *Un mundo plural*
- *Diseñadores de moda en Aragón*



Fig. 27
Chesa.

EL SIMBOLISMO DE LA INDUMENTARIA

(FERNANDO MANEROS LÓPEZ)

Vestirse no es únicamente cubrir el cuerpo con una serie de prendas para protegerlo de las inclemencias del medio ambiente, del frío o del calor. La indumentaria es también una forma de comunicación exponente de una época y un colectivo.

Según nos vestimos, además de prendas, lucimos encima y transmitimos a los demás una muy variada y amplia información sobre nosotros mismos y nuestras circunstancias. Las formas de vestir son un claro signo externo de los roles de comportamiento social de cada persona: el sexo, la edad, el rango o nivel que se posee en la comunidad, etc.

La indumentaria actúa como elemento y factor de identificación personal que permite la individualización y al mismo tiempo integra a cada individuo en su colectividad.

Cada sociedad tiene unas pautas o reglas, muchas veces no escritas pero muy bien conocidas por sus integrantes, que determinan la forma de vestir. Esas normas irán modificándose a la vez que el colectivo va transformándose y evolucionando con el transcurrir del tiempo, desapareciendo unas e incorporando otras nuevas.

Dicho de otro modo, las prendas de vestir son siempre reflejo de la sociedad o del grupo social que las ha usado.

Además de sus características físicas o técnicas, la indumentaria tiene un trasfondo inmaterial que también la define. En la dimensión simbólica de la indumentaria tradicional aragonesa vamos a tratar de poner de manifiesto algunos de esas circunstancias inmateriales que hoy en día ya han desaparecido, al mismo tiempo que hemos dejado de vestir las prendas que mostramos.

Quizás uno de los aspectos que más influencia tenían antaño en el vestir de nuestras gentes era la religiosidad que imperaba en todos los ámbitos de la sociedad

de los siglos anteriores. La religión cristiana imponía el uso de determinadas prendas para momentos concretos, el pudor y el recato eran de obligado cumplimiento lo que marcaba las pautas generales de la indumentaria, el uso de determinados colores también venía establecido de antemano, y así podríamos ir señalando diversas tendencias que todo el mundo conocía y seguía obligatoriamente.

Pero se producía una curiosa paradoja y era que esas creencias religiosas muchas veces estaban mezcladas con otras creencias profanas, como reflejo de unas formas de vida en las que se unen con total naturalidad ideas adquiridas con el paso del tiempo y muy arraigadas en la mente popular. El ámbito espiritual no sólo estaba configurado por la religión cristiana sino que venía complementado de una forma importante por las supersticiones, que se manifestaban en lo que a la indumentaria se refiere en el uso de elementos protectores de todo tipo.

Los amuletos, tanto religiosos como profanos, estarán presentes a lo largo de toda la vida, pero eran más significativos en aquellos momentos que la persona era más débil y sin duda que el periodo en que tienen una mayor utilidad es en la primera infancia, por la indefensión que los recién nacidos tenían ante las enfermedades y las malas influencias.

Para prevenir todo ello en otros tiempos se protegía a los niños con un amplio repertorio de amuletos, siempre dependiendo de las posibilidades de cada familia, cada uno de ellos con una finalidad concreta, pero era sin duda evitar el mal de ojo la principal preocupación ya que por ahí podían entrar en el cuerpo del infante otros muchos males.

Medallas, imágenes de vírgenes, crucifijos o fragmentos de los evangelios sujetos en alguna de las prendas y especialmente el uso de rastras configuradas por reliquias, sonajeros, campanillas, cruces, fragmentos de coral o elementos tan peculiares como las higas de



Fig. 28

Traje de casar de Fraga (Huesca). Colección particular (Rosa Hernández).



Fig. 29

Joven con niño ataviado con mantilla y rastra de bautizar (Ayuntamiento de Zaragoza).

azabache o incluso una pata de tejón o un colmillo de jabalí eran algunos de los amuletos que defendieran a los niños.

Esas rastras o ristras podían estar formadas solamente por un par de piezas, pero las había igualmente muy complicadas por el amplio número de elementos que las configuraban. En esta ocasión presentamos un ejemplo de un niño ataviado con la mantilla y un gorro de bautizar, en brazos de su hermana, y que luce una de dichas rastras compuesta por amuletos tanto religiosos como profanos.

Otro aspecto simbólico interesante de la indumentaria es el de ser reflejo de la condición o rango social de cada persona. Es obvio que en las formas de vestir quedan manifiestas las diferencias entre los distintos niveles económicos y sociales, pero incluso se llega a distinguir entre personas solteras o casadas, o también existían prendas que identificaban algunos oficios u ocupaciones. Y además estaba presente el juego de las apariencias. Como exponente de ello, presentamos en esta muestra el atuendo de una novia fragatina de clase muy acomodada, como representación de una de las formas de vestir más lujosas de nuestra tierra.

Además de las características o condicionantes ya mencionados, en determinados momentos históricos, la indumentaria también ha adquirido otras connotaciones que bien pueden ser consideradas políticas y son las de identificar unos trajes con el territorio en que se visten, buscando y resaltando la diferenciación con otras áreas, regiones o comunidades del país, para así lograr afirmar la propia identidad. Si bien es cierto que, debido a varios factores no se viste de igual forma en todas las regiones españolas, a finales del siglo XIX el movimiento regionalista y también tras la Guerra Civil por distintos estamentos del régimen franquista, se buscó señalar de un modo forzado esas diferencias, creándose y potenciando los llamados trajes típicos, configurándose unos uniformes prototipos de cada región o incluso cada provincia. Aunque en esta primera exposición no nos vamos

a ocupar de este tema, sí lo haremos en la muestra principal dedicada al simbolismo de la indumentaria, señalando las características de los trajes típicos aragoneses y que conocemos como trajes de baturo.

Mezclando varias de las simbologías mencionadas también trataremos del significado subliminar de determinados colores. Aún hoy en día es claro el simbolismo de colores como el negro para representar el dolor por la muerte de una persona allegada, o del blanco para la pureza o la inocencia. Pero en la indumentaria tradicional eran muchos los colores que ofrecían una significación especial. Incluimos en esta presentación un mantón originariamente en color que fue teñido de negro para su uso en un periodo de luto, y un refajo rojo o saya roya, prenda que toda mujer del Maestrazgo turolense debía poseer en su ajuar de forma imprescindible para iniciar su vida de mujer casada.

Finalmente, determinados atuendos muy concretos y peculiares eran lucidos en actos o festejos muy señalados, formando parte de unos universos totalmente simbólicos. Es el caso de muchos de los trajes tradicionales vestidos en el Carnaval, en los que podemos destacar entre los diversos significados que en ellos confluyen, el de identificación con la Naturaleza, o también los trajes llevados en los numerosos dances que se representaban por todo Aragón, o los trajes de personajes como los cipotegatos o las botargas. No estarán presente ninguno de ellos en esta exposición inicial, pero sí en La Dimensión simbólica de la indumentaria tradicional aragonesa.

BIBLIOGRAFÍA

- GARI LACRUZ, A., *Brujería e inquisición en al Alto Aragón en la primera mitad del siglo xvii*. Colección Estudios y Monografías, n.º 13, Diputación General de Aragón. Zaragoza, 1991.
- HERNÁNDEZ GALICIA, R., *Fraga, rica en indumentaria tradicional*, Asociación cultural *Amics de Fraga*, 2008.
- IBOR MONESMA, C., «Sobre la indumentaria popular infantil en Aragón a finales del siglo xix y principios del siglo xx», *Temas de Antropología Aragonesa*, n.º 13, 117-169. Instituto Aragonés de Antropología, Zaragoza, 2003.
- LIMÓN DELGADO, A. y CASTELLOTE HERRERO, E., *el ciclo vital en España (encuesta del Ateneo de Madrid, 1901-1902)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.
- MANEROS LÓPEZ, F., «El vestir tradicional y el traje regional en Aragón», *SUKIL* 3, 103-118, Pamplona, 2000.

EXPOSICIÓN

- Maniquí de joven con niño en brazos, éste vestido de bautizo y con ristra de amuletos, siguen modelos del siglo xix (Ayuntamiento de Zaragoza).
- Maniquí de mujer con traje de casar de Fraga, finales del siglo xix (colección particular, Fraga, Huesca):
 - Faldetas espolinadas;
 - Mantón de Manila bordado con caritas de marfil incrustado;
 - Pendientes punzonados;
 - Mantilla de seda;
 - Rosario grande de nácar;
 - Zapatos y medias adornadas;
 - Moño de picaporte.

No es mucha la atención que en los museos etnológicos aragoneses se ha dedicado a la indumentaria tradicional, no existiendo en la comunidad autónoma ninguno dedicado monográficamente a mostrar y analizar todos los aspectos que las formas de vestir en nuestra tierra pueden ofrecer.

Los fondos que pueden ser contemplados en las distintas instalaciones de las tres provincias aragonesas en su práctica totalidad se limitan a ser pequeñas muestras de carácter local y que como mucho vienen a constituir en el mejor de los casos una aceptable colección de prendas que exponer. Únicamente en la sección de Etnología del Museo de Zaragoza se intentó configurar una sala en la que estuvieran representadas, en una instalación permanente, formas de vestir de las tres provincias aragonesas y que durante años ha sido el único referente sobre indumentaria aragonesa que podía ser visitado en la ciudad.

No se ha favorecido, por tanto, desde nuestra propia comunidad la conservación y difusión de la indumentaria tradicional. Y ese desconocimiento trasciende al resto del país, favoreciendo así que el «traje aragonés» quede relegado a los tópicos atuendos de baturros.

Es enorme la cantidad de prendas tradicionales que ya ha desaparecido, siguiendo un proceso relativamente lógico al haber caído en desuso, y han sido directamente destruidas al no ser valoradas como bienes etnológicos, o en su momento fueron transformadas para obtener un nuevo aprovechamiento, o también han sido llevadas a otras comunidades donde sí se les daba el valor que aquí no obtenían (durante décadas, por ejemplo, anticuarios aragoneses han encontrado la salida de venta para prendas antiguas en el territorio valenciano y que han pasado a integrar el patrimonio de esa comunidad como propio, ocultando su origen).

Es todo un lujo, ante esta situación, el poder contar, aunque no se encuentren en tierras aragonesas, con determinadas instituciones que tengan entre sus fondos un conjunto destacable de prendas procedentes de Aragón. No son muchas, la verdad, pues tres son los casos más significativos: Le Musée Pyrénéen de Lourdes, el Museo del Traje en Madrid y el Museo Etnológico de Barcelona.

No nos ocuparemos del Museo Pirenaico de Lourdes en esta ocasión, pero no hay que olvidar que en sus salas, entre otros aspectos de la vida cotidiana en ambas vertientes de los Pirineos, también tiene un espacio la indumentaria tradicional, con representaciones del vestir en el valle de Ansó, por lo respecta a Aragón.

El Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, emplazado en Madrid, es de reciente creación y en él se guardan las colecciones de indumentaria del antiguo Museo Nacional de Antropología y anteriormente Museo del Pueblo Español. Los fondos de origen aragonés que guarda, si bien no son muy numerosos, sí que son representativos de nuestra tierra, destacando las prendas procedentes de Ansó, Fraga y Alcañiz. El origen de los fondos del antiguo Museo del Pueblo español de Madrid hay que llevarlo por un lado hasta 1925, año en que se celebró una importantísima exposición sobre el traje popular español, aunque no fue hasta 1934 cuando se creó dicho museo. Por otra parte, y tras su creación, su director D. Luis de Hoyos Sainz, estableció una política de adquisición de piezas mediante donación o compra, que poco a poco fue constituyendo la gran riqueza que hoy configura las colecciones del nuevo museo.



Fig. 30
Montera de Ansó
(Huesca) (Museo del
Traje, Madrid).

Presentamos en esta muestra una representación de los fondos que este museo posee, procedente de la provincia de Teruel, a excepción de la montera o gorro que en su día fue lucida por un ansotano, pieza verdaderamente excepcional y que podemos considerar como una rara joya puesto que no conocemos otra igual ni siquiera en Ansó y es exponente de la riqueza del vestir de ese valle pirenaico y más aún, del vestir masculino que siempre ha quedado relegado a un segundo plano ante la variedad y magnificencia de los atuendos femeninos.

Por lo que se refiere al Museo Etnológico de Barcelona, cuenta con una menor variedad de fondos aragoneses y no tan representativa, pero no por eso es menos importante.

Por una parte guarda un reducido número de prendas originarias de Ansó, que no configuran ningún atuendo completo, y que fueron adquiridas por don Ramón Violant i Simorra en sus muchas travesías y estancias en el Pirineo. Por otro lado, y en un número más amplio, es muy significativa la colección de prendas procedentes de la provincia de Teruel, muchas de ellas de la localidad de Caudé. Destaca el número de piezas de indumentaria femenina, pudiendo encontrar representación de la forma de vestir de las masoveras, con prendas sencillas y prácticas, y otras pertenecientes a mujeres más acomodadas económicamente, en las que el sentido del adorno y la presunción es más señalado. Son también muchas las prendas usadas por niños, esencialmente volcadas de bautizar, así como prendas de la casa entre las que destacan las colchas. De indumentaria masculina, los chalecos, las chaquetas y las capas son las prendas más abundantes.



Fig. 31
Chaleco de Ladruñan (Teruel) (Museo del Traje, Madrid).



Fig. 32
Saya de Albarracín (Teruel) (Museo del Traje, Madrid).

Ofrecemos ahora, al igual que ocurre con los fondos procedentes de Madrid, prendas originarias todas ellas de la provincia de Teruel.

Cuando llegue el momento de la muestra monográfica se intentará también ofrecer al público de Zaragoza la contemplación de otras piezas que se guardan en diversas colecciones fuera de Aragón y que no constituyen unos conjuntos especialmente significativos por su cantidad en las instituciones o centros en que se conservan, pero que para nosotros aportan el interés de proceder de nuestra tierra.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGES SORIANO, M., «Teruel en las colecciones del Museo Nacional del Pueblo Español», *Homenaje a Purificación Atrián*, Instituto de Estudios Turolenses, 1996, 285-318.
- BERGES SORIANO, M., «Don Ramiro García, médico de Alcañiz y patrono del Museo del Pueblo Español de Madrid», *Chirigol de Etnología Bajoaragonesa*. *Al-Qannis*, n.º 7, 1997, 15-25.

EXPOSICIÓN

- Mujer de Caudé (Teruel) (Museo Etnológico de Barcelona), siglo XIX:
 - Mantón de merino negro bordado (NIG. 75.189)
 - Delantal gris (NIG. 75.32)
 - Jubón (NIG. 75.60)
 - Saya (NIG. 310)
 - Refajo (ref. 308)
 - Mantilla bordada (NIG. 75.180)
- Montera de Ansó (Museo del Traje, Madrid), siglo XIX (NIG. CE05759)

- Ajustador masculino (chaleco) procedente de Ladruñán, siglo XIX (Museo del Traje, Madrid) (NIG. 1447)
- Saya procedente de Albarracín, siglo XIX (Museo del Traje, Madrid) (NIG. 16537)

EL TRAJE RECREADO DESDE EL ARTE

(JESÚS ÁNGEL ESPALLARGAS EZQUERRA)

A lo largo de nuestra historia el ser humano ha sido tema esencial en las manifestaciones artísticas. Cada época lo ha representado con unos convencionalismos propios que variaban según la función de tales imágenes, y con ello cambiaba el tratamiento dado a un elemento tan unido a la persona como es el vestido.

Los poderosos eran habitualmente los protagonistas, pero también la vida y las circunstancias de las clases populares fueron tema de la obra artística. En las civilizaciones de la Antigüedad, encontramos representaciones de los más desfavorecidos, aunque su papel no pase de figurantes para enfatizar la expresión del poder civil o religioso. A lo largo de la Edad Media el ser humano y su representación quedan en un segundo plano, sólo la imagen sagrada es relevante.

Será a partir del Renacimiento cuando se empiece a sentir una preocupación por el individuo, su aspecto, fisonomía y ropaje. Con el interés en determinadas etapas del arte moderno y contemporáneo por buscar mayor naturalismo, irá apareciendo un tratamiento de los personajes que permitirá su identificación y ubicación en la sociedad. Este objetivo se logra en la mayoría de los casos a través de los trajes que visten, sean reyes, nobles, eclesiásticos o simples componentes del pueblo.

Las nuevas ideas de la Ilustración, desde finales del siglo XVIII, producen un cambio en la sensibilidad general, al aparecer como verdadero protagonista el pueblo, los grupos sociales más desfavorecidos.



Fig. 33

Mujer de Caudé (Teruel) (Museo Etnológico de Barcelona).



Fig. 34
 Juan José Gárate y
 Clavero, *La Jota*,
 óleo sobre lienzo.
 Principios siglo xx.

Pintores, escultores, literatos y todo tipo de artistas desarrollan una visión nueva del arte, al tratar temas de la vida cotidiana de esos colectivos olvidados de la sociedad, con una preocupación por las situaciones de injusticia en que vivían.

A lo largo de los siglos XIX y XX, miembros del mundo rural, escenas campestres, formas de su vivir diario, imágenes a veces bucólicas o en ocasiones exóticas de las gentes humildes, se convierten en motivo central de la obra de conocidos artistas. En estas obras se siguieron planteamientos políticos y culturales nacionalistas, que combinaban en muchos casos la corriente historicista (exaltadora de los momentos más gloriosos del pasado) con una búsqueda de la identidad «nacional» en las comunidades que mantenían de forma tradicional los valores identificadores de la idea de «nación».

Uno de los primeros cauces utilizados para la difusión y popularización de esas imágenes fueron las estampas. Los distintos sistemas de reproducción gráfica, ya utilizados con anterioridad, sirvieron desde el siglo XVIII para dar a conocer tipos populares, muchas veces estereotipados o idealizados, pero siempre identificadores de pueblos y regiones. Para el caso de Aragón, son muy escasas las elaboradas en ese momento y entre ellas destacan las de 1777, de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla.

A lo largo del XIX estas representaciones se multiplicaron en libros de viajes, repertorios de tipos, revistas y otras publicaciones periódicas. Las nuevas sensibilidades románticas que buscaban paraísos perdidos en lo exótico,



Fig. 35

F. Marín Baguès, *Preparando la boda*,
pluma y tinta china.
1920.

pero también en las comunidades tradicionales, acentuaron la preocupación por el pasado, por las sociedades rurales y por sus formas de vida. Un modo fácil de darlos a conocer era reproduciendo tanto visualmente como a través de la literatura su apariencia física y sus costumbres.

A medida que fue avanzando la centuria estas estampas se hicieron habituales en publicaciones como «El artista» o el «Semanario pintoresco español», principales vehículos del movimiento romántico en España. De entre la amplia nómina de dibujantes y grabadores de mediados del xix destaca Valeriano Bécquer. Durante su estancia en Veruela, entre 1864 y 1865, en compañía de su hermano Gustavo Adolfo, inmortalizó un amplio muestrario de tipos y costumbres del Moncayo aragonés. En sus cuadernos de dibujo, en sus estampas publicadas en «El Museo Universal» y en sus pinturas queda plasmada abundante información sobre la forma de vestir de los habitantes de ese territorio.

En el terreno puramente pictórico, el gusto por la representación de individuos del pueblo llano había surgido ya en el periodo ilustrado, a finales del siglo xviii. Goya y otros pintores de relevancia introdujeron temáticas de vida cotidiana para los cartones de la Real Fábrica de tapices. Sin embargo muchos de sus personajes, siguiendo el afán universalizador de las Luces, carecen de vinculación geográfica concreta y se adscriben a modelos intemporales.

Sólo con el avance del movimiento romántico, los pintores abordaron plenamente temas relacionados con el tipismo y el costumbrismo, en particular en Andalucía. Para Aragón, sin embargo, apenas podemos contar con otros ejemplos de pintura romántica costumbrista que los que nos dejó el ya citado Valeriano.

En la segunda mitad del siglo XIX son de nuevo muy limitadas las aportaciones de las figuras pictóricas aragonesas, como Francisco Pradilla o Marcelino de Unceta, y aún más contadas pero muy valiosas por su rareza, las de artistas extranjeros, en especial Eugène Delacroix y Toulouse-Lautrec.

Los cuadros, dibujos y grabados donde se puedan apreciar con detalle los trajes e indumentarias de los aragoneses del campo o de la ciudad continuará a finales del XIX y, sobre todo, en el primer tercio del XX gracias a la labor de destacados pintores como Joaquín Sorolla y regionalistas en Aragón como Juan José Gárate, Francisco Marín Bagüés o Miguel Viladrich, Este último con sus cuadros y terracotas dedicados a las gentes de Fraga y comarca. En este mismo entorno del regionalismo cabría encuadrar la escasa producción escultórica dedicada a las figuras populares.

Resultan especialmente interesantes estas imágenes en la publicidad, abundante a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Diseñadores e ilustradores, en ocasiones los mismos autores que los de obras consideradas «mayores», confeccionan trabajos para este género propio de la incipiente cultura de masas. Por su difusión y colorido destacan en este campo los carteles de fiestas y ferias, pues en ellos se hace habitual la presencia de miembros de clases populares.

Sobresale en este campo la producción para el cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza. Félix Lafuente, Cándido López, Victoriano Balasanz, pero también artistas más conocidos por su obra pictórica (Unceta o Marín Bagüés) fueron asiduos en esta cita anual. En buena parte de sus obras eligen para la fiesta de la principal ciudad de Aragón a representantes del medio rural aragonés.

Dentro de las artes gráficas también etiquetas y campañas publicitarias utilizan a principios del siglo XX los tipos populares, siempre adaptando esta imagen regionalista a las corrientes estilísticas imperantes (modernismo y art decó fundamentalmente). Figuras como Ramón Acín diseñaron etiquetas o paneles publicitarios para marcas aragonesas que realizaban la figura del aragonés o la aragonesa.

Otra vía de difusión de estos modelos fueron los principales periódicos: *La Voz de Aragón*, y especialmente *Heraldo de Aragón* fueron medios privilegiados, sobre todo a través de las tradicionales portadas que se publicaban con ocasión del día del Pilar. Especialmente significativas en este terreno fueron las obras de Félix Gazo, del que destacan también las viñetas de tema costumbrista que tan popular le hicieron.

Hemos dejado para un último apartado una nueva técnica que desde sus orígenes a mediados del siglo XIX fue usándose cada vez con mayor frecuencia: la fotografía. Extranjeros como Charles Clifford o Jean Laurent en la segunda mitad del siglo XIX crearon escuela y dieron paso a nuevas generaciones de profesionales cada vez más numerosos. En Aragón tuvieron como representantes a Mariano Júdez o Ignacio Coyne en Zaragoza, Ricardo Compairé en Huesca, Andrés Burrel desde la Ribagorza, Francisco de las Heras en Jacetania o las obras de foráneos como Julio Soler Santaló o José Ortiz Echagüe. Todos ellos nos dejaron huella y ejemplos de personajes populares aragoneses, en ocasiones manipulando sus vestimentas para reflejar el mundo rural que se escapaba de sus manos por el imparable avance de las nuevas modas urbanas.

Merece una mención aparte un género fotográfico que gozó de enorme éxito a principios del siglo xx: la tarjeta postal. Entre un repertorio de imágenes donde predominaban las vistas de paisajes, especialmente urbanos, pronto se introdujeron las llamadas *postales costumbristas*. En ellas se mostraba a grupos de gente o individuos solos, ya fuera trabajando, jugando o en diversas circunstancias de su vida cotidiana.

El más importante profesional del género fue Lucas Escolá establecido con su estudio y fototipia en Zaragoza. Otros editores de la época en cuyas producciones aparece este tipo de tarjeta fueron el librero zaragozano Cecilio Gasca, o editores y fotógrafos como Manuel Arribas, Enrique Escuin o los ya citados Compairé y de las Heras.

Para concluir con este breve repaso a las técnicas, géneros y artistas donde ha quedado plasmado el aspecto externo de los habitantes de Aragón en el pasado, hemos de hacer evidente cómo los cambios, la evolución, pero también a veces la manipulación de su imagen con diversas finalidades, nos permitirá analizar la transformación que ha sufrido la indumentaria popular en Aragón así como su visión y reflejo en el arte.

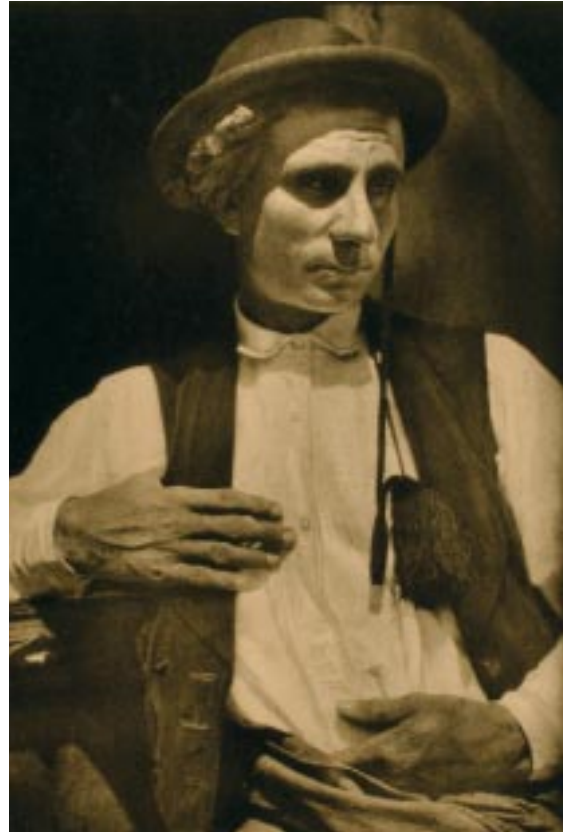


Fig. 36
Ortiz de Echagüe, *Mozo de Ansó*.

BIBLIOGRAFÍA

- BIARGE LÓPEZ, Aurelio: «De tipos y atuendos» en Huesca: Ropas del arcón (indumentaria tradicional). Fotografías 1895-1935, Diputación de Huesca, Huesca, 1997, 9-22.
- BUENO IBÁÑEZ, P., *El cartel de fiestas del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1983.
- CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid 1995.

- GARCÍA GUATAS, M., «La imagen costumbrista de Aragón», *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón*: V Curso de Lengua y Literatura en Aragón, Zaragoza, 1999, pp. 115-151; id., *Pintura y Arte aragonés, 1885-1951*, Zaragoza, 1976.
- GARCÍA MELERO, J. E., *Arte español de la Ilustración y del siglo xix: en torno a la imagen del pasado*, Madrid, 1998.
- LOMBA SERRANO, C., «La pintura regionalista en Aragón: 1900-1936. *Artigrama* 12, 1996-1997, 503-518.
- MANEROS LÓPEZ, Fernando: «Estampas de indumentaria aragonesa de los siglos XVIII y XIX», *Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses*, Zaragoza, 2001.
- MATEO AGUILERA, E., *Los trajes populares de España vistos por los pintores españoles*, Barcelona, 1948.
- RIEGO, B., *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, 2001.
- SERRANO PARDO, Luis: «Tarjetas postales costumbristas: Entre el tópico y la fantasía», *Temas de antropología aragonesa*, 3, Huesca, 1987, 235-255.

EXPOSICIÓN

- Juan José Gárate y Clavero, La Jota, principios del siglo xx, óleo sobre lienzo (NIG. 91.49.1)(58 x 94 cm.) (Museo de Zaragoza)
 - J. Ortiz de Echagüe, *Mozo ansotano*, 1926, fotografía (Museo de Zaragoza)
 - F. Marín Bagüés, *Aguaitando*, dibujo a pluma y tinta china sobre papel blanco, 23 x 30 cm. Signado en el ángulo inf. Izdo. H. 1920 (Museo de Zaragoza)
 - F. Marín Bagüés, *Guiñote*, dibujo a pluma y tinta china sobre papel blanco, 23,5 x 30 cm. Signado en el ángulo inf. dcho. H. 1920 (Museo de Zaragoza)
 - F. Marín Bagüés, *Preparando boda*, dibujo a pluma y tinta china sobre papel blanco, 23 x 30 cm. Signado en el ángulo inf. Izdo. H. 1920 (Museo de Zaragoza)
 - Un maniquí con traje femenino, principios del siglo xx (Museo de Zaragoza)
 - Jubón negro (NIG. 35861)
 - Saya percal (NIG. 3560)
 - Mantón merino (NIG. 35889)
 - Pañuelo de seda (NIG. 35656)

EL COLECCIONISMO PRIVADO (CONCHA MARTÍNEZ LATRE)

La pulsión de coleccionar es tan antigua como la presencia del ser humano sobre la Tierra. Ajuares funerarios y rituales nos permiten pensar en una atracción por determinados objetos que se pretendía venciesen la fracasada batalla contra la extinción física y personal.

En ciertas cuevas, o abrigos rupestres, como el de Regordou en la Dordoña francesa, habitado en el lejano pleistoceno por el *homo neandertal*, prospecciones arqueológicas encontraron un conjunto de cráneos de *ursus spelaeus*, colocados de forma intencionada en un hueco de la pared de la cueva. Incluso en territorio aragonés en el núcleo de Tella-Sin en el Sobrarbe, también se localiza una cueva con presencia de restos rituales de osos cavernarios, hoy convertida en museo.

Los ajuares funerarios, que arrancan de la prehistoria, seleccionaban para los enterramientos una «colección» de objetos ligados a la vida del muerto y expresivos por tanto de la misma. Podemos hablar pues de un coleccionismo antiguo e incipiente, que ya apuntaba hacia el simbolismo y valor sagrado de los objetos. Es la opinión más común entre los expertos; aunque también se acepta una aceleración del fenómeno continua y creciente, que se convierte en desmesurada en los tiempos recientes, totalmente vinculada y ligada a la sociedad moderna que posee como una de sus características su alto potencial destructivo.

Coleccionar, etimológicamente, significa la acción de formar una colección, de agrupar *un conjunto de cosas de la misma clase reunidas por alguien por gusto o curiosidad, o en un museo.*⁴⁴

Moviliza tres aspectos muy comunes de la condición humana: curiosidad, ansia de poseer y necesidad de comunicarse (Ballart, 1997: 132). Baudrillard recurrirá, para analizarlo, al cambio de valor de los objetos. Una vez perdido su valor de uso se convierten en signos. Inscritos en un nuevo sistema, un sistema de signos, el coleccionista deposita en ellos un valor simbólico, un sentido y una posesión apasionada que, en el caso de los objetos antiguos le permite una regresión en el tiempo. Y «*el objeto antiguo se nos da como el mito del origen*» (Baudrillard, 1988: 86), con dos características: la nostalgia de los orígenes que remite en especial a la madre y la obsesión por la autenticidad que vincula con el padre.

La interpretación mayoritaria del coleccionismo lo ha identificado claramente con las elites, al considerar a éstas como las únicas capaces de ejercerlo con legitimidad. No es simplemente un conjunto de cosas, sino que esas cosas están marcadas por unos poderosos símbolos: el gusto y/o la curiosidad. Y a su vez el gusto se trata de una de las categorías más visibles dentro de la construcción social. A pesar del dicho popular «sobre gustos y colores no hay nada escrito», lo cierto es que se jerarquiza minuciosamente, se legitima unidireccionalmente y si hay algo elitista es el propio concepto de gusto asimilado a distinción. Bourdieu (1998) desde la teoría de la reproducción podía mantener que el coleccionista auténtico, el distinguido, es el que se elige como modelo canónico refrendado socialmente. Y la gente, desprovista de un gusto propio imitará el gusto del dominante sin conseguir otra cosa que ser un mal remedo del mismo.

Asociar coleccionismo a elites supone encontrar unos contenidos muy precisos en cuanto a lo que se guarda o se atesora. Y difícilmente encontraremos entre esas nóminas de objetos elementos relacionados con la indumentaria tradicional anterior al siglo XIX.

⁴⁴ Diccionario de María Moliner.



Fig. 37
Relicario en plata. Colección F. Ortíz de Lanzagorta.

La forma de vestir de las clases populares carecía de interés para los coleccionistas canónicos. Si algún traje se conservaba sería por sus valores estéticos y singulares, sometidos a criterios de jerarquía en la posición social.

Los nacionalismos europeos de finales del siglo XIX, junto con el movimiento romántico, repara en la sociedad rural tradicional de la que se vale para componer una idea esencialista de «pueblo» con caracteres más bien folkloristas. Se redescubre el pueblo y se le va perfilando con unos rasgos más o menos próximos, o desviados, según autores y sus análisis sobre la cultura popular (Zubieta, 2000).

Aparece en escena el interés por la singularidad del traje de la gente que habita en las zonas rurales, cada vez más residual en el tránsito del siglo XIX al XX, pues a los espacios urbanos va llegando la uniformidad en el vestir con criterios mayoritarios y homogéneos, que también va contaminando los territorios peor comunicados. La percepción de estar en un tiempo de pérdidas irreparables desata la curiosidad y el afán de guardar, que se inicia en las élites. En nuestro país es el detonante de las exposiciones de 1924-1925, en Madrid, y en otras ciudades, sobre el traje regional auspiciadas desde la nobleza y círculos de eruditos.

La dificultad que encuentran los organizadores de esas muestras es el acceso a la autenticidad del vestido. Pues en general, la gente común no ha podido preservar más que determinadas prendas, ya que lo habitual, en los sectores populares es utilizar la ropa hasta que su desgaste es completo, con el añadido de que las telas posteriormente podrían reutilizarse para otros usos domésticos. De esta forma las colecciones tienen un sesgo que puede impregnar todo el patrimonio indumentario que conocemos ahora.

Ya Ortega y Gasset (1953) dudaba de la autenticidad de un llamado «traje popular», pues creía que sólo sería posible encontrar el tipo «harapos» o la mala copia del traje de las elites.

En Aragón sabemos, y el propio museo es deudor de ellos, de unos primeros coleccionistas privados interesados en el traje tradicional. Hablamos de la familia Cati-viela, que con sus fondos ansotanos, dieron pie a la Casa Ansotana. Sin embargo es difícil encontrar museos en nuestra tierra con fondos significativos en este tema, pues no hubo muchos entusiastas en esta línea.

Los estudios etnográficos de Violant y Simorra (1949) sobre toda la cordillera pirenaica, los relativos a la indumentaria del Pirineo de Ricardo del Arco (1924) o las fotografías de autores como Compairé en el primer tercio del siglo xx, van modelando el cambio de percepción sobre la cultura tradicional en nuestro contexto.

Ya en la segunda mitad del siglo xx se activa el afán coleccionista sobre la indumentaria tradicional, quizá porque haya pasado el suficiente tiempo y se haya creado la suficiente distancia con respecto a ella para encontrar otros valores por encima del valor de uso o de intercambio. Al tiempo que se alcanza una posición desahogada, de falta de necesidad, con respecto a esas prendas. Todo ello supone las condiciones de contorno para dar lugar a un buen coleccionista (Bourdieu, 1998).

Ese coleccionismo puede ser colectivo, y en Aragón tenemos muestra de ellos con diversas asociaciones volcadas en la custodia del patrimonio etnográfico con especial atención al indumentario. La AUFA Someron-dón puede ser una de ellas con piezas singulares que ya han sido puestas a disposición del museo en las muestras temporales de los años 2001-2003⁴⁵.



Fig. 38

Banca de media luna y saya. Colección F. Ortiz de Lanzagorta.

⁴⁵ ALVIRA LABARTA, S., 2002.

También el coleccionismo privado e individual goza de amplia e importante representación en nuestra tierra. No mencionaremos nombres en este caso por el temor de olvidar y errar salvo el de Fernando Ortiz de Lanzagorta, para simplemente agradecer su colaboración en esta primera exposición de Propósitos, así como el de Rosa Hernández, que ha cedido para esta ocasión su traje de novia fragatina.

En sucesivas ocasiones confiamos en contar con más colaboradores y ampliar la nómina de agradecimientos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVIRA, S. y otros, *Entre faenas y fiestas*, Zaragoza, 2001.
- ARCO GARAY, R. del, *Costumbres y trajes en los Pirineos*, Zaragoza, 1924.
- BALLART, J., *El Patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, 1997.
- BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*. México, 1988.
- BOURDIEU, P., *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, 1998.
- ORTIZ ECHAGÜE, J., *Pueblos y Paisajes*. Bilbao, 1942.
- VIOLANT, R., *El Pirineo español: vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece*. Madrid, 1945.

EXPOSICIÓN

- Traje aragonés tradicional (final del s. XVIII-principios del s. XIX). Colección Fernando Ortiz de Lanzagorta:
 - Bancal de media luna
 - Guardapiés o saya con aldar de paño rojo
 - Delantal con el mismo aldar
- Manguitos y cuerda (Ansó)
- Pulgaretas con cintajos de finales del siglo XIX
- Escapulario de la Virgen del Carmen
- Cruz de filigrana de plata, del siglo XIX
- Relicarios de plata del siglo XIX

UN MUNDO PLURAL (JUAN DAVID GÓMEZ QUINTERO)

Desde la coexistencia de judíos, musulmanes y cristianos, nunca antes en esta tierra habían convivido tantas nacionalidades diferentes, de lugares tan apartados y diversos, geográfica y culturalmente, como ocurre en la actualidad. Este novedoso hecho puede analizarse desde la diversidad cultural como enriquecimiento de la sociedad.

Por supuesto que la forma como se ha llevado a cabo la masiva llegada de muchos extranjeros ha dejado en evidencia una serie de dificultades no esperadas ni planificadas para las personas e instituciones respectivas. Pero

enfocar la mirada, quizá de forma prioritaria, en los problemas puede estar impidiendo ver las oportunidades que nos brinda convivir con otras personas tan diferentes en las manifestaciones socioculturales; pero tan similares en la esencia de la condición humana.

La constatación de esta paradoja puede ser una experiencia impactante en la vida personal. Conocer a tanta gente que habla, viste y come de forma distinta, pero a la que le preocupan, alegran y entristecen, en el fondo, las mismas cosas.

En los próximos años nos toparemos aquí, en este territorio, con hombres y mujeres negros, mestizos, de rasgos orientales, con atuendos y nombres extraños que despertarán en nosotros ecos de países remotos, pero de repente, nos contestarán con acento maño; indagaremos sobre las experiencias de sus lejanas tierras, y, sin esperarlo, éstas serán muy similares a las nuestras, y aquellos lugares curiosos resultarán para ellos, tan extraños como lo son para nosotros.

Este tipo de situaciones pondrán a prueba buena parte de nuestros estereotipos que, sin embargo, se van desvaneciendo a medida que se van construyendo nuevas formas de interrelación ajustadas a un conocimiento basado en la propia experiencia, no en la ajena.

Al tiempo debemos dejar claro que estas prevenciones y miradas prejuiciosas no ocurren sólo en la percepción del español ante el extranjero, también se dan a la inversa. Muchos de ellos viven cotidianamente con cierta sensación de incompreensión, incluso de enfado, ante las costumbres y forma de ser de «los españoles», con frecuencia lamentan que «aquí» no sea como «allí», y cuesta cierto tiempo aceptar que no se puede cambiar el entorno para que se parezca al que se ha dejado atrás.

Aunque cueste cambiar la inercia de los propios hábitos en las interrelaciones con lo diverso, hay que correr el riesgo de vivir una experiencia de conocimiento del otro y quitar el manto que oscurece muchas formas de mirar el mundo. No están muy lejanos los tiempos en que muchos de los habitantes de esta Comunidad, al igual que otros españoles, tuvieron que salir a buscarse la vida a la vecina Europa, más próspera que la España de los años 60. Francia, Suiza, Alemania o Bélgica fueron los países receptores de todos ellos. E incluso, si nos remontamos temporalmente mucho más atrás, podríamos recordar desde finales del siglo XIX la emigración española que tenía como destino América Latina,⁴⁶ en muchos casos por motivos económicos y, en otros, el exilio fue político, claramente tras la guerra civil de 1936.

Ahora, en las dos últimas décadas, el proceso migratorio se ha invertido y somos un país de acogida en lugar de exportar mano de obra al exterior. Colaboran especialmente en este proceso la globalización, que ha estrechado el mundo facilitando sus comunicaciones y, sin duda, la desigualdad social y económica que se percibe sin paliativos entre un mundo occidental, «desarrollado», y un mundo, al que llamamos «tercer mundo», inmerso en graves problemas del orden de la supervivencia, en absoluto ajenos al sistema de vida occidental.

⁴⁶ MARTÍNEZ LATRE, C., 2002.



Fig. 39
Traje femenino, Senegal. Colección particular Rokhaya Niang
y Asociación AISA.

¿Cuáles son los países de procedencia de nuestros nuevos vecinos, de los «nuevos aragoneses»?

Por lo pronto las cifras del padrón municipal de 2008 asignan a Zaragoza, principal destino receptor en Aragón, un total de 92.491 personas extranjeras, y en el conjunto de Aragón son 154.892, que suponen el 11.7 % de los residentes totales de la comunidad. Una parte de la población extranjera llega hasta aquí tras atravesar los 14 kilómetros que separan a España de África. Para los que provienen de países del sur del Sahara (Senegal, Gambia, Malí, etc.) llegar a las costas africanas del Mediterráneo ha supuesto un viaje de varios miles de kilómetros, que podemos imaginar complicado y trágico.⁴⁷ Sin embargo, la parte más difícil llega al tener que atravesar el Estrecho en las frágiles pateras.

De Latinoamérica llega el grupo más numeroso, en especial de Ecuador y Colombia. El viaje no supone el riesgo mortal de las embarcaciones de los africanos; pero sí el problema de la deportación ante situaciones irregulares y el endeudamiento fuerte para pagar el pasaje.

Finalmente hay también una notoria presencia de la Europa del Este, accesible desde los medios de transporte terrestre, sobre todo Rumanía, que es el primer colectivo nacional con mayor presencia en Aragón.

La progresiva llegada de los inmigrantes a nuestras ciudades y pueblos implica, no sólo una serie de cambios jurídicos, laborales o sanitarios, conlleva

⁴⁷ Se estima que unas 10.000 personas han perdido la vida en el cruce del Estrecho en los últimos diez años, sin contar las víctimas que no han alcanzado a llegar a las costas del Norte de Marruecos. (informaciones de prensa nacional *El País*, 16 de abril 2006). Las rutas migratorias se han configurado tras los problemas de las vallas de Ceuta y Melilla; ahora el destino es el archipiélago canario, que todavía complica más el desarrollo del viaje.

además la alteración de los espacios urbanos como una señal de la huella que deja el ser humano en el lugar que ocupa, espacio que se convierte en territorio al ser apropiado, poseído y reclamado. Territorio que no corresponde exclusivamente al ámbito de lo privado, se evidencia a través de la diversidad y la segregación en la convivencia y la disputa por el espacio público.

Las tiendas de los barrios son señal indiscutible de un espacio cada vez más plural. En las paredes de las cabinas de los locutorios telefónicos, de donde salen y entran gentes de todos los colores y acentos, se inscriben nombres en árabe, rumano o ghanés.

Y no solo cambian los espacios, también se altera la corporalidad, aparecen las peluquerías que exhiben postizos de cabello que adornan el pelo de otras mujeres además de las «subsaharianas», chicas que llevan el pelo a la moda «afro» o «rasta».

En una sociedad plural no todo es armonía, existen los conflictos y en su solución debemos avanzar los próximos años. Los retos para la consecución de la convivencia intercultural y la ciudadanía (entendida como derechos y deberes mutuos) son muchos, y corresponde tanto a autóctonos como a extranjeros trabajar por ello. La igualdad entre las personas casi siempre ha sido fruto del reclamo, del esfuerzo, y de la lucha para el reconocimiento de lo diferente, también de saber afrontar y resolver los conflictos cotidianos. La «integración» no sólo es asunto de los inmigrantes, es un esfuerzo que toca a todos, porque la sociedad se construye entre todos.

En ningún caso es defendible el fundamentalismo cultural (suponer la superioridad de unos valores culturales como los universales) como tampoco el relativismo a ultranza (desconocer que existen unos derechos fundamentales inherentes e inalienables), porque la interculturalidad plantea un acuerdo de mínimos entre



Fig. 40

Poncho. Ecuador. Colección particular Asociación Liclicñan y Asociación Quilla.



Fig. 41

Tapete con decoración floral. Rumanía. Colección particular. Liliana Corina.

dos o más partes, un diálogo constante donde se escuche al otro sin autoritarismo y sin paternalismo, implica comprender al otro desde su forma de ser y ver al mundo, sin la curiosidad que promueve el exotismo o el prejuicio que segrega a lo desconocido.

Los objetos nos cuentan historias y nos cuentan vidas. Gracias a ellos también podemos alcanzar otro tipo de conocimiento sobre nuestros nuevos vecinos. El espacio que nos brinda el museo nos permite mostrar la artesanía e imágenes religiosas que redecoran los nuevos hogares. Los trajes vinculados a fiestas tradicionales, que se pueden vestir aquí en ocasiones especiales. O los trajes que todavía se utilizan en la vida cotidiana porque no se concibe el propio cuerpo revestido con algo distinto y ajeno.

Traje de Senegal

SENEGAL. Las mujeres senegalesas, independientemente de su etnia, visten este y otros trajes llamados tradicionales pero que en realidad se adaptan a las modas actuales, introduciendo variantes en toda su composición. Coexiste con la indumentaria de occidente llamada también moderna que está muy extendido. En España, las mujeres senegalesas se visten de ambas maneras.

Este traje tradicional se ha confeccionado en 2009 con tejidos que pueden venir de Europa o del propio país y de su entorno. Se compone de «anango» (cuerpo), «sér» (falda abierta), «musóór» (tocado o turbante) y sandalias.

ECUADOR. Traje ceremonial del diablo-huma (cabeza de diablo), personaje principal de la Fiesta del Sol o (Inti Raymi), que tiene sus orígenes en la Provincia de Imbabura, al norte de Ecuador, pero que hoy se celebra en todo el contexto diverso del país. Consta de máscara de dos caras, para que durante la danza y los bailes no se de la espalda al sol, o INTI, principal homenajado en esa fiesta; pantalón blanco de algodón, que va recubierto por el zamarro o pantalón de piel de animal; cinturón de cuero, que lleva adosada una combinación de campanas y cascabeles; camisa de algodón blanco con bordados.

RUMANIA: Cualquier persona rumana vendrá a nuestro país con esos objetos, que estarán presentes en su nuevo hogar.

Platos de cerámica de Horezu, hechos a mano y decorados con motivos geométricos o vegetales, en colores blanco, marrón, verde, gris.

Tapetes tejidos con lanas de colores de la zona de Valaquia, al sur de Rumania. También los hay en algodón que, en este caso, proceden de Transilvania. Cumplen funciones decorativas y se acostumbraba a regalarlos en bodas, bautizos u otros eventos.

Los iconos rumanos son el signo de una comunicación espiritual directa con Dios o los santos. Forman parte de la herencia bizantino-griega y acompañan a los creyentes ortodoxos desde la cuna hasta la tumba; por tanto para un rumano creyente una casa sin icono es una casa vacía.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIZANDA, F.; PINOS, M., *La inmigración en Aragón, Zaragoza*: Seminario de Investigación para la Paz, 2002.
- CATALÁ, M. (coord.), *Miradas y voces de la inmigración*. Barcelona, 2009.
- GÓMEZ BAHILLO, C., *Diagnóstico de la Inmigración en Aragón*. Dirección de Inmigración y Cooperación al desarrollo del Gobierno de Aragón, 2007.
- GÓMEZ, J. D., «La emigración latinoamericana: contexto global y asentamiento en España», *Acciones e Investigaciones Sociales*, 21, 2005.
- MARTÍNEZ LATRE, C., «La deriva del patrimonio etnológico. Un traje femenino de Ansó», *Temas de Antropología Aragonesa*, 12, Zaragoza, 2002.

EXPOSICIÓN (CONCHA MARTÍNEZ LATRE)

- Colecciones particulares:
 - Traje femenino. Senegal. Rokhaya Niang y Asociación AISA.
 - Traje de diablo Huma. Ecuador. Asociación Liclicñan, y Asociación Quilla.
 - Objetos Rumanía. Liliana Corina.
 - Icono
 - Tapete
 - Platos

DISEÑADORES EN ARAGÓN

(JOSÉ ÁNGEL BERGUA AMORES)

Las sociedades desarrolladas contemporáneas, que muchos califican de postmodernas, han desarrollado la diferenciación estética de un modo que no tiene precedentes en la historia de la humanidad.



Fig. 42

Vestido femenino de peces y erizos. Monserrat Gimeno. Colección particular.



Fig. 43
Chaqueta de Karakul. Belén Morales. Colección particular.

Muchas de las funciones sociales que tienen las estéticas actualmente aparecen en el ocaso de la Edad Media Europea, durante el siglo XIV, cuando la nobleza comienza a perder sus prerrogativas militares, se ve obligada a desarmarse y se introduce en los juegos cortesanos de la apariencia. Sin embargo, en esa época la ostentación estética estaba rigurosamente regulada. Un individuo sólo podía exhibir ciertos tejidos, metales preciosos, etc. según fuera su estamento y linaje de adscripción.

Esta situación cambiará tras la Revolución Francesa. Al abolirse las leyes suntuarias, cualquiera podía usar los lujos que quisiera, si tenía los recursos para comprarlos. La burguesía, obviamente, pudo acceder a esa ostentación pero, con el tiempo, comprobó que también las clases inferiores podían hacerlo (incluso a bajo coste si se aprovechaba de las copias y falsificaciones) así que se vio obligada a usar signos de distinción cada vez más inaccesibles. La «alta costura» de finales del siglo XIX nace precisamente para satisfacer ese deseo burgués de distinción. Los productores de esos signos serán los diseñadores. Muchos de ellos siempre se han considerado artistas. Sin embargo, en el Renacimiento, cuando los príncipes y nobles se convirtieron en protectores de toda clase de creadores (músicos, pintores, escritores, etc.), la confección textil quedó fuera de esa protección. La situación comienza a cambiar a lo largo del XVIII, periodo en el que se «inventa» el arte moderno (con la vinculación al mercado en lugar de al mecenas, la consideración del artista como «creador», el distanciamiento de las artes manuales, etc.). La moda accede al mundo del arte en la segunda mitad del siglo XIX. El responsable de este cambio será Charles Frederic Worth (1825-1895), A diferencia del antiguo modisto,

Worth se independizará de las demandas del cliente, le impondrá sus creaciones y cambiará el modo artesano de producción por el industrial (a gran escala). Además, ya no será el producto (por su calidad, simbolismo, materiales, etc.) el que atraiga sino más bien el autor. Más exactamente su firma.

Poiret discípulo de Worth, ha pasado a la historia como el creador de la alta costura. Además de transformar de dentro a afuera a la mujer (le quitó el corsé y las enaguas) debió inventar un uso y un contexto social para sus creaciones. A falta de un estilo de vida y de unas situaciones aristocráticas «naturales» en las que colocar sus obras, Poiret se vio obligado a colaborar con decoradores, inventarse fiestas, etc. Es decir que la alta costura de Poiret está unida a la simulación de un mundo nobiliario ya desaparecido.

Con el tiempo, esa rememoración de los viejos tiempos aristocráticos dejará de estimular las creaciones y comenzará a adquirir importancia la estimulación artística. Es el caso, por ejemplo, de Dior. Tampoco hay que olvidar a Balenciaga, el más grande diseñador de todos los tiempos según los entendidos, y bautizado por algunos como el Picasso de la moda. Más tarde Saint-Laurent, heredero del imperio Dior y considerado unánimemente como el último gran genio, continuará el flirteo con las vanguardias artísticas.

El arte ha sido sin duda importante en el diseño de la alta costura. Sin embargo, ha habido más influencias. Por la misma época en que llegaba la moda de masas y Balenciaga desaparecía voluntariamente del primer plano, algunos diseñadores apostaron fuerte por la tendencia populista. Coco Chanel, por ejemplo, no vio con malos ojos los cambios que venían de Estados Unidos y que fascinaban al europeo medio, como los impermeables de plástico o el bikini. Además, por esa época, los años 50, se comenzaba a tener muy en cuenta a los jóvenes. Entre los diseñadores que andaban por este sendero, menos artístico, hay que citar a Rabanne (que en 1967 utiliza metales y vinilos) y Ashley que impondrá un estilo *folk* rápidamente apropiado por los *hippies*.

Desde los años 80, aunque la influencia del arte e incluso de la filosofía es importantísima (el deconstructivismo, filosofía de moda en estas últimas décadas, anda detrás de Gaultier, Dolce & Gabbana y otros), eso no ha impedido que la calle, la gente, se haya convertido en uno de los estímulos creativos más importantes. Al parecer Calvin Klein copió de la calle esa tendencia tan actual de mostrar la ropa interior. Curiosamente el origen de la corbata es idéntico, también nació de una imitación. En este caso de una parte del vestuario de los soldados croatas de hace siglos. Otro ejemplo es el estilo *zootie*. Tiene su origen en los años 30 y se caracteriza por la amplitud de los trajes y lo excesivo de los gestos. Ese «estilo» surgió entre presos negros obligados a vestir prendas de distinta talla y se ha ido manteniendo de generación en generación. La actual moda *bip-hop* continúa ese estilo. Por otro lado, el corte del pelo femenino, tan admitido hoy, lo iniciaron las mujeres de los años 20 y lo copió Coco Chanel. Y en cuanto a la minifalda no fue un invento de Mary Quant sino de las chicas de la *Swinging London*. Finalmente hay actualmente en la alta costura un estilo *dark*, proveniente de los siniestros de los 80, que los grandes diseñadores parecen haber copiado. Es el caso de Yamamoto o del fallecido Versace.



Fig. 44
Collar. María José Espinosa. Colección particular.



Fig. 46
Pulsera. Javier Galoso. Colección particular.



Fig. 45
Gafas. Isabel Grau. Colección particular.



Fig. 47
Bolso y replica para una Barbie. Carita Bonita. Colección particular.

La influencia de la calle es algo que actualmente se reconoce en los escalafones más altos del negocio de la moda. Consultoras como *Youth Intelligence* (especializada en el estudio de la cada vez más influyente población de entre 15 y 24 años), *Doneger* o la holandesa *Li Edelkoort* son algo así como oráculos que descubren las tendencias futuras en color, diseño e incluso estilo de vida en ámbitos que van desde la moda a, por ejemplo, el sector automovilístico. Estas empresas parten de la idea de que las tendencias no se imponen desde arriba sino que brotan desde abajo y que hay que saber captarlas. Los profesionales dedicados a cazar tendencias de la calle sobre las que informar a las consultoras se llaman *coolhunters* (literalmente «cazadores de tendencias»). Muchas grandes marcas tienen sus propios *coolhunters* y los diseñadores independientes, para tener éxito, deben ellos mismos cultivar el *coolhunting*.

¿Qué diseñadores independientes hay en Aragón? Pues bastantes, distribuidos por las tres provincias de la Comunidad. Sin embargo, de entre todos ellos sólo mostraremos las creaciones de unos pocos y reservaremos una muestra más extensiva para el momento oportuno. El espacio que corresponde en esta exposición temporal sólo ha permitido la participación de Monserrat Gimeno y Belén Morales, diseñadoras de prendas de vestir. Y en el apartado de complementos: María José Espinosa que hace joyas, Carita Bonita bolsos, Isabel Grau gafas y Javier Galloso bisutería.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGUA, J. A. (dir.), *Coolhunting. Diseñadores y multitudes creativas en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007.
- CALEFATO, P., *El sentido del vestir*, Valencia, 2002.
- CODINA, M. y HERRERO, M. (eds.), *Mirando la moda. Once reflexiones*, Madrid: Ediciones Internacionales universitarias, 2004.
- DESLANDRES, Y., *El traje. Imagen del hombre*, Barcelona, 1985.
- DORFLES, G., *Moda y modos*. Valencia, 2002.
- ERNER, G., *Víctimas de la moda. Cómo se crea, por qué la seguimos*, Barcelona, 2005.
- KÖNIG, R., *La moda en el proceso de humanización*, 2002.
- LEMOINE-LUCCIONI, E., *El vestido. Ensayo psicoanalítico*, Valencia, 2002.
- LIPOVETSKY, G. y ROUX, E., *El lujo eterno*, Barcelona, 2004.
- MCROBBIE, A., *British Fashion Design. Rag Trade or Image Industry?*, Londres, 1998.
- MONTOYA RAMÍREZ, M. I. (ed.), *Moda y sociedad: la indumentaria: estética y poder*, Granada, 2002.
- SCOPA, O., *Nostálgicos de aristocracia*, Madrid, 2005.
- SHINER, *La invención del arte*, Barcelona, 2004.



Fig. 48
Vestido femenino de
Montserrat Gimeno.
Detalle.

— SIMMEL, J., «Filosofía de la moda», en *Revista de Occidente*, n.º 1, Madrid, 1927.

— SQUICCIARINO, N., *El vestido habla*, Madrid, 2003.

— VERDÚ, V., *El estilo del mundo*, Barcelona, 2003.

— VIGARELLO, G., *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir. De la renaissance à nos jours*, Paris, 2004.

EXPOSICIÓN

- Vestido Arrefice coralino. Monserrat Gimeno
- Chaqueta de Karakul. Belén Morales
- Collar. María José Espinosa
- Gafas. Isabel Grau
- Pulsera y pendientes. Javier Galloso
- Bolso y réplica para una Barbie. Carita Bonita

Sala II. Espacios domésticos⁴⁸

CONCHA MARTÍNEZ LATRE

La arquitectura elegida para el edificio que alberga la Sección de Etnología se adapta al modelo pirenaico y, pese a ser el resultado de una mezcla de elementos de diversos valles de la montaña, hay un predominio en las referencias a Ansó, por eso se la conoce también con el nombre de «Casa ansotana» y también porque su origen, explicado en estas mismas páginas es deudor de la primitiva Casa Ansotana del Museo Comercial.

Si en las primitivas instalaciones de 1924 hubo que recurrir a una escenificación de los ambientes domésticos, una vez alcanzada la posibilidad de contar con edificio propio, en el parque, se recurrió a construir una casa de la montaña de la manera más fiel posible.

La articulación de los edificios en los pueblos de la montaña ha sido con edificios exentos, con cuatro fachadas, alineados en calles próximas a la iglesia, siempre que la orografía del terreno lo permitiera. Entre una y otra casa estrechos callizos, impracticables, pero aptos para marcar los límites de las casas de recios muros de piedra sillar, con pequeños vanos de madera. La puerta de doble hoja con vistosos llamadores. En la trasera de la casa en ocasiones se encontraba un pequeño huerto cuidado por las mujeres, que se prolongaría con otros de mayores dimensiones en las afueras del pueblo, próximos a cursos de agua.

Las casas han sido grandes, adaptadas al nivel social de cada familia; pero en cualquier caso suficientes para albergar los espacios de vida cotidiana con las dependencias necesarias para el desarrollo de las tareas agrícolas y pastoriles.

Los núcleos rurales de la montaña, y de las tierras altas, han vivido hasta bien entrado el siglo xx con un régimen económico autárquico. Se producía lo suficiente para vivir, más el añadido de excedentes que permitían el acceso a

⁴⁸ Todos los fondos que se exhiben pertenecen a la colección permanente del Museo de Zaragoza, salvo indicación contraria.



Fig. 49

La casa ansotana. Fachada principal.

bienes exteriores a la comunidad o afrontar gastos excepcionales como bodas, fiestas o entierros. Sin embargo los recursos materiales de la montaña, que se basaban en especial en la ganadería junto a una precaria agricultura, dadas las características del suelo y del clima, y una controlada explotación forestal, no permitían el crecimiento ilimitado del número de miembros de cada familia. La opción, podríamos decir que ancestral, era apostar por la supervivencia de la Casa, con mayúsculas, y esto se conseguía gracias a un sistema de herencia bastante desequilibrado desde nuestra actual perspectiva.

El derecho consuetudinario aprobaba la designación de un único heredero entre todos los hijos habidos en el matrimonio. Obviamente se elegía varón sobre mujer, y tan sólo en el caso de no existir descendencia

masculina se proclamaba heredera a una hija, que debía casar con hombre capacitado para tomar las riendas de la casa y su patrimonio. El resto de los hermanos no tenía acceso más que a un menguado patrimonio llamado «la legítima». Varias opciones se le ofrecían ante tal estado de cosas: casar con otro heredero o heredera, opción muy limitada; emigrar y buscar la vida en pueblos más grandes, bien como artesanos para los hombres o empleados de grandes propietarios, o el servicio doméstico para las mujeres; y finalmente se podía permanecer en la Casa con una situación intermedia entre pariente y criado. Este último grupo, compuesto sobre todo por varones, es conocido con el nombre de «tiones», alusión a esos hombres solteros, sin hijos, sin independencia económica y sometidos al poder de la Casa.

La casa es grande pero sus dimensiones responden a esta estructura familiar y social que llamamos familia troncal: padres, hijos y nietos, más los tiones o tías solteras. Todos tenían que convivir en ella, disponiendo de sitio también para animales.

La planta baja ocupada por las cuadras, establos y las habitaciones para guardar los aperos agrícolas, dependencias accesibles desde del patio, o zaguán, que podía tener en su suelo labores tan decorativas como la que muestra el museo, realizada con cantos rodados. Del zaguán arranca la escalera que conduce al primer piso, en el que se disponen las habitaciones usuales en cualquier casa: la cocina, las alcobas y la sala.

Resta la última planta de la casa: la falsa o granero, con usos principalmente de almacenaje dentro de los espacios domésticos y que en nuestro caso se habilita como zona expositiva sobre la artesanía textil y la indumentaria.



Fig. 50
La casa ansotana. Detalle de la chimenea.



Fig. 51
La cocina y sus enseres.

La cocina

Las cocinas eran el punto neurálgico de la vida familiar, todo sucedía allí alrededor del fuego que permanecía encendido todo el día. Por la noche se amontonarían sus brasas con la intención de que alguna siguiera activa por la mañana permitiendo reavivarlo con la ayuda del fuelle. Las teas, astillas de madera enresinada, que reposaban sobre el tederio, permitían trasladar el fuego para encender los candiles, lámparas portátiles de aceite alineadas en la chimenea.

Los fuegos eran siempre bajos, directamente sobre el suelo, alimentados con leña. En ciertos casos ocupaban una posición más central, totalmente exentos de la pared, en otras se acercaban más al muro, aquí vemos una situación intermedia. Lo que era común en todos los fuegos era la amplitud de la chimenea, que aseguraba un buen tiro y una mayor eficiencia calorífica.

Cerca del fuego la cadiera, banco con mesa abatible, lugar privilegiado para los mayores de la casa por ser el más caliente, protegido el asiento con pieles de oveja. Y a su lado, adosado al muro, el horno de cenizas preparado para almacenar los residuos del fuego, que se utilizarían colocados sobre un cedazo tapando la ropa sucia acumulada en un gran barreño de cerámica agujereado en su base. El agua caliente vertida sobre estas cenizas arranca de ellas un material limpiador, «la lexiva», que blanquea e higieniza la ropa en el proceso de la colada.

Alrededor del fuego utensilios imprescindibles para cocinar: espedos, barras de hierro en que ensartar los animales para asarlos reposando sobre los morillos; trébedes, o asientos de tres patas que con tamaños variados sostendrán las ollas, sartenes, y pucheros, si estos eran más pequeños los zondocos, lorigas, sesos o tentibien los asegurarían sobre las brasas; parrillas para asar; tenazas y el lar, la larga cadena que sostendra al gran caldero de cobre.

Sobre las paredes libres de la cocina la espetera con tapes o coberteras de pucheros, aceitera, mortero, chocolatera y otros utensilios. La alacena o armario de cocina quedaba reservada para las piezas más especiales de la vajilla.

Tres personajes recrean la escena. Los maniqués de Larrauri aluden a los abuelos de la casa (María Josefa López, avivando el fuego y José Cativiela descansa en la cadiera) y a una de las mujeres jóvenes, Anselma Cativiela, que trae el agua con la herrada. Van vestidos con réplicas de trajes ansotanos confeccionados por la Sección Femenina en los años 60 del pasado siglo.

EXPOSICIÓN*

- Maniquí anciana (NIG 29098)
- Maniquí anciano (NIG 29100)
- Maniquí mujer (NIG 29094)
- Traje femenino de Ansó (Sección Femenina)
- Traje femenino de Ansó (Sección Femenina)
- Traje masculino de Ansó (Sección Femenina)

* Todos los objetos de la cocina proceden de la Colección Cativiela, ansotana.



Fig. 52

La cocina. Ferrada. Ansó (Huesca).

**Fig. 53**

La cocina. Caldero. Ansó (Huesca).

**Fig. 54**

La cocina. Morillo en forma animal.
Ansó (Huesca).

**Fig. 55**

La cocina. Trébede. Ansó (Huesca).

**Fig. 56**

La cocina. Parrilla decorada. Ansó (Huesca).

**Fig. 57**

La cocina. Zondoco con decoración geométrica. Ansó (Huesca).

**Fig. 58**

La cocina. Candil doble. Ansó (Huesca).



Fig. 59
La cocina. Cadera. Ansó (Huesca).



Fig. 60

La cocina. Juego de café, taza. Colección Ballcells, CSIC.



Fig. 61

La cocina. Chocolatera. Ansó (Huesca).



Fig. 62

La cocina. Aceitera. Ansó (Huesca).

HOGAR

Ferrada	NIG 36174, 36139	34,5 x 40 x 33,5 ⁴⁹
Lar	NIG 36118	231 x 10
Caldero	NIG 36119	23 x 42,2
Morillos	NIG 36148, 36149	44 x 58 x 31, 35 x 44,5 x 22
Puchero	NIG 36094	24,5 x 16 x 30
Trébede	NIG 36122	8 x 16,5 x 28
Trébede	NIG 36123	6,5 x 13 x 25,5
Trébede	NIG 36124	38,5 x 61 x 22,5
Parrilla	NIG 36127	5,2 x 15 x 38
Parrilla	NIG 36128	10,3 x 32,5 x 66
Caldero	NIG 36129	17,5 x 17,5 x 26
Trébede	NIG 36130	30,5 x 34
Sartén	NIG 36125	6,5 x 74
Tedero	NIG 36140	76,5 x 19,5 x 39
Zondoco	NIG 36207-36209	5,2 x 23 x 25; 7 x 28 x 15
Tenazas	NIG 36120	55,3 x 3,3
Tenazas	NIG 36121	44,5 x 5,5
Espedos	NIG 36143-36147	108 a 177
Candiles	NIG 36151-36157	28,5 x 11 x 3,5, 13 x 14 x 7
Cadiera	NIG 36117	186 x 206 x 60
Silla	NIG 36200	88 x 40,5 x 35
Silla	NIG 36201	78 x 38 x 33

ALACENA	NIG 36199	232 x 104 x 45
Puchero	NIG 36035	17 x 28
Jarra	NIG 36037	8 x 11 x 12
Jarra	NIG 36038	11 x 17 x 20
Plato	NIG 36039	24,5 x 5 x 11
Fuente	NIG 36040	31 x 5 x 19
Copa de cristal	NIG 36042	8 x 8 x 14,5
Copa de cristal	NIG 36045	11 x 5 x 6
Jarra de cristal	NIG 36043	10,5 x 8 x 13
Juego de café* Colección Balcells (CSIC)	NIG 54607, 54619	12 x 7 12,5 Ø
ESPETERA	NIG 36092	116 x 102 x 25
Tapes	NIG 36057- 36065	20 x 20
Chocolatera	NIG 36168	14,5 x 19,5
Chocolatera	NIG 36169	13 x 15,5
Aceitera	NIG 36090	27,5 x 25
Cucharón	NIG 36053	42,5
Revolvedor	NIG 36054	39,5
Trinchante	NIG 36055	48,5 x 5,5
Cazo	NIG 36175	5 x 16,5 x 12
Cazo	NIG 36176	5 x 6,5 x 23
Almirez	NIG 36170	7,5 x 11,6

* Se acepta como área genérica de la colección Balcells, La Jacetania (Huesca).

⁴⁹ Las medidas en cm.



Fig. 63
La Sala. Velón. Ansó (Huesca).

La Sala

Siguiendo con las habitaciones de la vivienda, en casas de un cierto nivel económico como ésta, encontraríamos la sala, de grandes dimensiones, que estaría amueblada con una mesa central y sillas, de modo que en las ocasiones especiales sería aquí donde podría comer reunida toda la familia.

Este espacio también se utilizaba para ubicar el mobiliario como se muestra en el museo. Junto a las paredes armarios para la ropa, arcones para idénticos fines, alguna mesa auxiliar. La ornamentación hacía explícita la religiosidad de los moradores de la casa con estampas de santos y vírgenes e, incluso con algún sencillo oratorio como la capillita que alberga un crucifijo de madera. En la mesa descansan dos tablillas funerarias. Son piezas de madera tallada, a modo de palmatoria, con candelas de cera que se arrollan en la parte central de la tablilla y que se encendían durante los funerales en la iglesia o en la misma casa en los velatorios. Estos modelos provienen de Ansó y también se utilizaban en los valles navarros próximos.

Los velones de bronce, alimentados con aceite o que-roseno, proporcionaban la iluminación al alcance de aquellos tiempos.

También en estas salas se podía hallar un gran reloj de péndulo, que con su tic-tac acompañaba estrechamente la vida de sus propietarios. La maquinaria era de procedencia francesa, y la caja de madera podía ser de factura local realizada por algún ebanista competente. Desde 1924 este reloj se expuso bajo una pintura marrón que lo recubría por completo y así se mantuvo hasta 2003. En 2010 las labores de restauración de todas las piezas expuesta, y entre ellas el reloj de la sala, permitieron sacar a la luz una llamativa, y desconocida policromía, que decidimos rescatar para ofrecer esta nueva imagen del reloj.



Fig. 64

La sala. Reloj decorado con pinturas populares.
Ansó (Huesca).



Fig. 65

La sala. Tablilla funeraria. Ansó (Huesca).



Fig. 66

La sala. Capillita con Cristo.
Ansó (Huesca).



Fig. 67
La sala. Arcón.
Procedencia
desconocida.



Fig. 68
La sala.
Arcón decorado
con pinturas.
Colección Balcells,
CSIC. Jacetania
(Huesca).



Fig. 69
La sala.
Armario.
Ansó
(Huesca).



Fig. 70
La alcoba. Caja fuerte.

EXPOSICIÓN *

Velón	NIG 36159	51,5 x 16
Velón	NIG 36160	54,5 x 20
Reloj	NIG 36183	223 x 43 x 24
Mesa	NIG 36191	72 x 117 x 64
Baúl	NIG 54666	34 x 90 x 34
Tablilla	NIG 36185	44 x 16,5 x 1,5
Tablilla	NIG 36186	53 x 20,5 x 2
Cristo y capilla	NIG 36187	60,5 x 71 x 20
Arcón	NIG 36189	49 x 122 x 53
Arcón	CB ⁵⁰ 3801	57 x 139 x 56
Armario	NIG 36193	180 x 133 x 46
Cuadros	NIG 55792, 55793	33,3 x 25,8

* Todos los fondos Colección Cativiela, ansotana, salvo cuando se indica la procedencia.

Las alcobas

Las alcobas o dormitorios se abrían a la sala, la intimidad se preservaba con cortinas y las escasas dimensiones de estas habitaciones les permitían tener simplemente una cama, la cuna si era necesaria, y poco más. Los colchones, de lana, en el mejor de los casos, y en casas humildes de borreta o similar; gruesas mantas y colchas del mismo tejido sobre sábanas de lino componían el ajuar textil. En la pared de una de las alcobas, la ocupada por el matrimonio dueño de la casa, se abría un armario que se utilizaba como «caja fuerte» para preservar los elementos valiosos, que quedaban protegidos por los cuerpos de las propias personas acostadas.

⁵⁰ Colección Balcells, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Se acepta como área genérica de procedencia de la colección, la Jacetania (Huesca).



Fig. 71
La alcoba.
Calentador de cama.
Ansó (Huesca).

Los dormitorios se realzan con esa labor de marquetería policromada. Sobre la cama un calentador: sartén de bronce con tape y largo mango de madera. Se rellenaría con brasas extraídas del hogar y antes de acostarse recorrerían las sábanas de las camas para compensar el frío reinante, puesto que las casas no tenían más elementos de calefacción que el proporcionado por el fuego de la cocina. Los calentadores de este tipo no eran asequibles para todas las familias; muchas debían contentarse para esta misión con piedras grandes o ladrillos puestos al fuego previamente y depositados envueltos en telas en el interior de la cama.

La higiene era elemental pues no había baños como los conocemos ahora. Un orinal debajo de la cama, el lavabo que podía estar en la sala, con la simplicidad de la jarra y palangana, pues obviamente estas casas no disponían de agua corriente, sino que había que traerla desde fuentes o pozos. Y así fue en muchos lugares del mundo rural aragonés hasta el último tercio del siglo pasado.



Fig. 72
La alcoba. Lavabo.
Ansó (Huesca).



Fig. 73

La alcoba.
Orinal de barro vidriado.
Ansó (Huesca).



Fig. 74

La alcoba. Cuna
Colección Balcells,
CSIC. Jacetania
(Huesca).

EXPOSICIÓN*

Cama	NIG 36181	116 x 174 x 135
Cama	NIG 36180	116 x 174 x 135
Sábana	NIG 29085	221 x 179
Sábana	NIG 29117	236 x 173
Faldones cama	NIG 29086	306 x 64
Faldones cama	NIG 29087	334 x 82
Manta	NIG 29113	220 x 176
Manta	NIG 29114	221 x 176
Toalla	NIG 29115	128 x 62
Calentador	NIG 36197	69 x 28 x 7
Orinal	NIG 36036	18 x 10 x 21
Palangana y jarra	NIG 36178	22 x 15 x1 0,3; 34,6 x 16,6
Lavabo	NIG 36179	70 x 26
Espejo	NIG 36177	29 x 22,5
Cuna (colección Balcells, CSIC).	NIG 54669	54 x 42 x 48

* Todos los fondos de la alcoba, Colección Cativiela, ansotana, salvo cuando se indica la procedencia.

Las colecciones históricas (vitrina)

Los genuinos trajes ansotanos, en este caso trajes ceremoniales de casamiento, los llevan los maniqués de la vitrina central, nuevamente esculturas de José Mateo Larrauri, con representaciones de otros dos familiares Cativiela.

El traje femenino muestra en todo su esplendor la rica **saya** ceremonial desplegada como alas de mariposa, bajo ella el **saigüelo** negro, la **basquiña** verde y la camisa de lino. La cabeza tocada con la mantilla con **tufa** que recubre el peinado de churros y oculta la escarapela, los escapularios y la plata que lleva la mujer sobre el pecho. El delantal de brocado de las grandes ocasiones, la cuerda y los manguitos completan este traje. Lo luciría en la iglesia. Tras la ceremonia religiosa se despojaría de la saya.

El traje masculino de novio demuestra la importancia del momento por los complementos que luce tal y como el pañuelo de seda en la cintura o las cintas de brocado que cruzan la camisa y los adornos del sombrero de Sástago. El resto del traje sigue la composición habitual del traje ansotano de fiesta: calzoncillos blancos, calzones de lana oscura, camisa blanca, elástico o chibón de lana blanca con aplicaciones en negro y sobre él, chaleco negro. Debajo del sombrero pañuelo de cabeza. Por último medias y alpargatas.



Fig. 75

Traje femenino. Camisa.
Ansó. (Huesca).



Fig. 76

Traje femenino. Camisa. Detalle del puño.



Fig. 77
Traje femenino. Saya. Ansó. (Huesca).



Fig. 78
Traje femenino. Saya. Detalle de la manga.



Fig. 79

Traje femenino. Escarpela. Ansó. (Huesca).



Fig. 80
Traje femenino.
Mantilla.
Ansó. (Huesca).



Fig. 81

Traje masculino. Chibón de lana blanca. Ansó. (Huesca).



Fig. 82
Traje masculino. Calzoncillos blancos. Ansó. (Huesca).



Fig. 83
Traje masculino. Chaleco. Ansó. (Huesca).



Fig. 84

Traje masculino. Calzones de lana oscura. Ansó. (Huesca).



Fig. 85

Traje masculino. Faja colorada. Ansó. (Huesca).

EXPOSICIÓN

Novia de Ansó	NIG 29092	162 x 44 x 35
---------------	-----------	---------------

Novio de Ansó	NIG 29097	172 x 44 x 35
---------------	-----------	---------------

El museo que fue (vitrina)

El museo presenta dos pequeñas vitrinas en esta sala, la más próxima a las alcobas «El museo que fue» aborda un necesario homenaje al origen del museo con objetos de 1924, como la deliciosa maqueta de la cocina ansotana, y las fotografías del primitivo montaje en el Museo Comercial de la Plaza de Los Sitios. En cuanto a la gorra del portero-conserje y la placa informativa de la fachada, nos llevan hasta 1956 con el nuevo emplazamiento en aquellas fechas en este edificio del parque, formando parte del Museo de Ciencias Naturales de Aragón, que con pequeñas variaciones se mantuvo hasta 2003.

EXPOSICIÓN

Maqueta	NIG. 36233	61 x 55 x 38
---------	------------	--------------

Placa de información	NIG. 28990	17 x 17
----------------------	------------	---------

Gorra	NIG. 28991	11 x 24,5
-------	------------	-----------

Fotografías del museo comercial y de la casa pirenaica.

Economía pastoril (vitrina)

Esta vitrina quiere ilustrar la importancia de la ganadería y el pastoreo en la vida de las gentes de los valles pirenaicos, y en este caso en el Valle de Ansó. Básicamente su fuente de recursos económicos y materiales provenía del ganado, que se componía de vacas, cabras y ovejas. Con éstas últimas se practicaba



Fig. 86
Maqueta de la casa ansotana.
Detalle de la cocina.



Fig. 87
Placa horaria y de precios del Museo.



Fig. 88
Gorra de conserje.

la trashumancia. Al llegar los fríos invernales y las nevadas asociadas a los mismos, las vacas se recogían en los establos domésticos, mientras que las ovejas emprendían la ruta hacia las tierras de la Depresión del Ebro y de las Cinco Villas. Allí permanecerían hasta que la primavera autorizase el retorno al Valle y a los ricos pastos de los puertos de montaña.

Vemos cencerros y esquilas para el ganado, entre los collares resalta esa cañabla de madera, tallada y policromada; hierros para marcar animales; moldes para el queso y la gran faxiella, para escurrir el suero sobrante en la transformación de la leche en queso.

Los pastores tenían tiempo sobrante en sus largas horas de acompañamiento y tutela del ganado y podían desarrollar sus habilidades y su capacidad artísticas, que podemos constatar en la cuerna tallada (de V.B., 1935, Huesca) y en las figuritas de boj. Para todo ello contaba sólo con la navaja y la pericia de sus manos.

BIBLIOGRAFÍA

- BASELGA ABRIL, C., *La Solana. Vida cotidiana en un valle altoaragonés. Centro de estudios del Sobrarbe*, Instituto de estudios altoaragoneses, Huesca, 1999.
- BELTRÁN LLORIS, M. (COORD.), *Museo de Zaragoza. 150 años de historia: 1848-1998*, Zaragoza, 2000.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., «El Museo Etnológico de Aragón», *Caesaraugusta*, 9-10, Zaragoza, 1957.
- COMAS D'ARGEMIR, D. y PUJADAS, J. J., *Estudios de Antropología Social en el Pirineo Aragonés*, Zaragoza, 1994.
- CHUECA, V. y F. RIVAS. *Espacios vividos, identidades construidas*. Asociación para el desarrollo de las Tierras del Moncayo (ASOMO), Zaragoza, 2008.

- GIMÉNEZ AÍSA, M.^a P. *Arquitectura tradicional de las Cinco Villas*, Adelfo Cinco Villas, Comarca de Cinco Vilas y Cider Pirineos, Zaragoza, 2008.
- MARTÍNEZ LATRE, C., «El Museo Comercial» en *Museo de Zaragoza*, 16, Zaragoza, 2006; id., *Musealizar la vida cotidiana. Los Museos etnológicos del Alto Aragón*, Pressas Universitarias de Zaragoza e Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza, 2007.
- SATUÉ OLIVÁN, E., *Aquel Pirineo*, 2006.
- VIOLANT Y SIMORRA, R., *El Pirineo español. Vidas, usos, creencias y tradiciones de una cultura minoritaria que desaparece*, Barcelona, 1997.

EXPOSICIÓN*

Molde de queso	NIG 36100	9,8 x 26,2
Hierro de marcar	NIG 35116	38,5 x 15,6
Quesera	NIG 36097	61 x 44
Cencerro	NIG 36112	17,5 x 13,5
Cencerro	NIG 36113, 36114	14,5 x 6,
Cencerro	NIG 36102-36111	40 x 15
Cuerna tallada	NIG 36096	17,8 x 8,3
Cañabla. (Col. Balcells)	NIG 54630	12 x 15
Molde de queso	NIG 55803	20 x 12
3 Figuritas talladas de boj (colección Balcells)		
- Caja de cerillas	NIG 54624	1,8 x 4,8
- Oso	NIG 54626	4 x 8
- Pastor	NIG 54627	8 x 25

* Todos los fondos, colección Cativiela, ansoтана, salvo cuando se indica la procedencia.



Fig. 89
Economía
pastoril.
Molde
de queso.
Ansó
(Huesca).



Fig. 90
Economía
pastoril.
Quesera o
faixiella.
Ansó
(Huesca).



Fig. 91
Economía pastoril. Cencerro.
Ansó (Huesca).



Fig. 92
Economía pastoril.
Cuerna tallada.
Ansó (Huesca).



Fig. 93
Economía pastoril.
Cañabla de 1935 de YB
Col. Balcells, CSIC.
Jacetania (Huesca).



Fig. 94
Economía
pastoril. Caja
de cerillas en boj.
Colec. Balcells,
CSIC. Jacetania
(Huesca).

Sala III. El contexto del traje en Aragón y la artesanía textil

Un contexto para el traje: Aragón (JESÚS ÁNGEL ESPALLARGAS EZQUERRA)

Toda comunidad humana se asienta y desarrolla en un territorio que la acoge. El entorno natural es «escenario» que condiciona sus formas de vida así como el ritmo de progreso de tales colectividades. Ello es especialmente significativo si nos centramos en el periodo cuya población era sobre todo rural con una vida ligada al ritmo que marcaba la naturaleza. Eran grupos preocupados por la propia subsistencia mediante la agricultura y la ganadería, e incluso con hábitos cazadores y recolectores, al igual que los más remotos pobladores del planeta. En estas circunstancias, el ser humano necesitaba, por encima de todo, mantener su cuerpo con el alimento y protegerlo mediante un vestido y un techo.

Para el caso de Aragón hemos de partir de su estructura territorial. Los límites con otras unidades administrativas no siempre vienen determinados por los accidentes físicos, pero en su interior sí que se definen tres espacios: La depresión central del Ebro del noroeste al sudeste, flanqueada por dos sistemas montañosos de gran entidad: los Pirineos al norte y el Sistema Ibérico en el sur y este. Tanto este relieve, como el aislamiento del mar nos explican sus características climáticas: un ambiente duro, árido y de temperaturas contrastadas en el valle, mientras que en las áreas montañosas del sur y del norte aumenta la pluviosidad al tiempo que descienden las temperaturas.

Todo ello determinará la mayor o menor viabilidad de las diferentes comunidades, así como el tipo de cultivos y producciones que se extraigan de la tierra. Los productos autóctonos empleados tradicionalmente en Aragón para el vestido, se limitaban al lino, el cáñamo e incluso el esparto; así como a la abundante lana y las pieles de las numerosas explotaciones ganaderas. Aún podríamos añadir el uso de la madera en algún tipo de calzado o producciones muy localizadas de seda de poca relevancia para el conjunto.

En el periodo final de la sociedad que llamamos «tradicional», se fueron perdiendo poco a poco las características y formas de vida heredadas del pasado y así desaparecieron los elementos que la diferenciaban de la nueva civilización urbana e industrial. Para el caso de Aragón podemos tomar dos guerras como referencias

cronológicas: la de la Independencia a principios del siglo XIX como arranque y la guerra civil española a finales del primer tercio del XX como cierre.

En este tiempo, la población aragonesa se dedicaba fundamentalmente a labores agrícolas y ganaderas. Se trataba de una economía de subsistencia en la que sus miembros producían casi todo lo que necesitaban y cuya existencia estaba caracterizada por la austeridad. En el tema del vestido las prendas se llevaban hasta que eran inservibles y se aprovechaban al máximo. Sólo existía una excepción: los trajes de mudar o de fiesta, pues dado el escaso uso que se les daba, podían conservarse incluso a través de generaciones.

Si añadimos la mentalidad predominante en el medio rural, siempre más conservadora (los hábitos y costumbres –en todos los aspectos de sus vidas– se heredan generación en generación sin cuestionamiento por parte de la comunidad), nos permiten entender la dificultad para introducir cambios. Los obstáculos en las comunicaciones entre determinadas zonas explican el retraso en la recepción y asimilación de las nuevas modas, en contraste con las áreas llanas, mejor comunicadas, cuyos habitantes introdujeron tales novedades con mayor facilidad.

En las comarcas menos transitadas se mantuvieron colectivos poco permeables a los cambios o que reafirmaron su propia identidad a través de los vestidos que usaban frente a las rápidas transformaciones de su tiempo. Este podría ser el caso de valles pirenaicos como los de Hecho, Ansó o zonas del Sobrarbe y entre determinadas comunidades de poblamiento disperso en las sierras de la Ibérica turolense. Allí se mantuvo por más tiempo el uso de los tejidos producidos por la propia comunidad: gruesos paños de lana que les permitían luchar contra el frío del riguroso invierno. También cultivaban el lino o el cáñamo, con los que se abastecían de telas de diversa calidad para ropas más finas como las camisas.

A lo largo del siglo XIX, y en el contexto del tumultuoso devenir histórico español, la agricultura aragonesa sufrió un proceso de especialización hacia el cultivo de cereales y la ganadería, mientras que en la vecina Cataluña se desarrollaba la industria. Ello explica que Aragón fuera más dependiente del exterior en el consumo de productos manufacturados, entre los que no podemos olvidar los textiles. En ese siglo, y sobre todo en su segunda mitad, gracias al tendido de las líneas ferroviarias que enlazaban Madrid con Barcelona pasando por Zaragoza, se produjo una llegada masiva de tejidos de algodón procedentes de fábricas catalanas que sustituyeron (aunque nunca por completo) a las producciones locales de lana o lino. No llegaron con la misma rapidez a todas las comarcas, pero su consumo se difundió desde las ciudades más comerciales y mejor comunicadas.

Con los tejidos llegaron las nuevas formas, las corrientes de la moda que también iban modificando los trajes de los aragoneses, aunque esta evolución se produjo a un ritmo mucho más lento del que vivimos en nuestros días. La estructura de los trajes que llamamos populares es resultado de una serie de adaptaciones de modas que se sucedieron en el tiempo. Las clases acomodadas las asumían antes y el pueblo intentaba imitarlas como forma externa de ascenso social. Si nos fijamos en la forma de vestirse las mujeres de valles como el de Ansó podemos detectar desde los elementos más arcaizantes hasta llegar a los de más reciente incorporación: Vemos abaracas de cuero apenas trabajado como ejemplo de artesanía más arcaica, paños de lana que se tejían como siglos atrás, una estructura en sus vestidos (las basquiñas) que podemos identificar con formas tardomedievales, camisas con sus cuellos almidonados usados en los siglos XVI y XVII, joyas y sedas dieciochescas, o nuevos tejidos, cintas y pañuelos de seda, lana o algodón procedentes de las industrias textiles desarrolladas a lo largo del XIX.

Sintetizando nos encontramos con una mayoría de la población de Aragón viviendo en el medio rural y que mantiene formas de vestir heredadas del pasado con materiales dependientes de su situación geográfica y de sus propios recursos. Sin embargo no terminan aquí los condicionantes que nos permiten diferenciar los trajes de los aragoneses. Al medio físico, a la capacidad de comunicación con el exterior, y a la evolución de las formas que el tiempo va produciendo hemos de sumar los aspectos que en un mismo entorno, y en un periodo cronológico concreto introducen variantes en el aspecto de las personas.

El clima y la época del año condicionan profundamente el tipo de prendas y los materiales más utilizados en su confección, aunque no hemos de exagerar este factor, pues las prendas básicas no dejaban de emplearse en un periodo u otro del año. Esta circunstancia afectaba por igual a todos los estratos sociales, aunque cada uno de los grupos que convivían en una misma comunidad podía recurrir, en función de su nivel socioeconómico, a más o menos ropas y de mayor o menor calidad y novedad. El atuendo de las clases altas estaba más al día de las corrientes de la moda internacional que el de las clases populares. Se trataba muchas veces de grandes terratenientes y burgueses que intencionadamente se distanciaban a través de sus vestidos de la sociedad sobre la que ejercían su poder. Este grupo social dominante cambiaba con frecuencia su indumentaria e incorporaba las novedades de la moda internacional marcada por centros como París (capital de la moda y del arte a finales del siglo XIX) o Londres.

Ya hemos hecho evidente cómo nuestro principal centro de interés son las clases populares, la gente de la calle que tenía que adaptar su forma de vestir a sus limitadas posibilidades económicas. Pero dado que se trataba de un grupo bastante amplio y heterogéneo, podremos establecer dentro de él diferencias entre propietarios, jornaleros y artesanos, pues las condiciones concretas de sus respectivos modos de vida marcarán también sus formas de vestir.

También se observa una marcada diferenciación por sexos, pues en las áreas peor comunicadas el hombre disfrutaba de mayores posibilidades para conocer nuevas prendas y modas, que adoptaba con más facilidad; mientras que la mujer, que apenas se desplazaba fuera de su localidad natal y permanecía más unida a la casa, se mostró más conservadora en sus formas de vestir.

Por norma general, y como aspecto importante a tener en cuenta, existía una diferenciación básica en el uso de formas y colores entre los jóvenes y los mayores: el colorido más atrevido en la ropa de los primeros, que adoptan más fácilmente las novedades, contrasta con los tonos oscuros que solían emplear las personas de edad, por el mayor apego que éstas mostraban hacia la tradición o también, en muchos casos, en relación con el luto.

Determinante era también la ocasión para la que el individuo se ataviara. En la sociedad rural, era obligado guardar ciertas normas a la hora de vestirse. Para trabajar bastaba con prendas cómodas y resistentes a la suciedad, mientras que para las fiestas se hacía ostentación de los mejores trajes. Las ocasiones más señaladas, como las bodas o los funerales, exigían también el uso de unas determinadas ropas: las más ricas en el primer caso, el correspondiente respeto en el segundo. Cada circunstancia, pues, determinaba el tipo de indumentaria; lo que, por otra parte, sigue ocurriendo en buena medida en nuestros días.

A pesar de todo lo visto sigue quedándonos en el tintero uno de los aspectos que determina tremendamente la imagen de la persona en cuestión. Se trata del gusto individual del usuario: el propio carácter hace a cada persona más o menos abierta a las novedades, con mayor afán por llamar la atención o más conservadora en las formas, lo que obviamente se traduce en su forma de vestir.



Fig. 95
Zuecos.
(Procedencia
desconocida).



Fig. 96
Alpargatas.
(Procedencia
desconocida).



Fig. 97
Abanico.
(Procedencia
desconocida).



Fig. 98
Albarcas.
Ansó (Huesca).



Fig. 99
Camisa femenina
de algodón.
Pozán de Vero.
(Huesca).



Fig. 100
Alforjas. Colección Balcells, CSIC. Jacetania (Huesca).



Fig. 101
Pendientes aragoneses de oro y aragontas. Comienzos del siglo XIX. Puzón de fabricante: BA + águila.



Fig. 102
Blusa femenina. (Procedencia desconocida).



Fig. 103
Salterio
o chicotén.
Reproducción.
Yebrá de Basa
(Huesca).



Fig. 104
Montera. Donativo M^a Zueco.



Fig. 105
Pañuelo coronario. Ansó (Huesca).



Fig. 106
Toquilla negra. (Procedencia desconocida).



Fig. 107
Gorro infantil de periquillo. Ansó (Huesca).

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio: *Indumentaria Aragonesa: Enciclopedia Temática de Aragón, 11. Traje, vestido, calzado y adorno*, Zaragoza, 1993.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio: «Indumentaria y adorno», en *Enciclopedia Temática de Aragón, 1. Folklore y música*, Zaragoza, 1986, 25-49.
- BIARGE LÓPEZ, Aurelio: «De tipos y atuendos», en *Huesca: Ropas del arcón (indumentaria tradicional). Fotografías 1895-1935*, Diputación de Huesca, Huesca, 1997, 9-92.
- ESPALLARGAS EZQUERRA, Jesús Ángel. SOMERONDÓN. «El traje tradicional en Aragón». *CAI-100*, n.º 5, Zaragoza, 1998.
- MANEROS LÓPEZ, Fernando y AGUAROD OTAL, Carmen: «Mujeres con sayas y hombres de calzón», Huesca, 1996.

EXPOSICIÓN

Blusa (Procedencia desconocida)	NIG 28686	56 x 115
Maniquí con traje de periquillo (Colección Cativiela)	NIG 35866	150
Yunque (Colección Balcells, CSIC)*	NIG 46980	25 x 10
Zuecos (Procedencia desconocida)	NIG 28970	27 x 23
Alpargata (Procedencia desconocida)	NIG 35754	27 x 8
Abanico (Procedencia desconocida)	NIG 28971	33 x 55
Zapatos (Procedencia desconocida)	NIG 35796	24 x 16
Bancal verde (Colección Cativiela)	NIG 35935	148 x 88
Hoz y zoqueta (Colección Cativiela)	NIG: 36229+28985	46 x 13 x 2
Candil minero (Procedencia desconocida)	NIG 36155	31 x 4,5 x 7,3
Cepillo carpintero (Colección Balcells, CSIC)	NIG 55796	27 x 8
Alforjas (Colección Balcells, CSIC)	NIG 54682	50 x 43
Albarcas (Colección Cativiela)	NIG 35561	29 x 20
Cántaro de Calanda (Alfar Laverías)	NIG 35341	30 x 11
Plato de Muel (Procedencia desconocida)	NIG 1308	5 x 19
Camisa de lienzo (Procedencia desconocida)	NIG 54054	57 x 98
Cubre corsé y calzón (Procedencia desconocida)	NIG 54042	78 x 120
Calzón (C. Cazcarra)	NIG 54053	32 x 36 x 18
Conjunto (Barbastro)	NIG 54094	–
Monedero verde (Pallaruelo, Huesca)	NIG 35719	57 x 9
Faja fucsia (Borja, Zaragoza)	NIG 35856	27 x 12
Faja usada con moquero (Procedencia desconocida)	NIG 35673	26,5 x 12
Pendientes de punzón BA. (Procedencia desconocida)	NIG 54383	12
Chicotén (reproducción Yebra de Brasa, Huesca)	NIG 36232	92,5 x 23 x 14
Pañuelo cabeza (Colección Cativiela)	NIG 35656	86 x 80
Pañuelo (cabeza) (Donat. María Zueco)	NIG 35871	78 x 74
Montera (Donat. María Zueco)	NIG 35860	108 x 42
Sillita orinal (Colección Balcells, CSIC)	NIG 55682	26 x 30 x 31
Toquilla negra festiva (Procedencia desconocida)	NIG 28949	88 x 88

* Se acepta como área genérica de procedencia de la colección, La Jacetania (Huesca).

La elaboración de los tejidos y prendas de vestir en la sociedad rural tradicional se realizaba a partir de una serie de materiales de procedencia vegetal o animal, los tratamientos eran totalmente artesanales y se mantuvieron activos, si bien de forma aislada y residual, hasta la segunda mitad del siglo xx, pues su declive comenzó bastante antes.

En los principios del siglo xx las prendas indumentarias confeccionadas con tejidos de industrias textiles van imponiéndose de forma clara y rotunda, de modo similar al que ahora podemos experimentar con la irrupción de los textiles del Sudeste asiático o Norte-africano y sus afecciones sobre la producción nacional. Los cultivos de plantas textiles, y los telares que las manufacturaban, van decayendo en beneficio de un modo de vestir uniformado y homogeneizado, más sencillo en cuanto a sus procesos asociados.

Los intercambios comerciales, progresivamente más fluidos, facilitan la difusión de los cambios acaecidos primeramente en las ciudades hasta los núcleos rurales; tan sólo los valles recónditos, y peor comunicados, ofrecerán una pervivencia mayor de toda esta artesanía textil, que tras la guerra civil de 1936 continúa mínimamente activa de forma aislada y testimonial.

Entre las fibras vegetales, en nuestra tierra de Aragón así como en otras de la península, se encontraban el cáñamo, el esparto y el lino; en cuanto a materiales de procedencia animal, se contaba fundamentalmente con lana de ovejas, además de pieles y cueros de otras especies.

El cáñamo, algo más basto y resistente que el lino, se destinaba a la confección de sacos, alpargatas y cuerdas. El lino, con variedades más o menos finas, serviría para las prendas de vestir como camisas o calzones, sábanas y toallas.

Todas las tareas asociadas a la consecución del hilo, desde el cultivo al hilado, se realizaban dentro del espacio doméstico y las llevaban a cabo las mujeres de la casa con ayudas puntuales de los hombres. La manipulación del telar de bajo lizo correspondería, en cambio, a los hombres por el mayor esfuerzo físico que llevaba asociado el tejer en una pieza de esas características.

Si nos centramos en las fibras textiles, el proceso, tanto para el lino como para el cáñamo, podemos dividirlo en dos etapas. La primera iría de la planta al ovillo de hilo. Y la segunda del ovillo a la tela. La lana difiere en la primera parte, pues para conseguirla tan sólo hay que trasquilar a las ovejas, después en el hilado y tejido será similar a las fibras vegetales.

PRIMERA FASE: DE LA PLANTA AL OVILLO

Se comenzaba, en el caso de las fibras vegetales, sembrando semillas de ambas plantas, cáñamo y lino, para llegar a cortarlas, o segarlas, en el momento oportuno de maduración con el objetivo de aprovechar sus tallos; de ahí se obtendría el hilo tras un largo y complejo tratamiento. Las semillas se guardarían tras el corte de las plantas para el cultivo siguiente.



Fig. 108
Espartal.



Fig. 109
Flor de lino.



Fig. 110

Gramadera. Colección Balcells, CSIC. Jacetania (Huesca).

Tras la cosecha, el tallo de la planta seco y endurecido tenía que perder esas cualidades para poder ser manipulado. Precisaba por tanto de un tiempo de fermentación, bien con la humedad de los propios campos o sumergiendo los haces en balsas de agua; de este modo se podría separar la corteza del interior del tallo.

A partir de aquí se hacía necesario el manejo de unas herramientas para seguir adelante.

- La **gramadera** o cascadera conseguía, gracias a su parte articulada y por medio de fuertes golpes que resistía por su estructura de madera sólida, ir separando la corteza del tallo. Era tal la fuerza requerida para el manejo de la gramadera que en esta parte los hombres participaban activamente encargándose de «agramar», es decir: de machacar repetidamente los haces de cáñamo o lino. Se hacía de pie, levantando y dejando caer con brio la parte superior de la pieza, que pivotaba sobre el resto de la misma.
- La **foracha** o gramilla, especie de gramadera en miniatura, sin patas, quedaba reservada para las mujeres que, sentadas, pasaban una y otra vez el haz de fibras de lino o cáñamo por esta especie de gran tijera.
- La **espadilla**, o espada, tenía forma de machete de madera con el que las mujeres golpeaban los haces de fibras para seguir despojándolos de los restos de corteza, a estas alturas del proceso ya mas disminuidos.



Fig. 111
Peine de cardar.
Colección
Balcells, CSIC.
Jacetania
(Huesca).

- El **peine**, o rastrillo de grandes puas de metal soportadas sobre planchas de madera, terminaba de separar los minúsculos restos de corteza no desaparecidos todavía. Hacía falta pasar y repasar los haces por el peine, parte de ellos se quedaban enganchados a las puas y componían el hilo más basto (estopa, borrones) destinado a alforjas, por ejemplo. El que resistía a sucesivos peinados se llamaba «brin», era el hilo más fino y con usos más delicados.

La lana se lavaba antes de comenzar su manipulación que consistía en primer lugar en el cardado por medio de unos peines metálicos que iban desenredando los vellones producto del trasquilado.

Tenemos ya las fibras preparadas para el hilado, similar para la lana y las fibras vegetales y que consiste en unir los trozos de hilo, o copos de lana, hasta conseguir una largura continua suficiente. Para ello se contaba, también aquí, con unas herramientas auxiliares manejadas diestramente por las mujeres de cada casa, que disponían de largas horas alrededor del fuego nocturno para desempeñarlas.

- En primer lugar la **rueca** y el **huso**.

Son dos piezas de madera, a veces la rueca era un simple palo con una hendidura en su extremo, otras veces eran delicadas varas de madera en las que el artesano de turno se deleitaba grabando motivos e inscripciones; el extremo superior se habilitaba para enganchar el copo de lana o el montón de hilos de cáñamo o lino. Sostenida la rueca debajo del brazo, y apoyada en la cintura, la mujer con una gran destreza iba estirando el hilo, que enrollaba en el huso sostenido por la mano libre, al que hacía girar continuamente. Un hilo iba prolongando otro hilo, dando una continuidad a lo recogido en el huso, que tenía que alcanzar una cantidad predeterminada de forma aproximada, a la que se llamaba «fusada». Los dedos de la mujer tenían que estar humedecidos para el buen resultado de la tarea; un endrino, o un arañón, introducidos en la boca conseguían insalivar lo suficiente para avanzar en el hilado.



Fig. 112
Rueca.
Ansó (Huesca).

- El **demoré** permitía pasar de las «fusadas» a grandes madejas de hilo aptas para ser lavadas. Las madejas tenían que pasar por el agua y la lexiva que las blanqueaba, pues a lo largo de todo el manipulado se habían adherido suciedades. Su estructura consta de dos aspas de madera sostenidas sobre un pie y con un manubrio para girarlo.
- La **devanadera**, con una estructura similar al demore constaba de cuatro brazos verticales de madera en torno a un eje central y sujetados por dos cruces en cada extremo, sobre esos brazos se colocaba la madeja ya lavada, y los impulsos de la mano, para ovillar el hilo, hacía girar la devanadera y la materia que sustentaba, así la madeja limpia volvía a convertirse en ovillo.

Algunas prendas de la indumentaria se podían elaborar en casa como pueden ser los calcetines, toquillas o peales de lana. Las mujeres, con la ayuda de las agujas de media, tenían la destreza y habilidad suficiente para atender a la provisión de estos complementos de la indumentaria. También se realizaban labores mucho más delicadas como los encajes de bolillos con pequeños palillos de madera de boj en los que se enrollaba el fino hilo que compondría la puntilla.

En algunos casos se tenía que proceder al teñido de las fibras ya que se iba a emplear un hilo con color diferente al natural, que era de la gama de los colores crudos, más o menos próximos al blanco. En ciertas prendas el tintado se realizaba una vez tejida y obtenida la tela; en otros casos se debía trabajar con hilos de colores y el teñido se hacía cuando se alcanzaba la fase de madeja. Los colorantes eran naturales de procedencia vegetal, descartada la cochinilla, insecto parásito del nopal planta cactácea de América Latina.

La cebolla, la ruda, el añil, la gualda o el helecho eran las plantas que sabiamente procesadas proporcionaban a las fibras y tejidos los colores deseados. Verdes, azules amarillos o rojos surgían de la sabia combinación de ingredientes

También era posible el estampado por medio de «tampones» de madera en los que se tallaba a relieve el motivo que luego, entintando el molde se trasladaría a la tela por contacto a presión.



Fig. 113
Máquinas
de hilar.
Colección
Balcells, CSIC.
Jacetania
(Huesca).



Fig. 114
Devanadera.
Ansó (Huesca).



Fig. 115
Guardaguja.
Ansó (Huesca).

EXPOSICIÓN

Gramadera (Colección Balcells, CSIC)*	NIG 54629	71 x 126
Foracha (Colección Balcells, CSIC)	NIG 54632	180
Foracha (Colección Balcells, CSIC)	NIG 54634	169
Peine cardador (Colección Balcells, CSIC)	NIG 54635	78 x 25
Palillos de bolillos (Procedencia desconocida)	NIG 29124 a 29127	10 a 14
Cuenco de cerámica Velilla de Ebro (Zaragoza)	NIG 36087	18 x 5
Devanadera (Colección Cativiela)	NIG 36246	96 x 6 9x 69
Demoré (Colección Cativiela)	NIG 36245	76,5 x 58 x 6
Fuso (Colección Cativiela)	NIG 36244	30,5 x 5 x 3,5
Fuso (Procedencia desconocida)	NIG 29132	20 x 4,5
Carretes (Procedencia desconocida)	NIG 29128-31	13 x 3
Porta-agujas (Colección Cativiela)	NIG 35917	34,5 x 9
Rueca (Colección Cativiela)	NIG 35651	37
Madeiras de cáñamo y lino		

* Se acepta como área genérica de procedencia de la colección, La Jacetania (Huesca).



Fig. 116

Máquina de hilar.
Colección Balcells, CSIC.
Jacetania (Huesca).

SEGUNDA FASE: DEL OVILLO A LA TELA

El trabajo de tejer los hilos en piezas de tela, obtenidos tras todas las anteriores labores, era pesado y requería de una fuerza física más propia del género masculino, por lo que no resulta arriesgado afirmar que eran principalmente hombres quienes seguían este oficio, que se transmitía de padres a hijos dado el alto nivel de especialización requerido.

Había telares de alto y bajo lizo. Para la confección de grandes piezas como mantas o sábanas era necesario uno de bajo lizo como el que aquí se exhibe. También en él se podían trabajar las piezas más pequeñas como toallas o paños para camisas o faldas y demás prendas de la indumentaria tradicional. El telar de Orés expuesto en esta sala se especializó en tejidos de lino y más en concreto en sábanas.

Un telar es básicamente una gran estructura de madera sólida que tiene que soportar presiones y tensiones elevadas. Se introducía en el suelo con sus patas para conseguir que estuviera anclado y seguro.

La forma del telar es como las aristas de un gran cubo o exaedro. Las aristas laterales junto con las superiores forman las vírgenes que deben soportar todo el peso de las maderas horizontales, colocadas a media altura y sobre las que van los batanes, peines y demás estructuras necesarias para llevar a cabo el tejido.



Fig. 117
Bolillos. (Procedencia desconocida).



Fig. 118
Alfombra. Colección Balcells, CSIC. Jacetania (Huesca).

Lo primero sería conformar la urdimbre, base de hilos horizontales enlazados con nudos y cuya disposición viene prefijada por las características de la prenda a tejer. Deben quedar bien tensados, para ello se les colocaba pequeñas pesas en un extremo. Pero para llegar hasta la urdimbre se precisaba de otra herramienta: el gran urdidor, como una devanadera gigantesca, clavada en el suelo del telar, permite ordenar los hilos, al tiempo que se van uniendo, formando enormes madejas que trenzadas pasarán hasta el telar de bajo lizo. Y allí se irán agrupando en formas precisas y variadas, para conformar la base que tendrá que recorrer la lanzadera con la canilla de hilo para crear el tejido

Sobre la urdimbre iría entrepasando, una y otra vez, la lanzadera, elaborada en madera y con suficiente espacio en su interior para alojar la canilla sobre la que va el hilo. Para formar las canillas se habrá utilizado la máquina de hilar, o torno de hilado, de diversos modelos, que convertía a la madeja en canillas de hilo, esta tarea se realizaba a veces en las casa y se entregaba al tejedor el lino, o el material correspondiente ya colocado en las canillas. Los hilos de las canillas estarían en un cajonero al pie del telar donde se almacenaban los ovillos y canillas.

Las diferentes modalidades de ir pasando la lanzadera por entre los hilos de la urdimbre va dando lugar a los distintos puntos del telar, al tiempo que clasifica los tejidos resultantes.

El tejido, a medida que crecía, se iba recogiendo en una parte del telar, el rodillo. Una vez finalizado podía ser sometido a tintes o estampados. O bien se habría tejido con hilos de colores cuando el modelo de tela lo precisase. En el caso de tejidos de lana era muy común el abatanamiento para conseguir densificar el tejido y así abrigar más al haber cerrado los poros y huecos del mismo.

El batán, que era el lugar donde se hacía esa tarea, tenía que estar cerca de un curso de agua, pues era un gran martillo de madera, albergado en un edificio, que caía una y otra vez con fuerza sobre la pieza de tela de lana. Para impulsar el gran martillo del batán se utilizaba la fuerza hidráulica del mismo modo que se hacía en los molinos de cereal o en la fraguas para el trabajo con el hierro.

Los telares artesanos tuvieron que medirse primero con los industriales, en ellos la lanzadera no tenía que ser manejada por la mano humana sino que su movimiento estaba mecanizado. De todos modos algunos permanecieron vigentes hasta la segunda mitad del siglo xx pero en claro retroceso ante la irrupción de las telas industriales y sintéticas, cuyos precios eran mucho más inferiores a los que procedían de la artesanía textil. Perviven hoy en día algunos artesanos de esta modalidad con una producción muy limitada y orientada sobre todo a prendas muy delicadas y especiales.

El museo expone el telar de Orés (conocido como «el telar de las sábanas»), comprado en Uncastillo, en el primer tercio del siglo xix por Rafael Ferrández Laborda, seguramente de segunda mano, pasando en herencia a Manuel Ferrández Aguas y posteriormente a Rafael Ferrández Laita, último tejedor de Ores. Se trata de un telar horizontal, de llave y de lizo cerrado, preparado para realizar únicamente lienzo «a la plana» doble. El tipo es anterior a 1780, fecha de generalización del volante y cuyo mecanismo para mover la lanzadera se añadió posteriormente. No se conocen muchos telares de este modelo, lo que acentúa su singularidad.



Fig. 119
Telar de Orés en su
último año,
con Rafael Ferrández
Laita. 1980.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *Indumentaria Aragonesa: Enciclopedia Temática de Aragón. XI. Traje, vestido, calzado y adorno*, Zaragoza, 1993.
- ESPALLARGAS EZQUERRA, J. Á., *El traje tradicional en Aragón*. CAI 100, Zaragoza, 1998.
- GORRÍA IPAS, A. J., *El Valle de Ansó y su traje tradicional*, Zaragoza, 1999.
- MANEROS LÓPEZ, F., y AGUAROD OTAL, C., *Mujeres con sayas y hombres de calzón. Indumentaria tradicional en el Maestrazgo y Sierra de Gúdar (Teruel)*, Zaragoza, 1996.
- MANEROS LÓPEZ, F., AGUAROD OTAL, C., *El telar de Orés*, Zaragoza, 1996.
- MONESMA, E., «La producción textil en Ribagorza», en *Vestir el cuerpo, vestir el alma*. Ayuntamiento de Graus, Graus, 2005.

EXPOSICIÓN

Telar de Orés, anterior a 1830	NIG 36352		
Plegador de Orés, anterior a 1830	NIG 36352		
Lanzaderas y canillas (Proc. desconocida)	NIG 36243	39,5 x 4 x 3,6	
Máquina de hilar (Colec. Balcells, CSIC.)	3764 – 54655		
Canillas y bolillos (Proc. desconocida)	NIG 29123-27		
Muestras de tejidos			

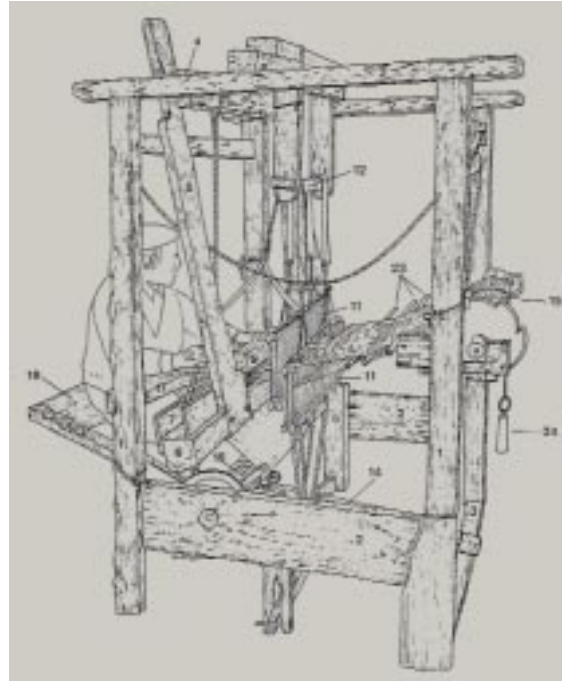


Fig. 120

Esquema del telar de Orés (Zaragoza).

BANCADA DEL TELAR:

1. Pilar;
2. Travesera;
3. Travesaño.

CAJA:

4. Balancín;
5. Subiente;
6. Solero;
7. Cajón;
9. Guardamanos.

CONJUNTO DE LOS LIZOS:

11. Peine;
12. Molinillo;
14. Pedal;
15. Husillo rodador;
16. Husillo de recoger;
17. Pechugal; 18. Banco;
22. Templares;
23. Cruceas;
24. Pesa.

III. Conservación-Restauración

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ MARTÍN

Tratamientos de conservación-restauración

Introducción⁵¹

Las obras objeto del proceso de conservación-restauración se corresponden con doce maniqués de tamaño natural, realizados en madera salvo uno que se realizó en cartón piedra. Todos, salvo el realizado en cartón piedra y firmado por J. Lledo. Barcelona 1924, están elaborados por J. Mateo Larrauri Marquinez 1924.

La técnica de ejecución de los maniqués de madera, se divide entre aquellos que están de pie y los sentados. En el caso de las piezas en pie el cuerpo y piernas se realizan en una pieza, por medio del encolado de diferentes fragmentos, aplicándose una capa de pintura marrón claro. Los brazos y la cabeza se realizan aparte, siendo los brazos un elemento móvil y articulado así como extraíble, lo que facilitaba el vestirlos así como adoptar la postura más adecuada. La cabeza se sujeta al cuerpo mediante puntas de hierro.

Los maniqués sentados, tienen las piernas elaboradas de manera individual respecto al cuerpo y sujetas al mismo por medio de puntas de hierro. El maniquí realizado en cartón piedra: *«Material hecho de pasta de papel, yeso, y algún componente endurecedor; que resulta muy duro después de seco y se utiliza para hacer figuras y diversos objetos, o imitar otros materiales»*, sigue los mismos patrones que los anteriores, salvo el tipo de material empleado. El cuerpo con las piernas se realiza en cartón piedra y la cabeza hueca en escayola. El sistema de sujeción de la cabeza al cuerpo varía en este caso, ya que se realiza mediante lazadas de tela atadas entre sí,

⁵¹ N. R.: Se ha sometido a proceso de conservación-restauración la mayor parte del patrimonio que se exhibe ahora, incluido el procedente de otras colecciones, como el Museo del Traje de Madrid y especialmente todas las obras del Museo de Zaragoza, que ha costado el Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón. Se ha escogido el tratamiento de los maniqués Catiuela, pertenecientes a los fondos históricos del Museo de Zaragoza, por su carácter especial, al haberse incorporado, por su valor, al patrimonio inventariado del Museo.



Fig. 121

Dos figuras tras el tratamiento final de conservación-restauración.

atravesando unas perforaciones realizadas en el cuello y en la parte superior del cuerpo.

La policromía al óleo se aplica en la cabeza y las manos, destacando la gran riqueza cromática así como los detalles como son las venas, barbas, arrugas y suciedad en algunas uñas.

Destacan los ojos de vidrio, alguno de ellos con la particularidad de haberse policromado las venas del mismo. Otro detalle de la calidad e importancia de los maniqués son las pestañas así como de las pelucas de las mujeres elaboradas con pelo natural. Las pelucas se confeccionaron adhiriendo el pelo a un soporte de tela que se encolaba y sujetaba con puntas de hierro a la cabeza, siendo el tamaño completo en un sólo caso, ya que el resto sólo cubría la parte delantera de la cabeza al estar las figuras *tocadas*. Las pestañas se sujetaban a un pequeño trozo de tela adherido al párpado.

Estado de conservación

Al encontrarnos con dos materiales de naturaleza distinta, el estado de conservación lo describiremos de manera separada.

MANIQUÉS EN MADERA

La mayor parte de las piezas se encuentran agrietadas como consecuencia del propio secado de la madera, estando en la actualidad estables. Existen pérdidas que se localizan fundamentalmente en los dedos y pies como consecuencia de algún golpe recibido, así como desprendimientos de manos, pies y dedos.

En el caso de los maniqués sentados, las piernas se encontraban semisueitas, al haberse roto o desaparecido las puntas de hierro utilizadas para sujetarlas.

Así mismo algún maniquí presentaba pérdida de alguna mano así como de algún fragmento de brazo. La mayor parte de los maniqués tienen golpes tanto en el rostro, fundamentalmente nariz, como en las manos, habiéndose producido pérdidas de la capa de preparación y de la policromía. La superficie se encuentra cubierta de una gruesa capa de suciedad de polvo y depósitos orgánicos.

La policromía de la cabeza y de las manos, así como la pintura marrón claro que cubre los brazos y el cuerpo, se encuentran muy oscurecida, posiblemente al haberse aplicado algún tipo de producto que con el paso del tiempo y de la suciedad ha alterado notablemente la visión original de los maniqués.

Tanto las pestañas como las pelucas se encontraban en muy mal estado de conservación. En el caso concreto de las pestañas la mayor parte se habían perdido y en el caso de las pelucas la suciedad era extrema y con grandes desprendimientos del soporte de tela sobre el que se habían confeccionado

MANIQUÍ EN CARTÓN PIEDRA

Al igual que en el caso de los maniqués de madera, las patologías y el estado de conservación es prácticamente el mismo, salvo la diferencia de naturaleza del material. En este caso el cartón piedra y el yeso con aglutinante que ha recibido en superficie, tanto en la zona de los pies como en algún punto localizado del cuerpo, presenta pérdidas.

La mano izquierda ha desaparecido.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

Una vez estudiadas las patologías observadas y teniendo en cuenta la particularidad de los maniqués, al ser elementos que forman parte de un conjunto expositivo y con una visión global, se decidió que los criterios de conservación-restauración a adoptar requerían de una intervención unitaria de los doce maniqués.

En función de lo anteriormente expuesto, se decidió realizar una intervención de reintegraciones estructurales y realización de elementos (dedos, manos, fragmento de brazo), al existir suficiente documentación fotográfica del estado original de los maniqués.

Se realizaron fotografías en soporte digital por parte de los fotógrafos del museo, del estado de conservación, tratamientos y resultado final de los trabajos.

– Exámenes preliminares

Antes de comenzar cualquier proceso de intervención, se realizaron una serie de pruebas del estado de fijación, solubilidad y limpieza química de la policromía. Siendo el resultado bueno en el primer caso y optando, después de realizar ensayos con mezclas y porcentajes de disolventes, por una mezcla que no solubiliza y a la vez eliminaba la suciedad de la policromía.

– *Limpieza previa*

Al estar las piezas cubiertas de polvo y de residuos orgánicos, estos fueron eliminados con aspiración mecánica ayudándose de brochas. Algunos residuos orgánicos (deposición de insectos) fueron eliminados con bisturí.

– *Extracción pelucas*

Fueron extraídas de forma mecánica, eliminando las puntas de sujeción a la cabeza, algunas de las cuales se encontraban muy oxidadas y desprendidas.

– *Limpieza policromía*

En función de los resultados obtenidos en los ensayos previos de limpieza química, se optó por dos mezclas que cumplían perfectamente con todos los parámetros exigidos, es decir, efectividad, mínima agresión e inocuidad a largo plazo.

La policromía de cabeza y manos se limpió con agua desmineralizada templada añadiendo un 1% de amoníaco, y aplicándose con hisopos de algodón impregnados en la mezcla.

La policromía del resto del cuerpo, fue limpiada con una mezcla de isopropanol+agua al 50% más un 1% de detergente neutro.

– *Adhesión de fragmentos sueltos*

Algunos dedos se adhirieron con (APV) *acetato de polivinilo* y otros con pequeñas espigas de madera de 0,2 mm encoladas con APV.

Las manos sueltas se sujetaron con espigas de madera de 10mm. encoladas en APV.

Las piernas de los maniqués sentados se volvieron a colocar por medio de espigas de madera de 10 mm encoladas con APV. Reforzándose determinadas zonas de las ingles con una resina epoxi «*araldit madera*».

Los pies o fragmento de pie se colocaron con espigas de madera de 10 mm encoladas en APV.

Los antebrazos sueltos se volvieron a colocar realizando una espiga de madera del diámetro concreto de la pieza, adherida con APV.

Las cabezas sueltas se fijaron al cuerpo usando espigas de madera de 10 mm encoladas en APV. Las perforaciones se realizaron en los huecos de anclaje de los brazos.

– *Reintegraciones estructurales*

La mayor parte de los dedos fueron realizados en resina epoxi «*araldit madera*», al ser este un material fácilmente tallable.

Los fragmentos de pie inexistentes fueron realizados con el mismo material que los dedos.

El antebrazo que faltaba fue elaborado en madera tallada.

En el caso de las manos, una de ellas fue elaborada en escayola y la otra en resina epoxi «*araldit madera*». El proceso de ejecución consistió en realizar un molde de una mano similar a la perdida, en función de la documentación fotográfica existente.

– *Reintegración cromática y de faltas de preparación*

Se realizó un estucado con «*estuco italiano*» (mezcla de yeso mate, cola de conejo y un funguicida) con el objeto de rellenar los huecos de la preparación perdida y hacer de base para la reintegración cromática.

Tanto para las reintegraciones estructurales de los elementos faltantes como las faltas de policromía se usaron pigmentos acrílicos.

– *Capa de protección*

Con el objeto de mantener las piezas aisladas del medio que las rodea, sobre todo de la acumulación de polvo y depósitos superficiales sobre la superficie original, se aplicó una capa protectora a brocha de un barniz extrafino «*Lefranc&Bourgeois*» finalizándose con pulverización de otro barniz mate «*Talens 003*».

– *Realización de embalajes de protección*

Una vez finalizado el proceso de conservación-restauración se diseñaron y ejecutaron por parte de una empresa especializada, cajas de madera que servirían de embalaje para el transporte y la manipulación de los maniqués.

Medidas de protección preventivas

Todo trabajo de conservación-restauración sería totalmente ineficaz, si posteriormente no se toman medidas para que aquellos factores exógenos, que de alguna manera han incidido negativamente en el estado de conservación vuelvan a repetirse, causando las mismas patologías e incluso algunas nuevas totalmente destructivas.

De ahí que tanto en exhibición como en almacenamiento, las medidas de protección preventiva sean lo más exhaustivas posibles.

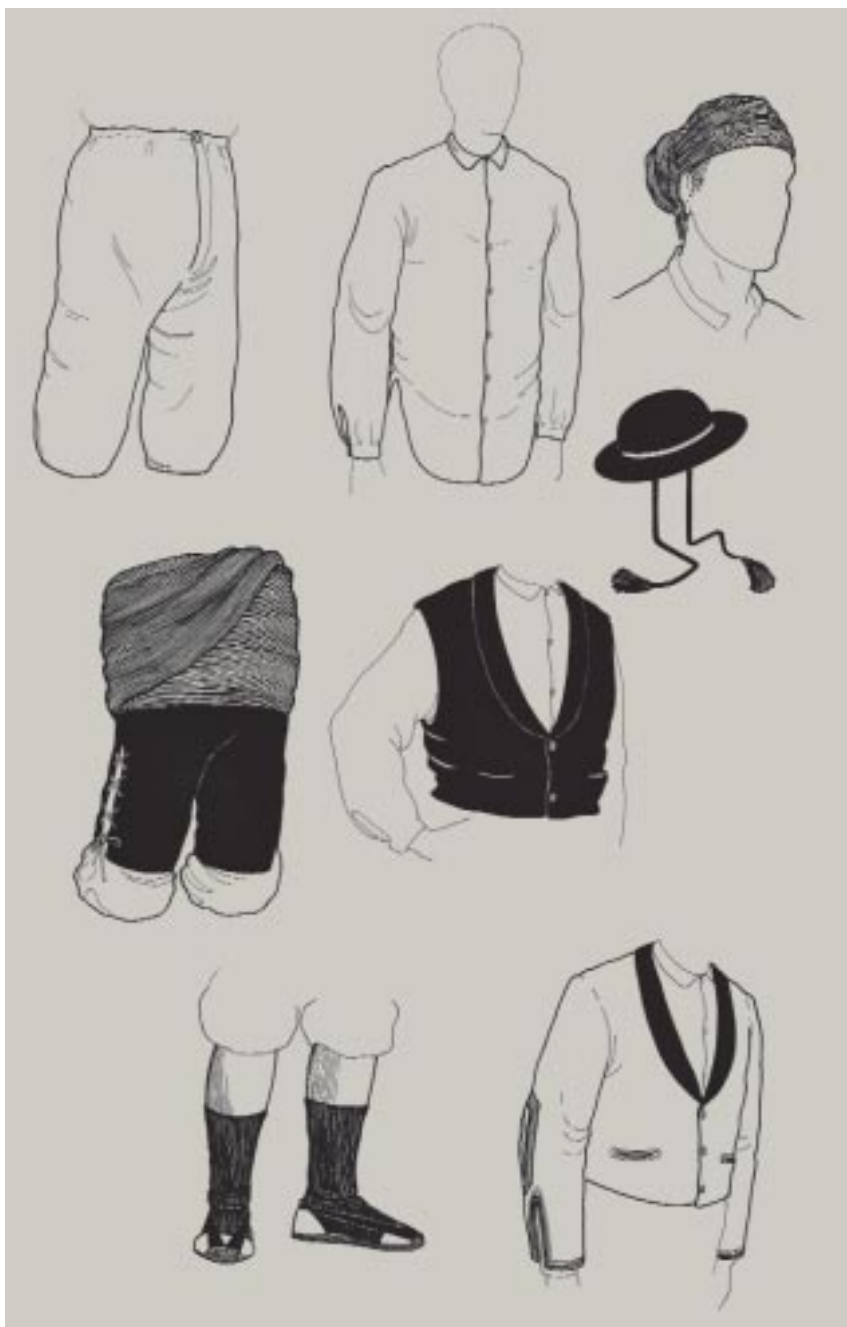
En el caso de los maniqués, al ser estos de madera y cartón piedra, sería recomendable el mantener unos valores adecuados de temperatura, humedad y luz que garanticen lo mejor posible la eliminación de riesgos. Los valores aceptados de temperatura, humedad y luz son de 18°C \pm 2°, 45% \pm 5% y 150-200 lux.

BIBLIOGRAFÍA

- BUCES, J. A. y GARCÍA MOLINA, J. M., *Curso de conservación preventiva III. Manipulación, transporte y Embalaje de Bienes Culturales*, Madrid, 1991.
- BRANDI, C., *Teoría de la restauración*, Madrid, 1998.
- CALVO, A., *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos*, Barcelona, 1997; id., *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, Madrid, 1999.
- COREMANS, P., *Clima y microclima. La conservación de los bienes culturales*, Unesco, 1996.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, M.^ª L., *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, 1994.
- HERRÁEZ, J. A., RODRÍGUEZ LORITE, M. A., *Recomendaciones para el control de las condiciones ambientales en exposiciones temporales*, Madrid, 1991.

IV. Glosario de indumentaria

MIGUEL BELTRÁN LLORIS



GLOSARIO

Nos ha parecido útil concentrar al final, a modo de glosario, los términos más frecuentes usados a lo largo de esta guía, referidos a la indumentaria tradicional, para evitar repeticiones innecesarias a lo largo del texto.

Fig. 122
Diversas prendas masculinas.

Prendas masculinas

ABARCAS o ALBARCAS

Cuadrilonga, de piel y con cordones de lana. Cubría especialmente la planta del pie, con amplio reborde para fijar las albarqueras (cordones).

ALPARGATA

Suela de cáñamo o esparto con cintas de algodón y cuerpo de lona.

ANGUARINA

Ropa de abrigo semejante al capote.

BLUSA

Vestidura exterior a manera de túnica corta hasta la cadera, amplia, abierta por delante y con mangas, confeccionada en tejidos ligeros. Su uso se extendió por la mayor parte del país, y en Aragón su éxito llevó a que adoptara formas más elaboradas.

CALCILLAS

Medias masculinas que cubren desde la rodilla hasta el tobillo, dejando el pie al descubierto y con una tirilla o estribo de sujeción pasando bajo el talón.

CALZONCILLOS

Los ansotanos a veces forraban solo los calzones. Se llamaron marinetes o zaragüelles.

CALZONES

Cortos y abiertos a los lados, ceñidos por la rodilla y de tonos diversos. Se usaban como prenda exterior.

CACHIRULO

Para complementar el sombrero, como protección interior, se utilizaba el pañuelo coronario o cachirulo, que ha quedado como prenda autónoma por simplificación excesiva. Sus colores fueron vivos y variados, y no forzosamente de cuadros rojos y negros; el pico se anudaba a derecha o izquierda, según el gusto personal.

CAMISA

De lino o cáñamo, con cuello de tirilla o de puntas vueltas, botones de boleta o cordón.

CHALECO

Primero fueron cruzados con dos hielas de botones. Después rectos.

CHAQUETA

Cruzada con solapa de pico, o cuello derecho con bocamanga.

FAJA

De estambre o ricas telas y colores. Ceñía la cintura dándole varias vueltas.

GORRO

De piel lanuda como el solideo de cura.

MEDIAS

Prenda de vestir de punto que cubre la pierna desde el pie hasta la rodilla, pudiendo ser de varios colores.

PAÑUELO

O cachirulo, usado en todo Aragón.

PEALES

Sobre las medias para llevar abarcas y generalmente gruesos.

PERIQUILLO

El niño ansotano lleva el «traje de gorro periquillo» desde su bautizo hasta los 6 u 8 años. Consiste en un gorro frigio que hace las veces, por su dureza, de coscorrón, se confecciona en material duro; se forraba de seda o brocado, estando bordado y adornado con bandas y cintas. Por lo demás los niños visten como los mayores, con las lógicas particularidades, pañales o «báldenos», y los mechones de pelo sujetos con cintas.

PEAZOS

Paños blancos sujetos con el cordón de las abarcas y como refuerzo de abrigo. Los pastores pieles.

SOMBRERO

De copa alta o de copa baja y alas más o menos anchas. Especial fue el de Sástago, que se usa, entre otros sitios, en Ansó y en Hecho, con el nombre de «medio queso». En el alto Pirineo se solía llevar de ala corta y barboquejo y en el resto de ala ancha.

ZAPATOS

De formas normales y con adornos de lujo.

Prendas femeninas

BASQUIÑA

Faldas exteriores, con vuelta especial en la primera (*faldar*). Una de las prendas más representativas del atuendo femenino. La basquiña o saya tiene dos partes: cuerpo y sayo, de paño verde oliva, teñido en Jaca. Plisada de arriba a abajo con hilvanes, al hacerse la prenda vieja se usó como de diario, siendo habitual el recogerla por detrás con un nudo. Las mangas complementarias, usadas sobre todo en invierno fueron de paño azul marino, con aplicaciones de trencilla, pasamanería de seda y ribetes de bayeta encarnada adornando sobre todo las mangas.

Se usaron botones de filigrana de plata para las mangas y éstas se unieron por la espalda mediante la **cuerta** (estambres rojo o negro de luto; verde claro y rojo fuerte para **vivo**). Se remataba la **cuerta** en sendos **pilares** con forro amarillo y borlones caídos de la misma calidad.

CALZADO

Como el masculino, siendo especiales los zapatos, con terciopelos y hebillas de plata.

CAMISA

La única prenda interior. De formas variadas. En el Alto Aragón compuesta de *gorguera*, *rayeta* y *colcha*. La gorguera fue la parte más vistosa, que solía estar adornada de puntilla o rendero, con pliegues de separación (*portillo*), de lino la parte superior y de cáñamo la inferior, con *guides*, bordado, en manga y hombro y *cuadradillo* en sobaco. La gorguera de Hecho cubría por detrás casi la mitad de la cabeza y las mangas eran muy anchas o abombadas y con pequeños y cuidadosos plisados, en cuya labor se esmeraban las mujeres.

DELANTAL

Protegía la falda por delante, atada a la cintura. Fue una de las prendas más generalizadas en España y en Ansó se usó ante todo como prenda de ceremonia en bautizos, duelos, bodas y otros acontecimientos. El color varía en función del acto social y llevaba a juego una amplia cinta de seda que se hacía colgar de la basquiña por detrás. El delantal de ceremonia, brocado de seda, fue de rico colorido y vistosidad, provisto además de flecos. Las viudas lo lucían negro, igualmente de seda y con fleco y el de medio luto fue de color morado claro, o de rosa seca. Para vivo fue frecuente de tono encarnado o blanco con flecos.

Para el trabajo el delantal fue de tela ordinaria, inicialmente de bayeta blanca o de listas y rayas azules y pardas.

ENAGUA

Debajo de la falda, solía ser blanca y a veces decorada.

JOYAS

Variadas según el festejo: vírgenes del Pilar en filigrana, crucifijos, pendientes de bellota, gargantillas, cadenas, pedrería falsa, excepcionalmente de oro.



Fig. 123
El vestido femenino.

JUBÓN

Con mangas y muy ajustado, cubría la parte superior del cuerpo, de paño negro normalmente. Son frecuentes las mangas postizas.

MANTÓN

Pañuelo grande en sus versiones de Mantón de Manila, mantoncillo o toquilla sobre los hombros, colocado en dos picos por delante y uno por detrás.

MEDIAS

Variadas, negras en Ansó, blancas en Hecho, azules en el Somontano oscense, blancas en los Monegros, azules en Caspe, etc.

PAÑUELO DE CUELLO

Encima del pecho y de tonos diversos.

PAÑUELO

Sobre la cabeza y acomodado con gran libertad.

PEINADO

De varios tipos: liso con moño por detrás; estirado en dos trenzas; moños altos; churros ansotanos; el moño de picaporte, trenzado o sin trenzar, normal en todo el centro de España, es también usado en Aragón (Fraga). Los churros constituyen la forma habitual de tocado en Ansó. El pelo se divide en dos mitades, a las que se añade un relleno en forma fusiforme. El pelo se rodea con una trenzadera de color rojo o negra, y las tiras o tubos resultantes rodean la cabeza cruzándose superpuestas en la parte superior; por delante el pelo queda de forma tirante, que en Ansó se llama «pelo de Virgen».

Es habitual el peinado de «pelo rodado», con dos o tres trenzas, sujetas en la nuca y dando vueltas hacia un lado: del centro del moño colgaban cintas de merino negras. También se peinaba la mujer con raya en el centro y un moño grande trenzado, que llegaba por los lados hasta las orejas, con una cinta en la parte alta, que llamaban el «quiquiriquí» (Alcañiz).

PENDIENTE

Uno de los adornos mas comunes en la mujer, diferenciando el estado de la misma su forma y tamaño; fueron mas ricos los de casada que los de soltera.

Desde la mitad del siglo XVIII hasta el final de XIX, las mujeres del campo han llevado pendientes copiados de los señoriales, que al ser trabajados por artífices regionales cobraron un encanto especial. Los tipos de pendientes son normalmente de plata blanca o dorada, de oro bajo e incluso de hierro. Como técnica vemos la filigrana, los calados a buril, las chapas superpuestas a martillo, y como adornos, piedras que en Aragón son rojas y verdes y de tonos apagados normalmente. En Aragón predominan los pendientes de tres cuerpos, copias del siglo XVIII a base de botón redondo, lazo o mariposa y bellota, perilla o almendra. En Caspe y Alcañiz, en la perilla topacio rojo o esmeralda. También se incrustan esmeraldas pequeñas en la mariposa, uniéndose las piezas entre si por medio de anillas. En Fraga los pendientes de aparato llegan a 15 cms.



Fig. 124

Peinado femenino.
Los churros ansotanos.



Fig. 125
Ansó, traje femenino
de fiesta.



Fig. 126
Niña ansotana con peinado
de churros.



Fig. 127
Niño ansotano con gorro
de periquillo.



Fig. 128
Traje femenino festivo
de Zaragoza.

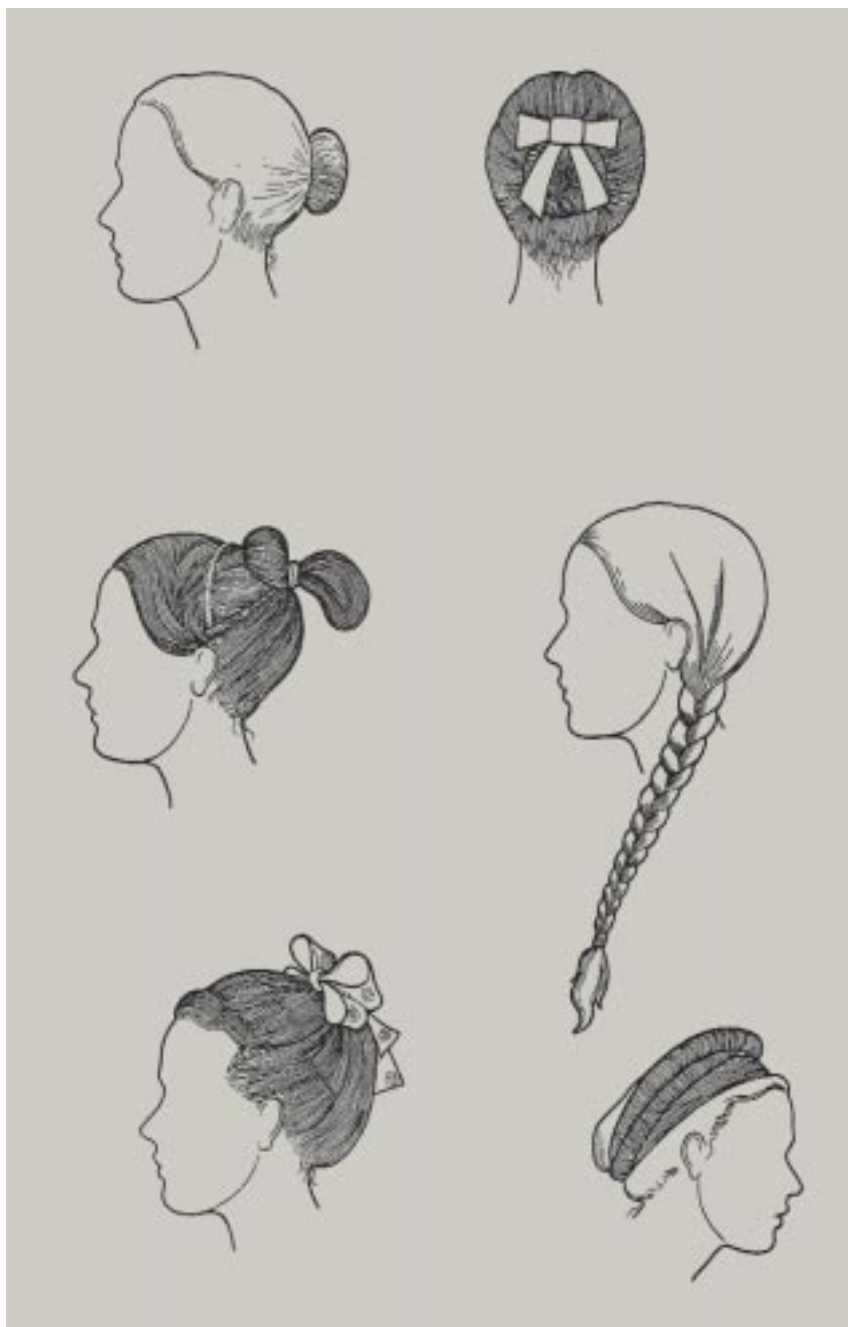
En Hecho se llevaron los tipos de bellota, por influencia de la meseta central castellana. También se aprecian influencias levantinas en los pendientes barquiformes en los que la pieza intermedia resulta de lazo francés o cesto florido del que penden tres colgantes, confeccionados con mucho aljofar y cristal de roca incrustado.

REFAJO

Falda mitad interior mitad exterior, de tejido rayado que se colocaba, para abrigar, sobre la enagua. Esta prenda tuvo un carácter mixto, de ropa interior o exterior, debido a quedar frecuentemente al descubierto cuando se levantaba la basquiña o saya, anudándola sobre la parte posterior del cuerpo. El refajo (*sayalejo* en Gistain) fue de tejido rayado en Ansó (como en Hecho), y tuvo variantes según la región. Así en el llano de Jaca fue de bayeta de lana roja o amarilla, en Gistain de tonos claros y en Ribagorza de encarnado vivo con tiras y pasamanería variada.

SAYAS

Falda más o menos larga y plegada, de paño o bayeta.

**Fig. 129**

Diversos peinados femeninos:
moños, de picaporte, trenza,
churros.



Se terminó de imprimir esta guía
Museo de Zaragoza. Sección de Etnología.
el día 10 de junio de 2010
cuando se cumplen cincuenta y cuatro años
de existencia del
Museo Etnológico de Aragón
cuyas primeras páginas escribiera
Antonio Beltrán Martínez

