

LES MUSÉES ET LES ARTS POPULAIRES EN ANDALOUSIE: PARCOURS ET PARADOXES DU «POPULAIRE»¹

MUSEUMS AND POPULAR ARTS OF ANDALUSIA: WAYS AND PARADOXES OF “THE POPULAR”

José Antonio González Alcantud
Université de Grenade

RESUME

Devant un public francophone, à l'origine de ce texte issu d'un colloque au MUCEM de Marseille, il est difficile d'expliquer la différence entre “tradition” et “populaire” dans la muséographie ethnologique de l'Andalousie. L'auteur compare les traditions française et marocaine de la muséologie anthropologique afin d'éclairer l'évolution récente de certains musées que l'on peut qualifier d'“ethnologiques” dans la région andalouse. Cette problématique s'appuie sur l'idée de “frontière imaginaire”. Chemin faisant, d'autres concepts adjacents tels que la mémoire sociale, l'artisanat, la transition politique, etc. nous aident à comprendre la singularité muséologique de l'Andalousie.

Mots-clé: Populaire; Tradition; Andalousie; Expositions; Musées de société; Régionalisme.

ABSTRACT

In front of a French-speaking audience, the origin of this text, the result of a conference at the MUCEM in Marseille, it is difficult to explain the difference between “tradition” and “popular” in the ethnological museography of Andalusia. The author confronts the French and Moroccan tradition on anthropological museology, in order to shed light

1. Communication dans le Musée des civilisations d'Europe et de la Méditerranée (Mucem), Marseille, le 18 décembre 2018. Je suis remercié au professeur Bernadette Dufrêne pour l'invitation.

on the recent evolution of some museums that can be classified as “ethnological” in the Andalusian region. A problem that places us in the idea of “imaginary frontier”. Along the way, other adjacent concepts such as social memory, crafts, political transition, etc. come to help in the understanding of the museological singularity of Andalusia.

Keywords: Popular; Tradition; Andalusia; Exhibitions; Society; Museums; Regionalism.

À la mémoire *des Professeurs*

Yannick Geffroy et Martine Segalen, amis

Au moment que j’ai découvert la muséologie de Georges-Henri Rivière (Segalen, 2020) dans un séjour de recherche dans le disparu Musée national des arts et traditions populaires (ATP), au Bois de Boulogne, de Paris, à la fin des années quatre-vingt, je suis touché par la puissance de la muséographie ethnographique française au domaine de l’ethnologie. Je suis frappé par l’expérience à l’époque, parce que j’encontre dans une institution très puissance, avec un centre de recherche associée, en comparution avec l’absence d’une ethnologie /muséologique semblable dans l’Espagne, et en particulier dans l’Andalousie. Les effets du franquisme encore, ou mieux pour un certain retard historique des courants de la pensée anthropologique européenne, sont visibles. Cependant, plusieurs décades après –trente ans– je retourne sur la question, devant les ruines du même musée, après de visiter la nouvelle Fondation Vuitton, accompagné par l’ancienne directrice de l’ATP, le professeur Martine Segalen. La fondation a été bâties à côte de de l’ancien ATP, fermé et démoli. Nous, Martine et moi, sommes réflexives, pas de nostalgiques.

J’encontre, par exemple, autres explications à l’absence de la muséographie ethnologique andalou plus liés aux particularités locales. Pas possible juger la question seulement au retard, la question devienne plus compliquée, et elle affecte aux concepts culturels mêmes, et au modèle muséographique lié à l’esprit du lieu. Toutes autres explications qu’elles sont donnés pour cultures diverses et ses muséographies sont inutiles ici (Chevallier, 2017). Pas de modèle. Nous devons chercher l’herméneutique singulière, andalou dans ce cas. L’unique comparassions possible, je pense, est avec le Maroc, en raison de l’horizon culturel partagé dans l’histoire.

LE POPULAIRE ET LE TRADITIONEL DANS L’ANDALOUSIE

Il est une opinion commune très élargi entre les anthropologues espagnoles, regarder la péninsule ibérique divisé par deux grandes régions dès point de vue des cultures

appelées « populaires ». L'une, représentée par la Castille surtout, centre péninsulaire avec irradiation vers le Nord, c'est-à-dire la Galice, la corniche atlantique et le Pays Basque, aire liée au concept de « tradition ». L'autre, l'Andalousie, irradié vers le Levant (Pays Valencien), plus connectée avec l'idée du « populaire ». C'est une distinction très grossière mais utilitaire pour donner une interprétation grosso modo et en détail sur la réception de la muséologie.

Le premier mouvement andalou de récupération vraiment du « populaire » c'est la société *El Folk-lore andaluz*, fondé par un groupe d'intellectuels sévillans, entête par le folkloriste Antonio Machado y Álvarez –père du poète Antonio Machado–, lequel signé ses articles avec le pseudonyme *Démofilo*, c'est-à-dire « l'amant du peuple ». Cette société a fonctionné dans la décennie des 80 du XIX siècle à la ville de Séville et leurs alentours. La société a formé partie du mouvement folkloriste international de l'époque (Folk-lore, 1991). Ceci est connu que Antonio Machado y Álvarez avait dans l'étude des chantes *flamencos* l'une de leurs principaux appuis idéologiques à sa notion du « populaire ». Dans l'introduction à la collecte des *cantes flamencos* qu'il a recueilli sur terrain, mais uniquement dès point de vue des lettres, et non de la musique, Machado y Álvarez déclare que « l'amour que nous avons vers notre peuple et le désir que la littérature et la poésie, briquant antiques moules du conventionnalisme étroit et artificiel, se levée à la catégorie de science et s'inspire dans la grandeur et les nouveaux idéales offrir aujourd'hui à l'art » (Machado, 1975: 23).

Federico García Lorca, le fameux poète et martyr de la guerre civile, a aimé selon propre confession la culture populaire andalouse, et aussi l'arabe, la nègre et la tzigane à la fois, comme substrat de celle-là. Il a dit celui dans un entretien journalistique avec l'idéologue « andalousiste » et arabisant Rodolfo Gil Benumeya. Celui appellera Lorca « le calife en ton mineur ». Quand Benumeya a interviewé le poète de Grenade en 1931, dans revue *Gaceta Literaria*, ils empruntaient ensemble le même chemin, transportant les concepts vers leur terrain commun : « C'est le premier matin de Garcia Lorca, toujours niché dans sa peau d'un homme méditerranéen somnolent, García Lorca l'Africaine enveloppée dans des vêtements comme un prophète » (Benumeya, 1998: 32). Grâce à cette empathie envers les Arabes, García Lorca a été très bien accueilli après sa morte dans le monde musulman (El Gamoun, 1995: 61). La projection de son travail sur les poètes et les écrivains arabes a acquis une forte composante crépusculaire, activant la nostalgie mythique d'al Andalus (Montávez, 1992: 196-219). Il faut ajouter que le mythe de sa vie et morte a transformé le poète en un vaincu, comme les Morisques du XVIème siècle, c'est-à-dire dans un martyr d'une guerre du XXème siècle. Cependant, la réalité est que García Lorca non est un prolétaire, comme au contraire a été le poète communiste Miguel Hernández, sinon un membre de plein droit de la bourgeoisie rural andalouse, qui a aime « le populaire. »

D'autre côté, Picasso, andalou comme Lorca, a été nourri dans son imaginaire et pratiques artistiques par la céramique populaire, par les courses des taureaux, par l'art ibérique protohistorique, par le Baroque, etc. C'est-à-dire pour les influences populaires de sa région d'origine, l'Andalousie. La liaison entre Picasso et le Sud a devenu objet de plusieurs événements surtout muséographiques (Lebrero, 2018). Dans certaine manière a devenu un topique picassien.

L'autre question, moins connu c'est que Picasso à conséquence de cette sensibilité méridionale a développé un anti-orientalisme évident. Picasso libera aux femmes du harem, au présenter elles-mêmes avec toute la nudité, à la fois comme dévoilées et déshabillées (Juilliart, 2016). Picasso a restitué à la femme à sa plénitude, démasquant la quincaille orientalisant d'avant, dès Delacroix à Matisse (Djebar, 2002). Quand lui peindre le célèbre tableau *Femmes d'Alger* il a été visité par son ami et marchante d'art Daniel-Henry Kahnweiler il avait une intéressante conversation avec lui en face le tableau, au cours de laquelle Picasso fait ostentation de son intuition synthétisée dans la célèbre phrase : « Je ne cherche pas, je trouve » (Kanhweiler, 1991). Roland Penrose a également raconté la scène en première personne, soulignant en premier lieu l'obsession de Picasso, qu'il avait à cette époque pour le tableau *Les Femmes d'Alger dans son appartement* d'Eugène Delacroix. Picasso dit à Penrose qu'il a hérité des odalisques de Matisse, mais que, même s'il n'y est jamais allé à l'Orient, c'est l'idée uniquement intuitive (Penrose, 1981: 345). Une certaine proximité avec le problème en tant qu'andalou, nous pouvons ajouter. Sans la distance de l'exotisme. Dans certaine façon cette perspective picassien est l'affirmation du *genius loci*.

Entre 1954 et 1955, Picasso exécutera quinze variations picturales sur le thème des femmes d'Alger. Boudjera pense que la pression de l'exécution, exercée en deux mois à peine, est due aux circonstances politiques du moment : «Les femmes lascives, abandonnées, les gens de Delacroix, folkloriques, deviennent raides, agressives, dés-érotisées à Picasso.» Ce sont « des guerrières », il dira quand il aura fini de les peindre (Boudjera, 2003: 29-39). Bien entendu, la position de Picasso sur la guerre d'Algérie fait suite aux critiques du parti communiste français. Un cas spécifique et très concret qui touche Pablo Picasso, sensible aux guerres et à la souffrance –comme le montre le thème de Guernica, registrant la guerre civile espagnole–, c'est celui de la torture d'une jeune militant du FLN algérien, Djamila Boupacha. L'opinion publique française grâce au travail du comité promu par Simone de Beauvoir en 1960, connait les tortures faisant par les militaires françaises à cette jeune femme (Beauvoir & Halimi, 1962). En dépit de l'anti-orientalisme de Picasso, son travail ne correspond pas exactement au combat pour la libération de l'Algérie, sinon au *genius loci* invoqué, d'un sujet du Sud de la Méditerranée, opposée d'une manière intuitive aux effets pervers de l'orientalisme, en tant que variation particulière de l'exotisme. Nous pourrions affirmer que chez Picasso, comme le souligne

Alban Bensa à propos de l'exotisme en général, il n'existe pas de grande partition entre eux et nous, qu'ont établi le mécanisme du exotisation (Bensa, 2016: 15). Et cela, nous en sommes convaincus, dérive du *genius loci* de Picasso, de son statut andalou, qu'il ne pourrait jamais quitter de côté.

A mon avis, à cette argumentation nous pouvons ajouter, que normalement à partir de l'échec dans la réception publique des sciences sociales à la fin de XIX siècle dans l'Andalousie, et dans l'Espagne aussi, la littérature en particulier, et les beaux-arts en général, ont occupé l'espace interprétative du « populaire ». Par conséquent, le statut du « populaire » en Andalousie par rapport au reste de l'Espagne et également à la France est un fait singulier, beaucoup esthétisé, et éloigné à la fois des sciences sociales. Pour étudier la muséographie andalouse encadrée comme « ethnologique » il faut partir de cette singularité, laquelle nous évite concepts courants dans les autres régions espagnols, ou la France, comme le concept de « tradition. »

LES CONTACTES AVEC L'ARTISANAT MAROCAIN DANS LES FOIRES RÉGIONALES ET INTERNATIONAUX

L'histoire de la défense et de la promotion des arts populaires autochtones à Tétouan, au Maroc, commence en 1916 lorsque la société l'Athénée de la ville promeut la création d'une école des arts et métiers (Castro & Bellido, 1999: 158). L'école de Tétouan a été conçue pour diriger d'autres écoles créées au cours des années suivantes : en 1928, celle de Chaouen et, en 1943, celle des tapis de la même localité, et celle de Tagut en 1940. L'évolution des noms marque le parcours des concepts, des « arts indigènes » jusqu'à arriver aux « arts marocains ». Avec l'arrivée de Mariano Bertuchi, un peintre grenadin orientaliste tardif, au poste de directeur en 1931, l'établissement change de nom et devient l'École « des arts indigènes ». Un nouvel esprit naît ainsi : « Caractérisé par un style raffiné, traditionnel et sans nouvelles influences ». En 1947, toujours avec le directeur Bertuchi, elle fut rebaptisée comme École « marocaine » des arts et le musée annexe comme Musée d'art marocain. De nombreuses collections étaient berbères, c'est-à-dire issues de la « culture traditionnelle » du monde rural des montagnes du Rif et de Djebala.

Le travail d'organisation aussi visait à promouvoir dans d'autres localités, telles que Larache, des écoles de formation professionnelle, fondées sur l'artisanat, sur la base des principes suivants: « Surveillance et orientation d'ateliers privés qui réaliseront des travaux à la marocaine. L'École des arts indigènes leur a fourni des modèles et a protégé cette industrie de toute concurrence européenne et de toute déformation susceptible d'être produite à des fins industrielles ». De même manière, « les produits des ateliers d'artisanat destinés à l'exportation devraient porter un sceau ou une marque de l'inspection des beaux-arts qui garantira une bonne production » (Castro & Bellido, 1999: 164). C'est-à-dire,

cette protection de qualité est une copie du modèle adoptée dans la zone du Protectorat français, pour garantir la qualité des produits destinés aux marchés métropolitains.

L'Exposition Ibéro-américaine, de 1929, célébrée à Séville, par initiative du dictateur espagnol d'origine andalou Miguel Primo de Rivera, a été conceptualisée pour les organisateurs comme une vraie exposition « ex-colonial », surtout pour emploi d'idée de « fraternité » de toutes les pays colonisés jusqu'à l'indépendance de la seconde moitié du XIX siècle. Situation politique très différente de l'Exposition coloniale française de 1931, dans laquelle la France souhaitait faire une exhibition de puissance coloniale contemporaine, avec la présence entre autres des pays maghrébins, l'Algérie ou le Maroc même (Sánchez Gómez, 2006). L'Exposition Ibéro-américaine, au contraire de la française de 1931, établit un dialogue, une tentative fraternelle --bien que rhétorique-- avec l'Amérique, et aussi une sorte de démonstration de comment devait être la relation avec le Maroc. Avec cette dernière colonie, dans l'an 29, les valeurs communes et collaboratives avec le Maroc ont été exaltées. Dans des termes tels que ceux manifestés par le Tabib Arrumi --c'est à dire le propagandiste Victor Ruiz Albéniz--, dans le catalogue de l'expo du 29 : «La fin de la guerre au Maroc [...] le grave, le problème transcendantal qui consiste à établir, sur une base cohérente et durable, un régime de pacification, de tranquillité, d'une part, le développement libre et énergique des possibilités vitales des personnes protégées, et, d'autre part, l'arrivée rapide de alléger le fardeau, les dépenses, l'insomnie et les sacrifices consentis comme pays protecteur». Ce qui est intéressant à propos du pavillon marocain, c'est qu'il a été intégré dans le grand projet hispano-américain de 1929, dont les prétentions étaient de fraterniser avec les nations «sœurs», comme nous avons dit.

Mais cette situation a aussi la possibilité de la présence espagnole depuis 1912 dans le nord du Maroc, une « colonie », ou « protectorat » plus exactement, avec un régime théorique de tutelle transitoire. Le pavillon du Maroc, localisé dans le parc de l'Exposition, appelé de « Maria Luisa », à Séville, actuellement existe. Il a été construit par l'architecte José Gutiérrez Lescura et a été décoré dans le style hispano-mauresque pour artisans de l'école des arts indigènes de Tétouan, sous la direction du peintre grenadin orientaliste tardif, et habitant distingué de la ville marocaine de Tétouan, Mariano Bertuchi. Bertuchi était commissaire du pavillon marocain, adjoint à l'architecte Lescura. Le pavillon marocain avait été intégré au projet cinq ans auparavant, en 1924, lorsque le Brésil, le Portugal et les États-Unis avaient été admis en tant que pays participants. Comme Alberto Darías l'a souligné, «la participation du Protectorat n'était que la conséquence d'une idéologie régénératrice développée au Maroc même aux dépens des échecs militaires qui ont produit la politique indécise des différents gouvernements de Madrid» (Darías, 1998). Bertuchi a profité du fait que «ses artisans» ont effectué la plupart des travaux de décoration, contribuant ainsi au succès de l'école de Tétouan. Le tétouanais Azzuz

Hakim a décrit l'événement : «Le Khalifa du sultan a désigné Majus Abdussalam Bennuna comme délégué du Makhzen le 2 octobre. Il avait commandé l'exécution du projet avec le concours artistique de Bertuchi. Deux ans et demi se sont écoulés entre la construction du pavillon marocain, une sorte *d'al-qaysariyya* avec un minaret et doté d'une exposition d'œuvres artistiques et artisanales, la plupart réalisées à l'école marocaine des arts”².

L'école des arts indigènes, comme l'école des beaux-arts, du Tétouan sont créés, comment nous avons dit avec la finalité de sauvegarder la production artisanale local, considéré en voie de décadence. Cet est la même perception qu'avait la Résidente français Hubert Louis Lyautey, dans le période de son mandat marocain entre 1912 et 1925, par laquelle il a créé le service des arts indigènes, à côté de services des beaux-arts du Protectorat. Mais uniquement jusqu'à ici les similitudes. La grande différence est la différence entre la « mise en distance » de la politique de protection française, et la politique de « fraternité » des espagnols, que considérant les produits de l'artisanat faits au Maroc, et dans particulière à Tétouan –une ville considéré « andalou » pour l'origine de ses fondateurs historiques–, avait beaucoup des similitudes avec l'artisanat andalou. La comparaison Grenade / Tétouan est à tous aux niveaux, mais surtout au niveau artisan. Et de l'autre côté nous devons souligner que l'école des beaux-arts de Tétouan c'est la première institution au Maroc laquelle introduit la peinture du chevalet entre les résidents espagnols, mais aussi entre les autochtones. Le désir collaborateur et/ou « fraternel » c'est évident.

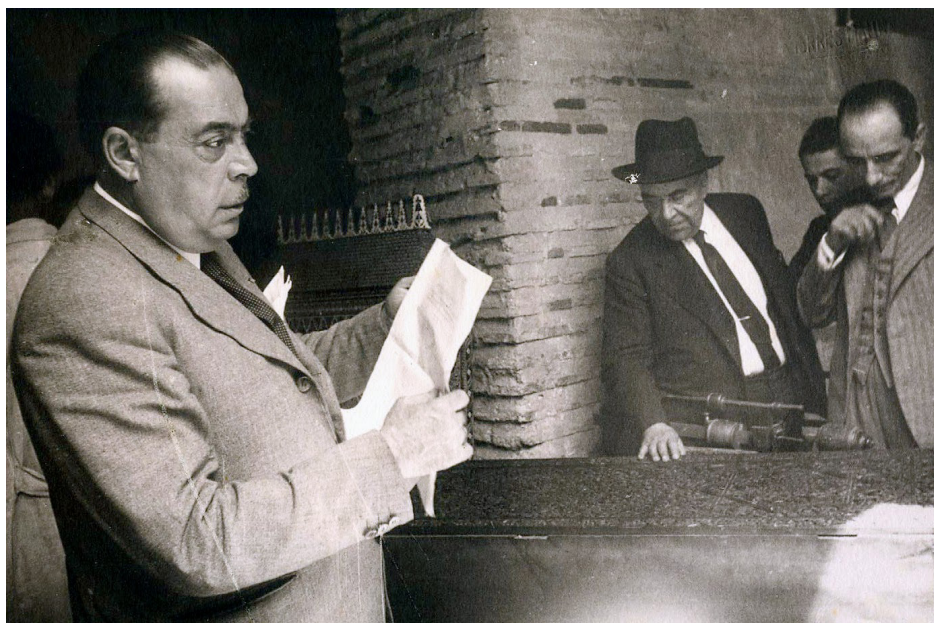
Mais revenons une autre affaire. Le pavillon de Grenade à l'Exposition ibéro-américaine de 1929 a été réalisé par Leopoldo Torres Balbás, architecte-directeur de l'Alhambra, qui fut l'un des exécuteurs inconscients du style «hispano-mauresque», conçu par les Français pour soustraire le discours esthétique et canon « andalusí » –les musulmans andalous de l'histoire– à son titulaire légitime en ces moments, c'est-à-dire au Maroc sous le joug colonial. Le projet grenadin et le marocain ont coïncidé au cœur de l'idéologie régénératrice. L'intérêt de Grenade pour l'Exposition ibéro-américaine était cependant très faible. Le pavillon grenadin eu de grands problèmes à réaliser sa décoration et son contenu interne, imitant sous une forme certaine l'Alhambra de Grenade (Barea, 1986).

En les années 30, alors que Bertuchi connaissait le Maroc il était déjà un homme en plénitude ; alors, il été, comme nous disons, directeur des écoles des arts « indigènes » de Tetuán et Tagsut, près de Chaouen, après avoir réalisé avec la collaboration d'artisans autochtones le pavillon du Maroc à Séville. Tomás García Figueras, l'homme du pouvoir du Protectorat, dit que nombreuses plantes du jardin de l'école de Tétouan ont été enlevés à Grenade même, signal de son lien ombilical avec sa ville de naissance. García Figueras a déclaré qu'il y avait quelque chose de «sorcellerie», motivé par la personnalité du peintre Bertuchi, dans le succès de la très renommée école de Tétouan.

2. Mohammed Ibn Azzuz Hakim. “Bertuchi, pintor marroquí”. Texte tapé, 2000. Archive de l'auteur.

«En réalité, il s'agit d'un phénomène d'osmose clair et bien défini. Don Mariano [Bertuchi], qui aimait tellement le Maroc, qui avait en lui l'âme du Maroc, est venu à la direction de l'École en pleine maturité artistique et au maximum de sa sensibilité pour comprendre l'importance du travail qu'il entreprenait. Et à partir de ce moment, Bertuchi se donne entièrement à l'école et cela transforme sa passion marocaine en doux poison; à la fin du phénomène, nous ne pouvons pas déterminer où l'une se termine et où commence l'autre. Don Mariano est l'école ; l'école est Bertuchi» (García Figueras s.d).

Donc, les artisans marocains étaient déjà habitués à prendre contact avec le milieu andalou. Mais, nous devons ajouter que en 1929 Grenade même avait eu une exposition d'art locale en 1929, qui n'avait pas servi à faciliter le contact. Il faudra attendre quelques années en plus pour arriver à cette influence : dans la II République, dans le *Corral del Carbón* de Granada, pendant les festivités du Corpus Christi de 1935, une exposition d'artisanat hispano-marocain soit inaugurée (fig. 1 et 2). Cette exposition, intitulée «Exposition des industries de Grenade et du Maroc», a délibérément choisi le mot «exposition» au lieu de «foire». L'exposition de 1935 a tenue lieu dans le Corral, ancien fondouk nasride du siècle XIV-XV avait déjà été menacé de démolition à la fin du XIXe siècle. Les organisateurs étaient une commission créée *ad hoc* par la société locale Centre Artistique et littéraire de Grenade, présidée par M. Baldomero Martín, un sujet central dans le succès et l'essor du projet³. M. Bertuchi envoie huit artisans marocains et un maître charpentier de Grenade, qui ont travaillé avec lui à Tétouan. En cette exposition de 1935, l'école d'art autochtone de Tétouan a été récompensée collectivement, de même que les industriels et artisans grenadins, quelques fabricants de reproductions d'art nasride.



3. Archivo Municipal de Granada (AMGr). CA.C 055.001.



Figures 1 et 2.

Mais pour donner plus d'importance à cela, ils veulent amener une représentation de la garde du Jalifa, c'est-à-dire du représentant du sultan au Protectorat espagnol, avec siège à Tétouan. Les fonctionnaires des douanes de Malaga, qui ouvrent les colis et les boîtes expédiés dès Tétouan, constituent-ils le principal obstacle que trouve l'exposition de Grenade. Le Haut-Commissaire du Protectorat espagnol prend des dispositions pour soustraire à cette opération et pouvoir diriger les objets d'artisanat marocain vers l'exposition de Grenade.

L'année suivante, 1936, à la deuxième exposition les problèmes persistent dans ce sens. Elle se déroulait parallèlement à une autre, appelé «Tableaux de Grenade des XIXe et XXe siècles», sans toutefois mélanger les deux. Les organisateurs veulent perfectionner l'année précédente et demandent à un sujet de Melilla, musulman, de leur fournir un bon thé car l'année précédente le thé était très mauvais. Le vendeur de Melilla, Mohamed Maanan, qui connaissait Bertuchi pour avoir été à Tétouan, s'est présenté comme un «charmeur de serpents». Des danseurs féminins ils sont plus explicites présentées comme « des bayadères maures, belles et monumentales »⁴. Plus avant, Mariano Bertuchi a répondu que n'était pas possible et qu'il ne pouvait pas amener deux chameaux pour annoncer l'exposition dans les rues de Grenade. Bien que annonce qu'un petit orchestre sera présent.

4. AMGr, CA.C. 027.019.

Ces compétitions ont eu lieu aux fins suivantes déclarées par les organisateurs : «1ère. Etat actuel de l'industrie de la structure de Grenade et des procédures arabes. 2°. Renaissance de l'industrie marocaine sous le Protectorat de l'Espagne. 3°. Progrès de l'industrie de Grenade à l'heure actuelle ». Pour cela, nous voulons récompenser ceux qui se démarquent le plus. L'exposition du 1936 fut accueillie avec enthousiasme pour la presse⁵. L'Exposition Grenadine-Marocaine a été répétée pendant la guerre dans les années 37, 38 et 39 (Caparrós 2007). Comme nous l'avons dit, cette exposition a été organisée pour le Centre Artistique. Parmi les organisateurs se trouvaient non seulement Bertuchi, mais aussi Antonio Gallego Burín, qui était jusqu'alors un partisan du leader régionaliste andalou Blas Infante. Le dernier était un partisan à la fois de l'Espagne de la Renaissance et du Baroque opposé à l'horizon islamique, Bertuchi, au contraire, était consacré à l'hispano-mauresque. Nous lisons dans Seco de Lucena: «Le maire [Gallego Burín] qui, parmi ses initiatives d'organisation pour les Fiestas [du Corpus, ou Fête Dieu], avait compris que ce monument architectural [le Corral del Carbón], souvenir des mœurs islamiques, était approprié pour les célébrations et les réunions c'était une expression de la gratitude avec laquelle nous correspondons à l'aide noble que les Maures nous ont donnée héroïquement jusqu'au jour heureux de la Victoire» (Seco, 1941: 50).

C'est une histoire particulière mais très représentative de la présence de la muséographie ethnographique au Maroc, sans équivalence à l'Andalousie espagnole. Nous sommes dans la « frontière imaginaire » avec toutes ses problématiques (González Alcantud, 2020).

MUSÉES ET COLLECTIONS DES ARTS POPULAIRES DE L'ANDALOUSIE

Peut-être que la politique d'ouvrir musées « ethnologiques » a été sous l'ombre de créer le Musée du Peuple espagnol, depuis les années trente. Inauguré ce projet muséographique en 1934, sous l'impulsion républicaine, à Madrid, il est fermé en 1993, sans chagrin ni gloire (Ortiz & Sánchez 1994). La possibilité de récupérer à l'époque à la figure de Julio Caro Baroja, l'ethnologue plus connu sous le franquisme, et homme peu ou rien engagé avec le régime, pour entête la direction du musée au fin a devenu en fracas. La politique du franquisme à partir de la moitié des années soixante va à devenir aussi un désir de création des musées des arts populaires, comme partie du second plan national d'industrialisation (Romero de Tejada 1983). Cependant, la réalité est que sont créés peu musées. En particulier dans l'Andalousie, dans l'époque a devenu une région avec une sur-identité, représentant dans l'extérieur la totalité de l'Espagne (González Alcantud, 2000), mais sans réalité politique jusque l'autonomie politique obtenu dans la restauration démocratique. Uniquement dans cette période sera ouvert le musée des « Coutumes Populaires » de Séville.

5. *Programa de las fiestas del Corpus de 1936.*

Un cas singulier : Le musée Casa de los Tiros de Grenade

La Casa de los Tiros, comme musée « de société », répond aux critères muséographiques établis par le marquis de la Vega-Inclán pour les maisons du Greco, de Tolède, et de Cervantès, de Valladolid, assimilés par le notable grenadin Antonio Gallego Burín, déjà mentionné (fig.3 et 4). La Casa de los Tiros fut la demeure familiale des Grenade-Venegas, héritiers à la fois de l'ancien lignagère royale nasride et des Rengifo, une famille castillane. À travers de cette alliance entre anciens nasrides et castillans, ils s'installèrent très tôt en un authentique palais à la Renaissance, plein de références à la culture humaniste italienne. Ce palais n'est pas passé aux mains de l'État espagnol jusqu'à 1921 avec la propriété du Generalife, après une longue dispute avec ses maîtres, soit à ce moment-là la famille génoise Grimaldi-Pallavicini. La Casa de los Tiros a été solennellement rendue en ce date en avec le Generalife, acte ignoré par la société de Grenade de l'époque, qui n'a pas permis d'évaluer l'ampleur réelle de l'événement.



Figures 3 et 4.

Le savant local, Francisco de Paula Valladar, rédacteur en chef de l'importante revue culturelle *La Alhambra*, sera son premier directeur, juste après la remise du bâtiment et jardins du Generalife à l'État en 1921. Cette revue, *La Alhambra* avait développé une campagne vers l'opinion publique pour soutenir la réclamation de l'État contre les prétentions Grimaldi-Pallavicini de maintenir la propriété de la Casa de los Tiros. La personnalité de Gallego Burín est liée dès premier moment au régionalisme andalou. En 1926, sera date à laquelle assumera la direction et le projet Burín. Pour lui la Casa de los Tiros est un modèle à exporter à l'ensemble de la ville de Grenade, comme un dispositif de théâtralité (Juste 1979). Aussi en 1926, cinq ans après la réintégration dans l'État du bâtiment Casa de los Tiros, Gallego fut nommé délégué de la *Regia Comisaría de Turismo*, dont le siège à Grenade sera installé dans la Casa de los Tiros. Une exposition régionale d'art moderne parrainera lui-même en 1929 est considérée comme l'événement principal du projet muséographique. Cette exposition est apparue comme une sorte de compensation à Grenade pour l'Exposition Ibéro-Américain de Séville, qui avait rencontré une grande résistance là. Cette résistance, dirigée par le Centre Artistique de Grenade, a provoqué que le commissaire royal pour l'exposition sévillane, José Cruz Conde, a dû proposer un rassemblement au Teatro Regio de Grenade afin de calmer les esprits et de solliciter le soutien des grenadiens irrités par la marginalisation⁶. En parallèle à l'exposition, Gallego animera cercles de discussion et sociabilité entre les notables grenadins à la Casa de los Tiros. Au moment de l'inauguration de l'exposition régionale, selon témoignages contemporains, Burín «était à son apogée». Apogée que concrétise dans son projet de musée, quelque chose de tellement personnel qu'il en irait faisant petits détails lui-même avec la collaboration des artisans. Antonio Gallego Morell, son fils, écrit :

«Grenade serait symbolisée à la Casa par les tissus des Fortuny, par la céramique des Alguacil, par des fers des Cuadros ou des Salazar, par des lanternes Estévez, et la menuiserie Martinez Herrera avait une salle d'exposition permanent de la Casa de los Tiros [...] Le musée de la Casa de los Tiros est un musée vivant. Chaque été, Gallego Burín retourne à son projet jusqu'à ce qu'il s'intègre dans des pièces et des dépendances, des meubles et des objets, des rideaux et des lampes. La Casa de los Tiros rendent les antiquaires de Grenade à la mode dans le monde» (Gallego, 1973 :64).

Grâce aux artisans impliqués dans l'invention, le «style de la Casa de los Tiros», selon Gallego Morell, «s'étend du pays et transcende les frontières». En outre, au triomphe de ce style contribue au fait que Gallego Burín a été nommé directeur général des Beaux-Arts en Espagne, après avoir été maire de la ville.

6. "El Defensor de Granada", 20-IX-1928.

Les collections de la Casa de los Tiros ont une orientation clairement réifiant dans la conception et la réalisation de Gallego Burín. On peut l'observer dans le traitement réservé aux gitans, l'unique minorité ethnique d'une Grenade sans maures, juifs et protestants depuis des siècles. Le pittoresque de Grenade se produit principalement à travers ces gitans du Sacromonte, le quartier troglodyte de la ville, prétendument arrivés à la ville avec l'armée des monarques catholiques après la conquête de 1492. Des peintres tels que Marià Fortuny ou López-Mezquita avaient pris pour modèles aux tziganes locales. L'identification générale des artistes avec la vie tzigane provenait à la fois de l'attrait plastique de leurs types physiques et vestimentaires, ainsi que de la liberté et de la bohème, qu'ils croyaient être incarnées par le groupe ethnique gitan. L'appelle I Exposition gitane, promu par Burín, célébré dans le Corral del Carbón de Granada, déjà mentionné, dans la Fête Dieu (Corpus) de 1948, cependant, abonderait à nouveau, non sans une certaine notion de fatalité, dans un stéréotype de gitan, qui n'était plus un « type » mais un « mystère de la race ». Ce même pittoresque, qui renouait avec l'idée spirituelle du « mystère », arriverait à la Casa de los Tiros, complétant ainsi le tableau du « style grenadin » présente dans la muséographie.

Contrairement au traitement singulier réservé aux gitans, les Mauresques et leurs prédécesseurs, les Maures historiques, ont été dilués dans toute la maison. La figuration présentiste du Maure ne correspondait pas au projet *casticista* (González Alcantud, 2007), au contraire, elle le niait avec sa seule présence, puisque le *casticismo*, comme fermeture culturelle, avait été créé avec l'exclusion des musulmans et des hébreux aux XV-XVIe siècles. Cette exclusion est encore plus rare en raison de l'histoire de la Casa de los Tiros, directement liée à l'avenir du lignage mixte Granada-Venegas, héritière de la famille royale musulmane de la ville. Le fait est qu'il était beaucoup plus facile d'intégrer les Gitans dans le projet traditionnel que les Maures. Certains représentaient un christianisme éloigné, accepté même dans son incrédulité persistante, les autres, les Maures, étaient l'incarnation même du mal historique représenté par l'ennemi menaçant et non racheté.

Le «casticismo» comme particularité espagnole et andalou

Le *casticismo*, selon l'Académie Royale de la Langue espagnole, est : « Apego a lo castizo en las costumbres, usos y modales » (Attachement au castizo dans les usages et coutumes). Et à la fois la définition de « castizo » dit : « De buen origen y casta. Típico, genuino del país o lugar en cuestión. Dicho del lenguaje: Puro y sin mezcla ni giros extraños » (De bonne origine et caste. Typique, authentique du pays ou du lieu en question. Dit de la langue : pur et sans mélange ni tournures étranges). D'un point de vue plus herméneutique le *casticismo* est une variation du complexe d'authenticité, de l'authentique. Selon Julio Caro dans l'Espagne depuis l'Âge Baroque jusqu'à la frontière

de la modernité existaient deux sources essentielles du *casticismo* : Madrid et Séville (Caro Baroja, 1980). Le philosophe Miguel de Unamuno a essayé faire une analyse du phénomène du *casticismo* sans beaucoup succès, peut-être pour sa condition lui-même d'écrivain *castizo* (Unamuno 1986). Nous devons attendre à l'historien exilé Américo Castro, et en tant que tel éloigné de la problématique quotidienne du *casticismo* comme système de hiérarchisation social, pour comprendre en profondeur quel est le phénomène. Selon lui un complexe national qu'il avait enfermé le pays face aux courants de la pensée, et aussi des coutumes, étrangères (Castro, 1974). Le culte à *lo castizo* est bien présente dans la muséographie aussi, dedans laquelle c'est très difficile recueillir l'idée de « ethnologie » comme la production des utiles culturels –matériaux ou immatérielles– séparés de la culture savante. Le complexe d'authenticité est plus fort ici comme en comparaison dans le monde grec ancien (Detienne, 2003).

Les Musées des Arts et Traditions Populaires andalous: une évoluée atypique

Nous ne voulons faire un inventaire exhaustif sinon uniquement exemplifier quelques lignes de force dans la petite histoire de la muséographie « ethnologique » du Sud de l'Espagne à travers de aucunes musées et collections contemporains, actuellement ouverts au public. La ligne de partage est franquisme/démocratie.

Musées folklorisant créés dans le dernier franquisme

Musée des arts et coutumes populaires de Séville

Ce musée occupe le pavillon « mudéjar », un important bâtiment, résultat de l'Exposition Ibéro-américaine de 1929. Ce musée « ethnologique » a été créé comme une section du Musée archéologique de Séville en 1972. Dès fait trente ans le musée est propriété du gouvernement régional andalou (Junta de Andalucía). Dans le même avait une collection dès 1990 des pièces de broderie –autour des six mil–, de provenance privée. L'activité de broderie est très importante lié surtout à la Semaine Sainte (Aguilar, 1999). La collection de céramique est aussi très importante. Nous devons rappeler que la région de Séville est très active dans la production de poterie de luxe et/ou populaire. La céramique de « cuerda seca » (corde sèche), par exemple, a été utilisé dans l'architecture depuis le Baroque jusqu'à aujourd'hui. Et aussi la céramique de « la Cartuja » est très valorisée comme une production artisanale de luxe. Le musée de Séville est, en définitive, un musée local des cultures populaires matérielles, que nous pouvons désigner comme « baroques », est hébergé dans un pavillon mudéjar, lequel le donne une certaine atmosphère « orientale ».

Musée des arts et coutumes populaires de Malaga

Ce musée est formé et soutenu dans leurs installations pour une caisse d'épargne régionale avec siège principale à Ronda (Málaga). Le musée avait la localisation au capital du province, Málaga. Le musée occupe l'ancien « taverne de la Victoire », et sa

conception procède de la politique de faire musées d'ethnographie à partir des ans 60, comme en Séville. C'est inauguré en 1976, après de parcourir par autres dépendances. C'est modèle réponde beaucoup à la perception du franquisme de la culture populaire comme une culture « traditionnelle », dans une appropriation folklorisant comme dans tous les systèmes politiques autoritaires. L'appelée « Sección Femenina » du Mouvement National franquiste a travaillé c'est domaine à travers de campagnes de documentation, récupération et récréation des danses populaires –les « chœurs et danses de la section féminine »– et des petites travaux artisanats domestiques faits pour les femmes. Les collections et muséographie du musée sont dans cette ligne.

Nous devons signaler, en contraste, le contexte d'aujourd'hui : dans les trois derniers lustres Málaga a connu une transformation radicale de son ancien et démodé réseau muséologique. D'avoir uniquement un musée provincial des Beaux-Arts et autre Archéologique, comme toutes les capitales de province espagnoles, a devenu grâce à la création du Musée Picasso dans l'an 2003 dans une grande ville muséistique, avec beaucoup musées « inventés » –Picasso, Ruse, Pompidou, Thyssen, Aduana, etc.–, toutes marquées pour l'idée de modernité et modernisation esthétique de la ville.

Musée des arts et traditions populaires de Jaén

C'est un musée propriété de la Diputación Provincial, c'est à dire du gouvernement de la province. C'est localisé dans un palais de la Renaissance. Là partage l'espace avec un musée international sur l'art naïf. L'appelé palais de Villadonpando héberge unes collections très traditionnelles des cultures rurales anciens, organisées entours d'une taxonomie muséographie classique. Les pièces sont de qualité, mais le dispositif muséographique est très traditionnel. L'endroit est très visité parce que dans le souterrain héberge les antiques bains mauresques –*hamman*– de la ville. Vraiment cette collection est en complicité avec la perception traditionaliste et nostalgique des cultures rurales. La province de Jaén est très rurale.

Mais, dans la même province, à cent kilomètres il y a un autre musée, dans le village de Quesada, dédié à la mémoire du poète « du peuple » Miguel Hernández, communiste, mort dans la prison dans le parcours de la guerre civile espagnole. La collection est constituée seulement pour les souvenirs personnels de Hernández, mais est aussi une lecture « social » du compromis avec la défense de la « culture populaire », où « populaire » a été connoté d'autre signifier. C'est associé à un musée de peinture d'un artiste de l'avant-garde espagnole des années 50, Zabaleta, né dans la localité.

La muséographie andalouse sous le système démocratique

Le système autonome essayer à partir des années quatre-vingt a créé un courant de sympathie par la « culture populaire » andalouse réhabilitant figures culturelles et

politiques comme Antonio Machado y Álvarez, Blas Infante, Federico García Lorca et même Picasso. À la fois le nouveau régime autonomiste, employant leurs ressources à sa disposition, va à mettre en fonctionnement un « comité ethnologique de l'Andalousie », dedans le ministère autonome andalou de la culture. Le « patrimoine culturel et artistique », c'est vrai, va être un objet privilégié d'attention, et sera créé un « Institut andalou du patrimoine » entre autres institutions régionales. Et aussi un « comité des musées de l'Andalousie ». Le premier, « l'ethnologique », n'est pas occupé des musées et salles ethnographiques, sinon de promotionner les études classiques d'ethnologie régional, et le second dans la promotion des musées archéologiques et des beaux-arts marqués encore par l'identité régionale. C'est créé le « réseau andalou des musées », à partir d'une loi andalou spécifique sur musées. Pour devenir inscrit dans la liste, et recevoir fonds pour l'aménagement et des activités, a été nécessaire présenter un dossier complexe. Les critiques pour la non attention à la question des petits musées est présente. Moi-même je suis fait, en tant que membre de comité des musées, un critique a la loi des musées parce que la complexité des dossiers seulement peuvent devenir remplir par équipes scientifiques payés par les grands villages (pueblos, avec ethos urbain) ou les villes. Ils ont exclu les petits villages et hameaux. J'ai proposé sans fortune à la fin des quatre-vingt-dix la formation d'un réseau des salles ethnographiques d'identité local, ou musée de société. Nous avons réalisé à ce propos un séminaire dans le petit village de Nigüelas à Grenade, dans le quelque il y a à l'époque un extraordinaire ancien moulin réhabilité. L'impossibilité de mettre d'ordre dans le secteur, affecté d'un certain manque de planification, a donné lieu à une situation diversifié, dans laquelle nous pouvons signaler l'absence significative des écomusées à la manière Rivière, une formule muséographique beaucoup populaire dans la France de ce temps.

Musées mémorialistes d'Andalousie

Avant le décès du Franco, à la région méridionale de l'Espagne il y a eu une résurrection du mouvement « andalousiste », c'est-à-dire du régionalisme andalou. Cet avait été très active entre 1885 et 1939, surtout dans les ans vingt et trente avec la figure tutélaire du notaire et avocat M. Blas Infante Pérez (1885-1936). Sans bons résultats dans les élections cependant les andalousistes à l'époque ont essayé l'approche aux anarchistes et républicains de gauche pour obtenir pour obtenir la base électorale qui leur manquait. Pendant le franquisme, après l'assassinat du Blas Infante dans les premières journées du soulèvement fasciste, le régionalisme andalou politique a disparu. Mais dans l'an 1975, peu d'avant la mort du dictateur, l'Alliance Socialiste d'Andalousie –un groupe très éloigné du parti socialiste-- a prenne autrefois « l'idéal andalou » blas-infantien. Dans la Transition démocratique a réveillé le sentiment de grief des andalou, à l'époque sept million des sujets. L'aire régionale plus nombreuse de l'Espagne de point de vue démographique, et la plus élargie territorialement. Les démonstrations publiques du

4 décembre 1977, demandant l'autonomie régional plain, au même niveau des autres régions « historiques » comme la Catalogne ou le Pays Basque, ont marqué l'avenir politique démocratique de l'Andalousie.

Le « Museo Memoria de Andalucía », avec siège dans Grenade, n'est pas un musée proprement, sinon un « centre culturel » avec un musée virtuel orienté au cultive de la « mémoire régional ». Il est créé dans les années 2010 à initiative d'une caisse d'épargne régional, avec les concours intellectuels du forum « Andalucía nuevo siglo », convoqué par la présidence de la région pour aborder les problèmes de la modernité à l'Andalousie, après l'expérience de l'Exposition Universelle de 1992 tenu à Séville. Le bâtiment du musée est chargé à l'architecte Alberto Campo Baeza (fig.5), et le résultat, inauguré par les Rois d'Espagne, est absolument moderniste. Le musée résultant est virtuel, orienté à l'éducation, surtout. Pour certains jeunes étrangers est un bon exemple de discours de modernité et pluralisme (Strasburger, 2017). Mais n'est pas un musée « ethnologique » ou de « société » sinon un musée de la mémoire, une problématique très enracinée dans l'Andalousie actuelle, à propos des résultats de la guerre civile. L'industrie dite « de la mémoire » en est un exemple notable.



Figure 5.

Une fonction très similaire avait le « Museo de la Autonomía andaluza », localisé en Coria del Río (Seville) géré par le gouvernement régional. C'est un musée nouveau, créé également sans pièces notables, sauf aucuns souvenirs des premiers andalousistes. À son côté avait la maison familière néo-mudéjar de Blas Infante, appelé dans arabe « Dar Faraq », dans souvenir du voyage d'Infante au Maroc en 1924, à recherche de la tombe de al-Moutamid, voyage initiatique dans la culture « mauresque » du leader du mouvement andalousiste. Il s'agit donc d'un espace chargé d'une signification mémorielle.

Musées et sections ethnographiques locaux

Les salles « ethnographiques » sont très étendues pour l'Andalousie actuelle, en solitaire ou associés aux musées d'archéologie. Elles sont normalement initiatives municipales pour activer le tourisme rural ou renforcer l'identité locale. Nous avons à exposer deux exemples, et une exception, pour les illustrer.

Le premier lié au Musée Provincial de Cadix. Le musée de Cadix est un musée générique, avec des sections dédiées dans le même bâtiment à l'archéologie phénicien et romain, c'est-à-dire aux cultures premières de la ville, et autre à la peinture locale dès le baroque jusqu'à aujourd'hui. Il avait à partir des années 90 une section consacrée à ce théâtre populaire dans voie de disparition. C'est la salle sur le théâtre de marionnettes de la Tía Norica, très populaire dans le passé à Cadix (fig.6 et 7).





Figures 6 et 7.

L'histoire de la Tía Norica est la suivante : arrive à Cadix en 1815, probablement avec une troupe italienne, en pleine période post napoléonienne, laquelle va rester sur place. Pendant un siècle va à mettre en scène pièces comme « El nacimiento de la tía Norica » o « Auto de Navidad », vient à faire représenter dans les mois de décembre et février de chaque an. Dans les ans 20 le théâtre voyage pour l'Andalousie. Dans le théâtre de la tía Norica, les dialogues sont en jargon de Cadix, ce qui les rend difficiles à comprendre, même pour le reste des andalous qui ne sont pas de Cadix même. Sa plaisanterie repose sur le concept de grâce humoristique, qui est naturellement ancré au lieu. En outre, un analyste du théâtre de la tía Norica a affirmé que, selon les témoignages des marionnettistes, les marionnettes présentent également des « caractéristiques spéciales », marqués pour les particularités locales. « Les marionnettes de La Tía Norica –écrit Aladro sont » réalistes « pour ce que l'on peut appeler le réalisme la configuration du diable, représentée en plein corps, les mages habillés en vieux messieurs avec des couches de paillettes et de brocart et Doña Norica en villageois bien habillé pour les danses de blé » (Aladro, 1976: 195) (fig. 8). Il y a une influence dans la formation de l'ouvrage musical du compositeur gaditan Manuel de Falla, en particulier sur « El retablo de Maese Pedro », qu'il va à faire exécuter d'avant la princesse de Polignac et l'haute société parisienne. La tía Norica va à continuer jusqu'à 1959, et après a tenu un revival éphémère dans 1974-75.



Figure 8.

Mais il y a autres musées dans les quels est impossible faire cette distinction entre beaux-arts et ethnologie, malgré la rénovation du discours modernisant. Par exemple, le Musée d'Art Islamique de l'Alhambra est une création de 1940, date dans laquelle est nommé « musée national ». Au long du temps il a changé de nom deux fois, et actuellement est un musée intégré dans le complexe de l'Alhambra. Si nous parlons sur lui est parce que la tradition artistique islamique a eue beaucoup d'artisanat. Mais au contraire de ce que chez nous imaginons la connexion entre la restauration et conservation des palais nasrides de l'Alhambra et l'artisanat maghrébin est inexistante. Les collections des zelliges historiques de l'Alhambra n'ont tenu continuation dans la céramique grenadine traditionnelle. La tradition céramique locale est surtout la poterie « Fajalauza », de laquelle existe dans la ville une bonne représentation historique dans le Musée Archéologique. Mais cette est une céramique d'usage quotidien, avec pièces de ménage domestique : poterie, jarres, plates, etc. Les zelliges modernes ils sont faites avec une technique différente, avec l'emploi des moules en lieu de la taille sur place de style marocain, avec destin vers la restauration de l'Alhambra (González Alcantud & Rojo Flores & Muñoz, 2017).

Entre mil autres exemples j'ai choisi une petite salle ethnographique dédié aux chantiers du marbre et l'ethnographie des tailleurs de pierre dans Macael (Almería). Historiquement le marbre de Macael est employé dans les palais musulmans de l'Alhambra, et aujourd'hui est très valorisé pour la construction, surtout dans les pays arabes du Golfe. C'est une

tradition ancienne mais aussi vivante. C'est à la fois un exemple entre beaucoup de ceux qui dans la France sont connus comme « musées d'identité locale » (González Alcántud, 2018). Il y a une raison personnelle pour choisir ce « centre d'interprétation » ou petit musée : dans l'année 2017 ont fait au village de Macael, dans la province d'Almería, une mise en scène historiciste : la théâtralisation du travail de champ que j'ai fait dans l'année 1990 sur le mouvement des marbriers. Les habitants de l'endroit ont représenté le combat du « peuple » –dans de double sens andalou, de lieu d'habitat et commune des personnes– de Macael, pour conserver la propriété communale des chantiers du marbre. Le mono-cultive de Macael, dépendant absolument de l'exploitation du marbre a donné lieu à la formation d'un musée monographique pour initiative municipale.

La perception muséale de l'ethnologie en France est claire. Il y a la haute et la basse culture, qui dans le monde rural est la «tradition». Les écomusées, très répandus grâce au travail de Georges-Henri Rivière, étaient aussi des conservatoires de la tradition et de la transmission des «savoirs». Ce dernier concept est très important. Il se passe quelque chose de similaire au Maroc, comme l'a enseigné Mariano Bertuchi à Tétouan. En d'autres termes, nous pouvons constater que, par ce biais, par exemple, dans le Protectorat, les Andalous péninsulaires font la différence entre la haute culture andalouse et l'ethnologique, liée au berbère.

En Andalousie, cependant, l'ethnologie, dans la mesure où elle est «traditionnelle», n'est pas une exigence, car le «populaire» est vivant sans qu'il soit nécessaire l'historiciser ou le muséifier. En ce sens, l'idée de «patrimoine vivant» comme alternative est particulièrement intéressante (González Alcántud, 2013; Fabre, 2009). D'où la singularité de la perception andalouse du patrimoine culturel.

BIBLIOGRAPHIE

Aguilar Criado, Encarnación (1999), *Las bordadoras de mantones de Manila de Sevilla. Trabajo y género en la producción doméstica*, Universidad de Sevilla, Séville.

Aladro, Carlos Luis (1976), *La tía Norica de Cádiz*, Editora Nacional, Madrid.

Barea Ferrer, José Luis (1986), “Granada y la exposición iberoamericana de 1926”, CSIC, Séville: 131-162.

Beauvoir, Simone de & Gisèle Halimi (1962), *Djamila Boupacha*. Gallimard, Paris.

Bensa, Alban (2016), *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*. Anacharsis, Toulouse.

Boudjera, Rachid (2003), *Peindre l'Orient*, Zulma, Blèges.

Caparrós Masegosa, Lola (2007), “Exposiciones de Bellas Artes en Granada, el final de un ciclo (1920-1936)”, *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, 38:231-248.

Caro Baroja, Julio (1980), *Temas castizos*, Istmo, Madrid.

Castro Morales, Federico & María Luisa Bellido Gant (1999), “Crisis de la artesanía en Marruecos y presencia colonial española”. F. Castro Morales (ed.). *Al-Andalus: una identidad compartida. Arte, ideología y enseñanza en el Protectorado español en Marruecos*. Universidad Carlos III, Madrid, 1999: 107-113.

Castro, Américo (1974), *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza, Madrid.

Chevallier, Denis (ed.) (2017), *Métamorphoses des musées de société*, La Documentation française, Paris.

Darías Príncipe, Alberto (1998), “La presencia de Marruecos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla: razones de un resurgimiento manipulado”, *Boletín de Arte*, Málaga, 19: 231-243.

Detienne, Marcel (2003), *Comment être autochtone. Du pur Athénien au Français raciné*, Seuil, Paris.

Djebar, Assia (2002), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris.

El Folk-lore Andaluz, 1884-1885 (1991). Edición facsímil de J.Blas Vega y E.Cobo, Séville.

El Gamoun, Ahmed (1995), *Lorca y la cultura popular marroquí*, Libertarias, Madrid.

Fabre, Daniel (2009), «Introduction: Habiter les monuments». In: Daniel Fabre & Anna Iuso (eds.). *Les monuments sont habités*. Paris, Maison des Sciences de l'Homme.

- Gallego Morell, Antonio (1973), *Antonio Gallego Burín*, Moneda y Crédito, Madrid.
- García Figueras, Tomás (sd), *Bertuchi en Marruecos*, sans date, tapé, Biblioteca Nacional de España AfrGFC/497/3.
- Gil Benumeja, Rodolfo (1998 [1931]), “Estampa de García Lorca”, *La Gaceta Literaria*, 15 de enero de 1931. Réproduite: F. García Lorca, *Entrevistas y declaraciones, 1922-1933*, Barcelone, RBA: 29-32.
- González Alcantud, José Antonio (2000), « Andalousie : le double regard », *Ethnologie Française*, XXX, 2000/2, pp. 271-282.
- González Alcantud, José Antonio (2007), *Le Maure de l'Andalousie. Les raisons d'une exclusion et la formation d'un stéréotype*, L'Archange Minotaure, Montpellier.
- González Alcantud, José Antonio (2011), *Racismo elegante. De la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*, Bellaterra, Barcelone.
- González Alcantud, José Antonio (2013), « Malaise dans la culture patrimoniale : l'Alhambra de Grenade et la Chellah de Rabat », *Ethnologie Française*, 3/43, PUF, Paris, pp. 525-539.
- González Alcantud, José Antonio (2018), “Los museos de sociedad ante la vida líquida, la memoria sólida y la intangibilidad conceptual”, *Revista Euroamericana de Antropología*, Universidad de Salamanca, nº5, Salamanca: 6-17.
- González Alcantud, J.A. (2020). *Frontières imaginaires. Style artistique et photographie sous contexte colonial*. París, L'Harmattan.
- González Alcantud, José Antonio (ed.) avec Sandra Rojo et José Muñoz (2017), *La Alhambra, mito y vida, 1930-1990. Tientos de antropología e historia oral de un patrimonio de la Humanidad*, Universidad de Granada & Patronato de la Alhambra, Grenade.
- Juilliard, Colette (2016), *Le nu orientalisant, de Delacroix à Picasso. La sultane chante le blues*, L'Harmattan, Paris.
- Juste Ocaña, Julio (1979), *La reforma de Granada de Gallego Burín (1938-1951)*, A. Ubago, Grenade.
- Kahnweiler, Daniel-Henry (1991), *Entretiens avec Picasso au sujet des Femmes d'Alger*, L'Echoppe, Paris.
- Lebrero, José (ed.) (2018), *Picasso y el Sur*, Museo Picasso, Málaga.
- Machado y Álvarez, Antonio (1975), *Colección de cantes flamencos*, Demófilo, Madrid.

Martínez Montávez, Pedro (1992), *Al-Ándalus en la literatura árabe contemporánea*, Arguval, Málaga.

Ortiz, Carmen & Luis Ángel Sánchez Gómez (eds.) (1994), *Diccionario histórico de antropología española*, CSIC, Madrid.

Penrose, Roland (1981), *Picasso. Su vida y su obra*, Argos-Vergara, Barcelona.

Romero de Tejada, Pilar (1983), “La situación de la etnología en los museos españoles”, *B. Anabad*, XXXIII: 455-463.

Sánchez Gómez, Luis Ángel (2006), “África en Sevilla: la exhibición colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929”, *Hispania*, volumen LXVI, nº 2224: 1042-1082.

Seco de Lucena, Luis (1941), *Mis memorias de Granada, 1857-1933*, Imprenta Luis F. Piñar, Grenade.

Segalen, Martine (2020), “El hombre que revolucionó la museología: Georges-Henri Rivière”. *Imago Crítica. Revista de Antropología y Comunicación*, nº7: 7-21.

Strasburger, Stanislaw (2017), “Mi Europa: en camino hacia un nuevo idioma”. In: http://www.humanismosolidario.com/index.php?id=1435&tx_ttnews%5Btt_news%5D=29218&cHash=58d73c5168aa3e2ccc866abf41154b6b

Unamuno, Miguel de (1986 [1902]), *En torno al casticismo*, Alianza, Madrid.

MUSEOS Y ARTES POPULARES DE ANDALUCÍA: VÍAS Y PARADOJAS DE «LO POPULAR»

José Antonio González Alcantud

Universidad de Granada

RESUMEN

Delante de un público francófono, origen de este texto, resultado elaborado de una conferencia en el MUCEM de Marsella, resulta complicado explicar la diferencia entre “tradición” y “popular” en la museografía etnológica de Andalucía. El autor confronta la tradición francesa y marroquí sobre la museología antropológica, para arrojar luz sobre la evolución reciente de algunos museos catalogables de “etnológicos” de la región andaluza. Problemática que nos sitúa en la idea de “frontera imaginaria”. En su recorrido otros conceptos adyacentes como memoria social, artesanías, transición política, etc. vienen a ayudar en la comprensión de la singularidad museológica de Andalucía.

Palabras clave: Popular; Tradición; Andalucía; Exposiciones; Museos de sociedad; Regionalismo.

*En memoria de los profesores
Yannick Geffroy y Martine Segalen, amigos*

Cuando descubrí la museología de Georges-Henri Rivière (Segalen, 2020) en una estancia de investigación en el desaparecido Musée National des Arts et Traditions Populaires (ATP), en el Bois de Boulogne, París, a finales de los ochenta, me conmovió la potencia de la museografía etnográfica francesa en el campo de la etnología. Me impactó la experiencia de entonces, porque estaba en una institución muy potente, con un centro de investigación asociado, en comparación con la ausencia de una etnología/museología similar en España, y en particular en Andalucía. Los efectos del franquismo de nuevo, o mejor aún por un cierto atraso histórico respecto a las corrientes del pensamiento antropológico europeo, eran bien visibles. Sin embargo, varias décadas después –treinta años-- vuelvo sobre el tema, frente a las ruinas del museo que frecuenté, tras visitar la nueva Fundación Vuitton, acompañado por la antigua directora del ATP, la profesora Martine Segalen. La nueva fundación Vuitton se construyó junto al ATP, cerrado y demolido. Estuvimos ambos reflexivos, pero no nostálgicos.

En este contexto de partida encuentro otras explicaciones para la ausencia una museografía andaluza más relacionadas con las peculiaridades locales. No se puede juzgar la cuestión sólo por el retraso, la cuestión se complica, y afecta a los propios conceptos culturales, y al modelo museográfico ligado al espíritu del lugar. Todas las demás explicaciones que se dan para las diversas culturas y sus museografías son inútiles aquí (Chevallier, 2017). No existe modelo. Hay que buscar la hermenéutica de lo singular, andaluza en este caso. En todo caso, la única comparación posible, pienso, sería con Marruecos, por el horizonte cultural compartido en la historia.

LO POPULAR Y LO TRADICIONAL EN ANDALUCÍA

Es opinión común entre los antropólogos españoles dividir la Península Ibérica en dos grandes regiones desde el punto de vista de las culturas llamadas “populares”. Una, representada sobre todo por Castilla, centro peninsular con irradiación hacia el Norte, es decir, Galicia, la costa atlántica y el País Vasco, zona vinculada al concepto de “tradición”. El otro, Andalucía, irradia hacia el Levante (País Valenciano), más vinculado a la idea de “popular”. Se trata de una distinción muy aproximada pero útil para dar una interpretación ajustada y detallada de la recepción de la museología.

El primer movimiento que realmente recuperó lo “popular” fue la sociedad *El Folk-lore andaluz*, fundada por un grupo de intelectuales sevillanos, encabezados por el folclorista Antonio Machado y Álvarez –padre del poeta Antonio Machado–, que firmaba sus artículos con el seudónimo de *Demófilo*, es decir, “el amante del pueblo”. Esta sociedad funcionó en los años 80 del siglo XIX en la ciudad de Sevilla y sus alrededores. La sociedad formaba parte del movimiento folclorista internacional de la época (Folk-lore, 1991). Es sabido que Antonio Machado y Álvarez tuvo en el estudio de los cantos flamencos uno de sus principales apoyos ideológicos para su noción de lo “popular”. En la introducción a la colección de *cantos flamencos* que recopiló sobre el terreno, pero sólo desde el punto de vista de las letras, no de la música, Machado y Álvarez afirma que “el amor que tenemos a nuestro pueblo y el deseo de que la literatura y la poesía, rompiendo los antiguos moldes del convencionalismo estrecho y artificial, se eleven a la categoría de ciencia y se inspiren en la grandeza y en los nuevos ideales que hoy se ofrecen al arte” (Machado, 1975: 23).

Federico García Lorca, el famoso poeta y mártir de la guerra civil, amaba, según confesión propia, la cultura popular andaluza, y también la árabe, la negra y la gitana, como sustrato de la misma. Lo dijo en una entrevista periodística con el ideólogo y arabista “andaluz” Rodolfo Gil Benumeja. Llamó a Lorca “el califa en tono menor”. Cuando Benumeja entrevistó al poeta granadino en 1931, en la *Gaceta Literaria*, corrían juntos el mismo camino, llevando los conceptos a un terreno común: “García Lorca, todavía acurrucado en su piel de mediterráneo soñoliento, García Lorca el africano envuelto en ropajes de profeta” (Benumeja 1998: 32) Gracias a esta empatía con los árabes, García Lorca tuvo

una enorme fortuna tras su muerte en el mundo musulmán (El Gamoun, 1995: 61). La proyección de su obra sobre poetas y escritores árabes adquirió un fuerte componente crepuscular, activando la nostalgia mítica por al Andalus (Montávez 1992: 196-219). Hay que añadir que el mito de su vida y muerte transformó al poeta en un vencido, como los moriscos del siglo XVI, es decir, en un mártir de una guerra del siglo XX. Sin embargo, la realidad es que García Lorca no era un proletario, como lo fue el poeta comunista Miguel Hernández, si no un miembro de pleno derecho de la burguesía rural andaluza que ama “lo popular”.

Por otro lado, Picasso, andaluz como Lorca, se nutrió en su imaginario y prácticas artísticas de la cerámica popular, de las corridas de toros, del arte protohistórico ibérico, del barroco, etc. Es decir, por las influencias populares de su región de origen, Andalucía. La relación de Picasso con el Sur se ha convertido en objeto de varios eventos, sobre todo museográficos (Lebrero, 2018). En cierto modo es un Picasso de actualidad.

La otra cuestión, menos conocida, es que Picasso como consecuencia de esta sensibilidad sureña desarrolló un evidente antiorientalismo. Picasso liberará a las mujeres del harén, presentándolas con toda su desnudez, a la vez desveladas y desvestidas (Juilliart, 2016). Picasso devolvió a la mujer su plenitud, desenmascarando la quincalla orientalizante anterior, que va de Delacroix a Matisse (Djebar, 2002). Cuando pintó el cuadro *Femmes d'Alger* recibió la visita de su amigo y marchante de arte Daniel-Henry Kahnweiler, con quien mantuvo una interesante conversación frente al cuadro, durante la cual Picasso expresó su intuición en la famosa frase: “Yo no busco, yo encuentro” (Kanhweiler, 1991). Roland Penrose también relató la escena vivida en primera persona, destacando en primer lugar la obsesión que Picasso tenía por aquel entonces con el cuadro de Eugène Delacroix *Les Femmes d'Alger dans son appartement*. Picasso le dijo a Penrose que había heredado las odaliscas de Matisse, pero que, aunque nunca había estado allí, en Oriente. Lo suyo era una idea puramente intuitiva (Penrose, 1981: 345). Una cierta proximidad al problema orientalista como andaluz, podríamos añadir, sin la distancia exotista. En cierto modo, esta perspectiva picassiana es la afirmación del *genius loci*.

Entre 1954 y 1955, Picasso ejecutó quince variaciones sobre el tema de las mujeres de Argel. Boudjera cree que la presión de la ejecución, realizada en apenas dos meses, se debe a las circunstancias políticas del momento: “Las mujeres lascivas, abandonadas, folclóricas de Delacroix, se vuelven rígidas, agresivas, deserotizadas en Picasso”. “Son guerreras”, dirá cuando haya terminado de pintarlas (Boudjera, 2003: 29-39). Por supuesto, la posición de Picasso sobre la guerra de Argelia sigue la crítica del Partido Comunista Francés. Un caso específico y muy concreto que afecta a Pablo Picasso, sensible a las guerras y a sus sufrimientos, como lo demuestra el tema del Guernica, registrando la Guerra Civil española, es el de la tortura de una joven militante argelina del FLN, Djamilia Boupacha.

La opinión pública francesa, gracias a los trabajos del comité promovido por Simone de Beauvoir en 1960, conoce la tortura de esta joven por los militares franceses (Beauvoir & Halimi, 1962). A pesar del antiorientalismo de Picasso, su obra no se corresponde exactamente con la lucha por la liberación de Argelia, si no con el *genius loci* invocado de un sujeto mediterráneo meridional, intuitivamente opuesto a los efectos perversos del orientalismo como variante particular del exotismo. Podríamos argumentar que, en Picasso, como señala Alban Bensa a propósito del exotismo, no existe la gran partición entre ellos y nosotros que el mecanismo de la exotización ha establecido (Bensa, 2016: 15). Y esto, estamos convencidos, deriva del *genius loci* de Picasso, de su condición de andaluz, que nunca pudo dejar de lado.

En mi opinión, a este argumento se puede añadir que normalmente desde el desplome de la recepción pública de las ciencias sociales a finales del siglo XIX en Andalucía, y también en España, la literatura en particular, y las bellas artes en general, han ocupado el espacio interpretativo de lo “popular”. Por tanto, el estatus de lo “popular” en Andalucía comparado con el resto de España y también con Francia es un hecho singular muy estetizado, a la vez que alejado de las ciencias sociales. Para estudiar la museografía andaluza enmarcada como “etnológica” debemos partir de esta singularidad, que nos evita nociones comunes en otras regiones españolas, o francesas, como el concepto de “tradición.”

LOS CONTACTOS ANDALUCES CON LOS ARTESANOS MARROQUÍES EN LAS FERIAS REGIONALES E INTERNACIONALES

La historia de la defensa y promoción de las artes populares autóctonas en Tetuán, Marruecos, comienza en 1916, cuando la sociedad el Ateneo de esta ciudad promovió la creación de una escuela de artes y oficios (Castro & Bellido, 1999: 158). La escuela de Tetuán fue concebida para liderar otras escuelas creadas en los años siguientes: en 1928, la de Chauen, y, en 1943, la de alfombras en la misma localidad, y la de Tagut en 1940. La evolución de los nombres marca el camino de los conceptos, desde “artes indígenas” hasta “artes marroquíes”. Con la llegada de Mariano Bertuchi, pintor tardo-orientalista granadino, como director en 1931, la escuela cambió su nombre por el de Escuela de Artes Indígenas. Había nacido un nuevo espíritu: “Caracterizado por un estilo refinado, tradicional y sin nuevas influencias”. En 1947, también con el director Bertuchi, pasó a llamarse Escuela de Artes Marroquíes y el museo se le anexionó a la escuela como Museo de Arte Marroquí. Muchas colecciones eran de arte bereber, es decir del mundo rural de las montañas del Rif y Yebala.

La labor organizativa también pretendía promover en otras localidades, como Larache, escuelas de formación profesional, basadas en la artesanía, sobre la base de los siguientes principios: “Supervisión y orientación de talleres privados que realizarán trabajos de

estilo marroquí”. La Escuela de Artes Indígenas les proporcionaba modelos y protegía esta industria de cualquier competencia europea y de cualquier distorsión que pudiera producirse con fines industriales”. Del mismo modo, “los productos de los talleres artesanales destinados a la exportación deberán llevar un sello o marca de la Inspección de Bellas Artes que garantizara la buena producción” (Castro & Bellido, 1999: 164). Es decir, esta protección de la calidad es una copia del modelo adoptado en la zona del Protectorado francés, para garantizar la calidad de los productos destinados a los mercados metropolitanos.

La Exposición Iberoamericana de 1929, celebrada en Sevilla, por iniciativa del dictador español de origen andaluz Miguel Primo de Rivera, fue conceptualizada por los organizadores como una verdadera exposición “ex colonial”, sobre todo por la utilización de la idea de “hermandad” de todos los países que habían sido colonizados hasta la segunda mitad del siglo XIX. Esta situación política es muy diferente a la de la Exposición Colonial Francesa de 1931, en la que Francia quiso hacer una exposición de poderío sobre los países coloniales contemporáneos, con la presencia de los países del Magreb, Argelia o el propio Marruecos (Sánchez Gómez, 2006). La Exposición Iberoamericana, a diferencia de la francesa de 1931, estableció un diálogo, un intento fraternal –si bien retórico– con América, y también una especie de demostración de cómo debía ser la relación con Marruecos. Con esta última colonia, en el año 29, se exaltaron los valores comunes y de colaboración con el sultanato. En términos como los expresados por el Tabib Arrumi, – es decir el propagandista Víctor Ruiz Albéniz– en el catálogo de la exposición del 29: “El fin de la guerra en Marruecos [...] el grave y trascendental problema de establecer, sobre bases coherentes y duraderas, un régimen de pacificación, tranquilidad, por una parte, el libre y enérgico desarrollo de las posibilidades vitales del pueblo protegido, y, por otra, la pronta necesidad de aliviar la carga, los gastos, los desvelos y los sacrificios hechos por el país protector”. Lo interesante del pabellón marroquí es que formaba parte de un gran proyecto hispanoamericano de 1929, cuyas pretensiones eran confraternizar con naciones “hermanas”, como decíamos.

Pero esta situación posibilitó también la presencia española en el norte de Marruecos, una “colonia”, o “protectorado” para ser más exactos, con un teórico régimen de tutela transitoria, desde 1912. Situada la exposición en el recinto ferial del parque de María Luisa de Sevilla, este alberga todavía el edificio neomarroquí. Este fue construido por el arquitecto José Gutiérrez Lescura y decorado en estilo hispano-morisco por artesanos de la escuela de artes Indígenas de Tetuán, bajo la dirección del mencionado Mariano Bertuchi. Bertuchi fue comisario del pabellón marroquí como adjunto al arquitecto Lescura. El tetuaní Azzuz Hakim describió el acontecimiento: “El Jalifa del Sultán nombró a Majus Abdussalam Bennuna delegado del Majzen el 2 de octubre. Había encargado la ejecución del proyecto con la asistencia artística de Bertuchi. Pasaron dos

años y medio entre la construcción del pabellón marroquí, *una especie de al-qaysariyya con un minarete y con una exposición de obras artísticas y artesanales, la mayoría de ellas realizadas en la Escuela de Artes marroquí*⁷. El pabellón marroquí había sido incluido en el proyecto cinco años antes, en 1924, cuando Brasil, Portugal y Estados Unidos fueron admitidos como países participantes. Como señaló Alberto Darías, “la participación del Protectorado no fue más que la consecuencia de una ideología regeneradora desarrollada en el propio Marruecos a expensas de los fracasos militares que produjo la política indecisa de los diferentes gobiernos de Madrid” (Darías, 1998). Bertuchi aprovechó que “sus artesanos” realizaban la mayor parte de los trabajos de decoración, contribuyendo así al éxito de la escuela de Tetuán.

La Escuela de Artes Indígenas, así como la Escuela de Bellas Artes, de Tetuán fueron creadas, como ya hemos dicho, con el objetivo, en primer lugar, de salvaguardar la producción artesanal local, considerada en proceso de decadencia. Se trata de la misma percepción que tuvo el Residente francés Hubert Louis Lyautey, en el periodo de su mandato marroquí entre 1912 y 1925, por la que creó en su gobierno el departamento de artes indígenas, junto al departamento de bellas artes. Pero hasta aquí las similitudes. La gran diferencia reside en la lejanía entre la política de protección francesa, distante, y la política de “hermandad” de los españoles ya que estos consideraban que la artesanía hecha en Marruecos, y en particular en Tetuán –ciudad considerada “andaluza” por el origen de sus fundadores históricos–, tenía muchas similitudes con la artesanía andaluza. La comparación Granada / Tetuán se produce a todos los niveles, pero sobre todo en el nivel artesanal. Por otra parte, la Escuela de Bellas Artes de Tetuán fue la primera institución en Marruecos que introdujo la pintura de caballete tanto entre los residentes españoles como entre los autóctonos. La voluntad de colaboración y/o de fraternización resulta evidente.

Pero vayamos a otro asunto. El pabellón de Granada en la Exposición Iberoamericana de 1929 fue diseñado por Leopoldo Torres Balbás, arquitecto-director de la Alhambra, que fue uno de los ejecutores inconscientes del estilo “hispano-morisco” concebido por los franceses para despojar el discurso estético y el canon de los “andalusíes” (es decir, los musulmanes andaluces de la historia) de su legítimo propietario en aquel momento, es decir, Marruecos bajo el yugo colonial. El proyecto granadino y el marroquí coincidían en el corazón de la ideología regeneradora. Sin embargo, el interés de Granada por la Exposición Iberoamericana fue muy escaso. El pabellón granadino tuvo grandes problemas para lograr su decoración y contenido interno, que imitaba en cierta forma a la Alhambra de Granada (Barea, 1986).

7. Mohammed Ibn Azzuz Hakim. «Bertuchi, pintor marroquí». Texto mecanografiado, 2000. Archivo del autor.

En los años treinta, cuando Bertuchi conoció a fondo Marruecos, ya era un hombre en plenitud; entonces, es nombrado director de las escuelas citadas, tras haber contribuido a crear el pabellón marroquí en la exposición de Sevilla. Tomás García Figueras, preboste del Protectorado, asegura que muchas de las plantas del jardín de la escuela de Tetuán fueron tomadas de la propia Granada por Bertuchi, muestra de su vínculo umbilical con su lugar de nacimiento. García Figueras afirma que hubo algo de “brujería”, motivada por la personalidad del pintor Bertuchi, en el éxito de la escuela de Tetuán.

“En realidad, se trata de un fenómeno de ósmosis claro y bien definido. Don Mariano [Bertuchi], que tanto amaba a Marruecos, que tenía el alma de Marruecos en él, llegó a la dirección de la Escuela en plena madurez artística y en el apogeo de su sensibilidad para comprender la importancia de la obra que emprendía. Y a partir de ese momento, Bertuchi se entregó por entero a la Escuela y ésta transformó su pasión marroquí en dulce veneno; al final del fenómeno, no podemos determinar dónde acaba una y empieza la otra. Don Mariano es la escuela; la escuela es Bertuchi” (García Figueras s.f.).

Así, los artesanos marroquíes ya estaban acostumbrados a entrar en contacto con el medio andaluz. Pero hay que añadir que en 1929 la propia Granada había celebrado una exposición de arte local, que no había servido para facilitar el contacto. Habría que esperar unos años más para alcanzar esta influencia: en la Segunda República, en el Corral del Carbón de Granada, durante las fiestas del Corpus de 1935, se inauguró una exposición de artesanía hispano-marroquí (fig. 1 y 2). Esta exposición fue titulada “Exposición de Industrias de Granada y Marruecos”. La exposición de 1935 se celebró en el Corral, un antiguo fondac nazarí de los siglos XIV-XV que ya había estado amenazado de demolición a finales del siglo XIX. Los organizadores fueron una comisión creada *ad hoc* por la sociedad local Centro Artístico y Literario de Granada, presidida por D. Baldomero Martín, sujeto central en el éxito y crecimiento del proyecto⁸. Bertuchi envió a ocho artesanos marroquíes y a un maestro carpintero granadino, que habían trabajado con él en Tetuán. En ese 1935, la exposición de Granada premió a la escuela de arte indígena de Tetuán, al igual que a algunos industriales granadinos, algunos de reproducciones nazaríes.

Para darle mayor importancia a la exposición quisieron traer una representación de la guardia del Jalifa, es decir, el representante del sultán ante el Protectorado español con sede en Tetuán. El principal obstáculo para la exposición en Granada fueron los funcionarios de aduanas de Málaga, que abrían y detenían los paquetes y cajas enviados desde Tetuán. El Alto Comisario del Protectorado español tuvo que realizar gestiones para dirigirlos finalmente a la exposición de Granada.

8. Archivo Municipal de Granada (AMGr). CA.C 055.001.

Al año siguiente, en 1936, en la segunda exposición persistieron los problemas en este sentido. Se celebró paralelamente a otra, llamada “Cuadros de la Granada de los siglos XIX y XX”, sin mezclar ambas. Los organizadores quisieron mejorar la del año anterior y pidieron a un sujeto de Melilla, musulmán, que les proporcionara un buen té porque el del año anterior era muy malo. El vendedor de Melilla, llamado Mohamed Maanan, que conocía Bertuchi, porque había estado en Tetuán, se presenta como “encantador de serpientes”. También hablan de las bailarinas presentadas como “*bayadères moras*”. Más adelante, Mariano Bertuchi contesta que no es posible llevarlas y que no puede traer dos camellos para anunciar la exposición por las calles de Granada. A pesar de ello que una pequeña orquesta estará presente.

Estos certámenes, de 1935 y 1936, se celebraron con los siguientes fines declarados por los organizadores: “1º. Estado actual de la industria de la estructura granadina y procedimientos árabes. 2º. Renacimiento de la industria marroquí bajo el Protectorado español. 3º. Progreso de la industria granadina en la actualidad. Por esta razón, queremos premiar a los más destacados¹⁰. La exposición de 1936 fue acogida con entusiasmo por la prensa. La Exposición Granada-Marruecos se repitió durante la guerra en los años 37, 38 y 39 (Caparrós, 2007). Como hemos dicho, esta exposición se organizó para el Centro Artístico. Entre los organizadores estaba además de Bertuchi, un hasta entonces seguidor del líder regionalista andaluz Blas Infante, Antonio Gallego Burín. Este era un defensor de la España renacentista y barroca frente al horizonte islámico, Bertuchi, por el contrario, era un devoto de lo hispano-morisco. Leemos en Seco de Lucena: “El alcalde [Gallego Burín], que, entre sus iniciativas organizativas de las Fiestas [del Corpus Christi], entendió que este monumento arquitectónico [el Corral del Carbón], recuerdo de las costumbres islámicas, era apropiado para celebraciones y reuniones, era expresión de la gratitud con que correspondemos a la noble ayuda que los moros nos prestaron heroicamente hasta el feliz día de la Victoria” (Seco, 1941:50).

Es una historia particular pero muy representativa de la presencia de la museografía etnográfica en Marruecos, sin equivalente en la Andalucía española. Nos encontramos en la “frontera imaginaria” con todas sus problemáticas (González Alcantud, 2020).

MUSEOS Y COLECCIONES DE ARTES POPULARES DE ANDALUCÍA

Tal vez esta política de apertura de museos “etnológicos” haya estado bajo el espectro de la creación del Museo del Pueblo Español, desde los años treinta. Inaugurado como proyecto museográfico en 1934 en Madrid, en plena República, se cerró en 1993, sin pena ni gloria (Ortiz & Sánchez, 1994). La posibilidad de recuperar, en el tardo franquismo, la figura de Julio Caro Baroja, el etnólogo más conocido del momento, y hombre poco

9. AMGr, CA.C. 027.019.

10. *Programa de las fiestas del Corpus de 1936.*

o nada comprometido con el régimen, para hacerse cargo de la dirección del museo se convirtió en todo un acontecimiento. La política franquista a partir de mediados de los sesenta fue también la de crear museos de artes populares, como parte del segundo plan nacional de industrialización (Romero de Tejada, 1983). Sin embargo, la realidad es que se crearon pocos museos. Especialmente en Andalucía, ya que en el periodo se convirtió en una región con un concepto cultural de identidad excedente, significando en el exterior la totalidad de España (González Alcantud, 2000), pero sin realidad política propia hasta la autonomía política conseguida en la restauración democrática. Sólo se abrirá en ese periodo el Museo de “Costumbres Populares” de Sevilla.

Un caso singular: el Museo Casa de los Tiros de Granada

La Casa de los Tiros, un museo que podría calificarse “de sociedad”, responde a los criterios museográficos establecidos por el Marqués de la Vega-Inclán para las casas de El Greco, de Toledo, y Cervantes, de Valladolid, asimilados por el notable granadino Antonio Gallego Burín, ya citado (figs.3 y 4). La Casa de los Tiros fue la residencia familiar de los Granada-Venegas, herederos tanto del antiguo linaje real nazarí como de los Rengifo, familia castellana. Gracias a esta alianza entre los antiguos nazaríes y los castellanos, se establecieron en un auténtico palacio renacentista, lleno de referencias a la cultura humanista italiana. Este palacio no pasó a manos del Estado español hasta 1921 con la propiedad del Generalife, tras una larga disputa con sus propietarios, en aquel momento la familia genovesa Grimaldi-Pallavicini. La Casa de los Tiros fue devuelta solemnemente en esta fecha junto con el Generalife, acto ignorado por la sociedad granadina de la época, lo que impidió valorar el alcance real del acontecimiento.

El erudito local Francisco de Paula Valladar, director de la importante revista cultural *La Alhambra*, sería su primer director, justo después de la entrega del edificio y los jardines del Generalife al Estado en 1921. La revista, *La Alhambra*, había desarrollado una campaña ante la opinión pública para apoyar la reclamación del Estado frente a las pretensiones de los Grimaldi-Pallavicini de mantener la propiedad de la Casa de los Tiros. Lo fue hasta 1926, cuando Gallego Burín se hizo cargo de la dirección y del proyecto. La personalidad de Burín estuvo ligada desde el principio al regionalismo andaluz de Blas Infante, como dijimos. Para él, la Casa de los Tiros constituyó un modelo a exportar a toda la ciudad de Granada, como dispositivo teatral (Juste, 1979). En 1926, o sea cinco años después de que el edificio de la Casa de los Tiros fuera devuelto al Estado, cuando Gallego fue nombrado delegado de la *Regia Comisaría de Turismo*, la sede de esta en Granada se instalaría allí. La citada exposición regional de arte moderno, que él mismo patrocinó en 1929, se considera el principal acontecimiento del proyecto museográfico. Esta exposición surgió como una especie de compensación a Granada por la Exposición Iberoamericana de Sevilla, que había encontrado allí una gran resistencia.

Esta resistencia, liderada por el Centro Artístico de Granada, hizo que el comisario real de la exposición sevillana, José Cruz Conde, propusiera un mitin en el Teatro Regio de Granada para calmar los ánimos y solicitar el apoyo de los granadinos irritados por la marginación¹¹. Paralelamente a la exposición, Gallego organizó tertulias de los notables granadinos en la Casa de los Tiros. En el momento de la inauguración de la exposición regional granadina, según testimonios contemporáneos, Burín “estaba en su apogeo”. Un apogeo que haría tan personal su proyecto museístico hasta el punto que él mismo se encargaría de los pequeños detalles con la colaboración de artesanos. Escribe su hijo Antonio Gallego Morell:

“Granada estaría simbolizada en la Casa por las telas de los Fortuny, por la cerámica de los Alguacil, por los hierros de los Cuadros o de los Salazar, por los faroles de Estévez, y el taller de carpintería de Martínez Herrera tendría una sala de exposición permanente en la Casa de los Tiros [...] El museo de la Casa de los Tiros es “un museo vivo”. Cada verano, Gallego Burín retoma su proyecto hasta integrarlo en habitaciones y dependencias, muebles y objetos, cortinas y lámparas. La Casa de los Tiros pone de moda en el mundo los anticuarios de Granada” (Gallego, 1973: 64).

Gracias a los artesanos implicados en el invento, el “estilo de la Casa de los Tiros”, según Gallego Morell, “se extiende por el país y traspasa fronteras”. A ello se añade el que Gallego Burín fuese nombrado ulteriormente, tras ejercer como alcalde de la ciudad, director general de Bellas Artes de España.

Las colecciones de la Casa de los Tiros tienen una clara orientación cosificadora de acuerdo con el diseño y ejecución de Gallego Burín. Esto se aprecia en el tratamiento de los gitanos, única minoría étnica en una Granada sin moriscos, judíos y protestantes desde hacía siglos. El pintoresquismo granadino se produce principalmente a través de estos gitanos del Sacromonte, el barrio de las cuevas de la ciudad, que supuestamente llegaron a la ciudad con el ejército de los Reyes Católicos tras la conquista de 1492. Pintores como Mariano Fortuny o López-Mezquita habían tomado como modelos a los gitanos locales. La identificación general de los artistas con la vida gitana provenía tanto del atractivo plástico de sus tipos físicos y vestimentas, como de la libertad y bohemia que creían que encarnaba la etnia gitana. La llamada Exposición Gitana, promovida por Gallego Burín, celebrada en el Corral del Carbón de Granada, en las fiestas del Corpus de 1948, sin embargo, volvería a abundar, no sin cierta noción de fatalidad, en un estereotipo del gitano, que ya no era un “tipo” sino un “misterio de la raza”. Este mismo pintoresquismo, que revivía la idea equívoca de “misterio”, llegaría a la Casa de los Tiros, completando así el cuadro del “estilo granadino” basado en la museografía.

11. “El Defensor de Granada”, 20-IX-1928.

A diferencia del tratamiento singular de los gitanos, sus antecesores, los moriscos históricos, se diluían por toda la casa. La figuración presentista del moro no se correspondía con el proyecto casticista (González Alcantud, 2007), al contrario, lo negaba con su mera presencia, ya que *el casticismo*, como clausura cultural, se había creado con la exclusión de musulmanes y hebreos en los siglos XV-XVI. Esta exclusión es aún más rara por la propia historia de la Casa de los Tiros, directamente vinculada al futuro del linaje mixto castellano-nazarí, heredero de la familia real musulmana de la ciudad. Lo cierto es que fue mucho más fácil integrar a los gitanos en el proyecto tradicional que a los moriscos. Unos representaban una cristiandad lejana, aceptada incluso en su persistente incredulidad, los otros, los moros, eran la encarnación misma del mal histórico representado por el enemigo amenazador e irredento.

El casticismo como peculiaridad española y andaluza

Casticismo, según la Real Academia de la Lengua Española, es: “Apego a lo castizo en las costumbres, usos y modales”. Y a su vez la definición de “castizo” dice: “De buen origen y casta. Típico, genuino del país o lugar en cuestión. Dicho del lenguaje: Puro y sin mezcla ni giros extraños”.

Desde un punto de vista más hermenéutico, el casticismo es una variante del complejo de autenticidad, de lo genuino. Según Julio Caro en España desde el Barroco hasta la frontera de la modernidad hubo dos fuentes esenciales de casticismo: Madrid y Sevilla (Caro Baroja, 1980). Unamuno intentó analizar el fenómeno del *casticismo* sin mucho éxito, quizá por su propia condición de escritor castizo (Unamuno, 1986). Habrá que esperar al historiador exiliado Américo Castro, y por tanto alejado de la problemática cotidiana del casticismo como sistema de jerarquización social, para comprender en profundidad qué es el fenómeno. Según Castro, se trata de un complejo nacional que ha confinado al país frente a las corrientes del pensamiento extranjero, y también a las costumbres externas (Castro, 1974). El culto a “lo castizo” también está presente en la museografía, en la que es muy difícil recoger la idea de “etnología” como producción de bienes culturales –materiales o inmateriales– separados de la cultura culta. El complejo de autenticidad es aquí más fuerte en comparación que en el mundo griego antiguo (Detienne, 2003).

Los Museos de Artes y Tradiciones Populares de Andalucía: un desarrollo atípico

No pretendemos hacer un inventario exhaustivo, sino tan sólo ejemplificar algunas de las líneas maestras de la historia de la museografía “etnológica” en el sur de España a través de algunos museos y colecciones contemporáneas, actualmente abiertos al público. El parteaguas es franquismo /democracia.

Museos folclóricos creados durante el último franquismo

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

El museo ocupa el Pabellón Mudéjar, importante edificio resultante de la Exposición Iberoamericana de 1929. Este museo “etnológico” se creó como sección del Museo Arqueológico de Sevilla en 1972. Desde hace treinta años el museo es propiedad de la Junta de Andalucía. El mismo contaba desde 1990 con una colección de piezas de bordado –alrededor de seis mil–, de procedencia privada. La actividad bordadora es muy importante, especialmente relacionada con la Semana Santa (Aguilar, 1999). También es muy importante la colección de cerámica. Hay que recordar que la zona de Sevilla es muy activa en la producción de cerámica de lujo y/o popular. La cerámica de “cuerda seca”, por ejemplo, se ha utilizado en arquitectura desde el Barroco hasta nuestros días. También la cerámica de “Cartuja” es muy valorada como producción artesanal de lujo. El museo de Sevilla es, en definitiva, un museo local de culturas materiales populares, que podemos designar como “barroco”, si bien está alojado en un pabellón mudéjar, lo que le confiere un cierto ambiente “oriental”.

Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga

Este museo está formado y sustentado en sus instalaciones por una caja de ahorros regional con sede en Ronda (Málaga). El museo se ubica en la capital de la provincia, Málaga. El museo ocupa la antigua “Taberna de la Victoria”, y su concepción procede de la política de hacer museos etnográficos a partir de los años 60, como en Sevilla. Fue inaugurado en 1976. Es un modelo que responde a la percepción franquista de la cultura popular como cultura “tradicional”, en una apropiación folclorizante propia de todos los sistemas políticos autoritarios. La llamada “Sección Femenina” del Movimiento Nacional Franquista trabajó en este campo a través de campañas de documentación, recuperación y recreación de bailes populares –los “coros y danzas de la sección femenina”– y pequeños oficios domésticos hechos por mujeres. En esta línea se inscriben las colecciones y la museografía del museo.

En contraposición, hay que señalar el contexto actual: en las últimas tres décadas Málaga ha experimentado una transformación radical de su vieja y anticuada red museística. De tener sólo un museo provincial de Bellas Artes y Arqueología, como todas las capitales de provincia españolas, ha pasado a ser, gracias a la creación del Museo Picasso en 2003, una gran ciudad, con muchos museos “inventados” –Picasso, Ruso, Pompidou, Thyssen, Aduana, etc.–, todos ellos marcados por la idea de modernidad y modernización estética de la ciudad.

Museo de Artes y Tradiciones Populares de Jaén

Es un museo propiedad de la Diputación Provincial, es decir, del gobierno de la provincia, ubicado en un palacio renacentista. Comparte espacio con un museo internacional de arte naif. El llamado Palacio de Villadonpando alberga colecciones muy tradicionales de antiguas culturas rurales, organizadas en torno a una taxonomía clásica de la museografía. Las piezas son de gran calidad, pero el dispositivo museográfico es muy tradicional. El lugar es muy visitado porque en el subsuelo se encuentran los antiguos baños árabes – *hamman*– de la ciudad. Realmente esta colección está en complicidad con la percepción tradicionalista y nostálgica de las culturas rurales. La provincia de Jaén es muy rural.

En la misma provincia, a un centenar de kilómetros, hay otro museo, en el pueblo de Quesada, dedicado a la memoria del poeta “del pueblo” Miguel Hernández, literato comunista muerto en prisión durante la Guerra Civil española. La colección se constituye sólo por los recuerdos personales de Hernández, pero es una lectura “social” del compromiso con la defensa de la “cultura popular”, donde “popular” se ha connotado con otro significado. El museo de Miguel Hernández está asociado al museo principal de un pintor de la vanguardia española de los años 50, Zabaleta, nacido en la localidad.

La museografía andaluza en la autonomía democrática

El sistema autonómico implantado en época democrática intentó crear una corriente de simpatía por la “cultura popular” andaluza, sobre todo a partir de los años ochenta, rehabilitando a figuras culturales y políticas como Antonio Machado y Álvarez, Blas Infante, Federico García Lorca e incluso Picasso. Al mismo tiempo, el nuevo régimen autonomista, utilizando los recursos de que disponía, creó un “Comité Etnológico de Andalucía”, en el seno de la Consejería de Cultura andaluza. El “patrimonio cultural y artístico”, es cierto, será objeto privilegiado de atención. Se creará un “Instituto Andaluz del Patrimonio”, entre otras instituciones regionales. Y también una “Comisión de Museos de Andalucía”. La primera comisión, la “etnológica”, no se ocupó de los museos y salas etnográficas, salvo la promoción de los estudios clásicos de etnología regional, y la segunda de la promoción de los museos arqueológicos y de bellas artes marcados ahora por la identidad regional. Se creó asimismo la “red andaluza de museos”, basada en una ley regional específica sobre museos. Para figurar en la lista y recibir fondos para su desarrollo y actividades, era necesario presentar un complejo expediente. Las críticas por no prestar atención al tema de los pequeños museos están presentes. Yo mismo, en calidad de miembro del comité de museos, fui un crítico de la ley de museos regional porque los expedientes complejos sólo podían ser cumplimentados por equipos científicos financiados por los grandes pueblos, de ethos urbano, o ciudades. Excluían a los pequeños pueblos y aldeas. A finales de los años noventa, propuse la creación de una red de salas etnográficas y de identidad local. Celebramos un seminario sobre este

tema en el pueblo granadino de Nigüelas, en el que había un antiguo molino recién restaurado. La imposibilidad de poner orden en el sector, afectado por una cierta falta de centralización, ha dado lugar a una situación plural, en la que destaca la ausencia significativa de ecomuseos al estilo concebido por Rivière, museografía muy popular en la Francia en aquella época.

Museos Conmemorativos de Andalucía

Poco antes de la muerte de Franco, en la región sur de España se produjo una resurrección del movimiento “andalucista”, es decir, del regionalismo andaluz. Este movimiento había sido muy activo entre 1885 y 1939, especialmente en los años veinte y treinta con la figura tutelar del notario y abogado D. Blas Infante Pérez (1885-1936). Sin embargo, no obtuvo buenos resultados en las elecciones. Los andalucistas de entonces intentaron acercarse a los anarquistas y a los republicanos de izquierdas buscando esa base electoral que no tenían. Durante el franquismo, tras el asesinato de Blas Infante en los primeros días de la sublevación fascista, el regionalismo político andaluz desapareció. Pero en 1975, poco antes de la muerte del dictador, la Alianza Socialista de Andalucía –un grupo muy alejado del Partido Socialista– retomó una vez más el “ideal andaluz” de Blas Infante. La Transición democrática despertó el sentimiento de agravio de los andaluces, entonces siete millones de ciudadanos. Andalucía era la región más poblada de España desde el punto de vista demográfico, y la más extendida territorialmente. Las manifestaciones públicas del 4 de diciembre de 1977, exigiendo la plena autonomía regional al mismo nivel que otras regiones “históricas” como Cataluña o el País Vasco, marcaron el futuro político democrático de Andalucía.

El “Museo Memoria de Andalucía”, con sede en Granada, no es realmente un museo, sino un “centro cultural” con un museo virtual dedicado al cultivo de la “memoria regional”. Fue creado en la década de 2010 por iniciativa de una caja de ahorros regional, con el apoyo intelectual del foro “Andalucía nuevo siglo”, convocado por la presidencia de la región para abordar los problemas de la modernidad en Andalucía, tras la experiencia de la Exposición Universal de 1992 celebrada en Sevilla. El edificio del museo fue encargado al arquitecto Alberto Campo Baeza (fig.5), y fue inaugurado por los Reyes de España; el resultado fue absolutamente modernista. El museo resultante siendo virtual está orientado, sobre todo, a la educación. Para algunos jóvenes extranjeros es un buen ejemplo de discurso de modernidad y pluralismo (Strasburger, 2017). Pero no es un museo “etnológico” o “de sociedad”, sino un museo de la “memoria”, un tema muy actual en la Andalucía reciente, a propósito de los resultados de la guerra civil. La llamada “industria de la memoria” tiene allí un ejemplo notable.

Una función muy similar tuvo el “Museo de la Autonomía de Andalucía”, situado en Coria del Río (Sevilla), y gestionado por el gobierno regional. Es un museo nuevo, creado

también sin piezas notables, salvo algún recuerdo de los primeros andalucistas. Junto a él está la casa familiar de Blas Infante, llamada en árabe “Dar Faraq”, en recuerdo del viaje a Marruecos de éste en 1924, al encuentro de la tumba de al-Mutamid de Blas Infante, periplo iniciático en la cultura “morisca” del líder del andalucismo. Es un espacio, por ello, cargado de significación memorialista.

Museos locales y secciones etnográficas

Las salas “etnográficas” están muy extendidas en la Andalucía actual, ya sea en solitario o asociadas a museos arqueológicos. Suelen ser iniciativas municipales para activar el turismo rural o reforzar la identidad local. Sólo expondremos dos ejemplos y una excepción para ilustrar la problemática.

El primero está relacionado con un Museo Provincial de Cádiz. El Museo de Cádiz es un museo genérico, con secciones dedicadas en el mismo edificio a la arqueología fenicia y romana, es decir, a las primeras culturas de la ciudad, y otra a la pintura local desde el barroco hasta nuestros días. Desde los años 90 cuenta con una sección dedicada al teatro popular en vías de extinción. Se trata de la sala consagrada al teatro de marionetas de la Tía Norica, muy popular en el pasado en Cádiz (fig. 6 y 7).

La historia de la Tía Norica es la siguiente: en 1815, una compañía italiana llega a Cádiz, probablemente en plena época post-napoleónica, y permanece allí. Durante un siglo, la compañía pondrá en escena obras como “El nacimiento de la tía Norica” o “Auto de Navidad”, y las representará en diciembre y febrero de cada año. En los años 20 el teatro viaja por Andalucía. En el teatro de la tía Norica los diálogos son en jerga gaditana, lo que los hace difíciles de entender, incluso para el resto de los andaluces que no son de Cádiz. Su chiste se basa en el concepto de gracia humorística, que es naturalmente de origen y anclaje local. Además, un analista del teatro de La Tía Norica ha afirmado que, según los testimonios de los titiriteros, los títeres también tienen “características especiales”, marcadas por las peculiaridades gaditanas. “Los títeres de La Tía Norica -escribe Aladro- son ‘realistas’ por lo que puede llamarse realismo la configuración del diablo, representado de cuerpo entero, los magos vestidos de señores mayores con capas de lentejuelas y brocados y Doña Norica de aldeana bien vestida para las danzas del trigo” (Aladro, 1976: 195) (fig. 8). Hay una influencia en la formación de la obra musical del compositor gaditano Manuel de Falla, en particular en ‘El retablo de Maese Pedro’, que va a representar ante la princesa de Polignac y la alta sociedad de París. La tía Norica continuó hasta 1959, y luego tuvo una efímera reposición en 1974-75.

Pero hay otros museos en los que es imposible hacer esta distinción entre bellas artes y etnología, a pesar de la renovación del discurso modernizador. Por ejemplo, el Museo de Arte Islámico de la Alhambra se creó en 1940, cuando se denominaba “Museo Nacional”. Con el tiempo ha cambiado dos veces de nombre, y actualmente es un museo integrado

en el complejo de la Alhambra. Hablamos de él porque la tradición islámica tiene mucho de artesanía. Pero al contrario de lo que imaginamos, la conexión entre la restauración y conservación de los palacios nazaríes de la Alhambra y la artesanía magrebí hoy día y en el pasado posterior a la conquista de finales del siglo XV es inexistente. Las colecciones de azulejos históricos de la Alhambra no han tenido continuidad en la cerámica tradicional granadina. La tradición cerámica local es principalmente la cerámica de Fajalauza, de la que existe una buena representación histórica en el Museo Arqueológico de la ciudad. Sin embargo, se trata de una cerámica de uso cotidiano, con piezas de empleo doméstico: botijos, tinajas, platos, etc. Los azulejos modernos se realizan con una técnica diferente, con el uso de moldes en lugar de tallados in situ, para ser destinados a la restauración de la Alhambra (González Alcantud & Rojo Flores & Muñoz, 2017).

Entre otros ejemplos, elegí una pequeña sala etnográfica dedicada a las marmolerías de la localidad y a la etnografía de los canteros. Históricamente, el mármol de Macael (Almería) se utilizó en los palacios musulmanes de la Alhambra, y hoy es muy apreciado para la construcción, sobre todo en los países árabes del Golfo. Es una tradición antigua pero viva. Es a la vez un ejemplo entre muchos de esas salas que en Francia se conocen como “museos de identidad local” (González Alcantud 2018). El monocultivo de Macael, absolutamente dependiente de la explotación del mármol, dio lugar a la formación de un museo monográfico de iniciativa municipal. Hay una razón personal para elegir este “centro de interpretación” o pequeño museo: en el año 2017 realizaron en el pueblo de Macael, en la provincia de Almería, una puesta en escena historicista: la dramatización del trabajo de campo que realicé en el año 1990. Los habitantes del lugar representaban la lucha del “pueblo” –en el doble sentido andaluz, de lugar de hábitat y comunidad de personas– de Macael, por preservar la propiedad comunal de las canteras de mármol.

La percepción museística de la etnología en Francia es una obviedad. Existe una alta y baja cultura, que en el mundo rural es “tradición”. Los ecomuseos, muy extendidos gracias a la obra de Georges-Henri Rivière, también fueron conservatorios de la tradición y de la transmisión de los “saberes”. Concepto este último muy importante. Algo parecido ocurre en Marruecos, como enseñó Mariano Bertuchi en Tetuán. Es decir, podemos comprobar que, a través de este, por ejemplo, en el Protectorado, los andaluces peninsulares, hacen la diferenciación entre la alta cultura andalusí y lo etnológico, vinculado a lo bereber.

Sin embargo, en Andalucía no es una exigencia lo etnológico, en cuanto “tradicional”, porque “lo popular” está vivo sin necesidad de historizarlo ni museografiarlo. En este sentido es especialmente interesante la idea de “patrimonio vivo” como alternativa (González Alcantud, 2013, 2009). De ahí la singularidad de la percepción andaluza del patrimonio cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Criado, Encarnación (1999), *Las bordadoras de mantones de Manila de Sevilla. Trabajo y género en la producción doméstica*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Aladro, Carlos Luis (1976), *La tía Norica de Cádiz*, Editora Nacional, Madrid.
- Barea Ferrer, José Luis (1986), “Granada y la exposición iberoamericana de 1926”, CSIC, Sevilla: 131-162.
- Beauvoir, Simone de & Gisèle Halimi (1962), *Djamila Boupacha*. Gallimard, París.
- Bensa, Alban (2016), *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*. Anacharsis, Toulouse.
- Boudjera, Rachid (2003), *Peindre l'Orient*, Zulma, Blèges.
- Caparrós Masegosa, Lola (2007), “Exposiciones de Bellas Artes en Granada, el final de un ciclo (1920-1936)”. *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, 38:231-248.
- Caro Baroja, Julio (1980), *Temas castizos*, Istmo, Madrid.
- Castro Morales, Federico & María Luisa Bellido Gant (1999), “Crisis de la artesanía en Marruecos y presencia colonial española”. F. Castro Morales (ed.). *Al-Andalus: una identidad compartida. Arte, ideología y enseñanza en el Protectorado español en Marruecos*. Universidad Carlos III, Madrid, 1999: 107-113.
- Castro, Américo (1974), *Cervantes y los casticismos españoles*, Alianza, Madrid.
- Chevallier, Denis (ed.) (2017), *Métamorphoses des musées de société*, La Documentation française, París.
- Darías Príncipe, Alberto (1998), “La presencia de Marruecos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla: razones de un resurgimiento manipulado”, *Boletín de Arte*, Málaga, 19: 231-243.
- Detienne, Marcel (2003), *Comment être autochtone. Du pur Athénien au Français raciné*, Seuil, París.
- Djebar, Assia (2002), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, París,
- El Folk-lore Andaluz, 1884-1885* (1991). Edición facsímil de J.Blas Vega y E.Cobo, Sevilla.
- El Gamoun, Ahmed (1995), *Lorca y la cultura popular marroquí*, Libertarias, Madrid.
- Fabre, Daniel (2009), «Introduction: Habiter les monuments». In: Daniel Fabre & Anna Iuso (eds.). *Les monuments sont habités*. París, Maison des Sciences de l'Homme.

- Gallego Morell, Antonio (1973), *Antonio Gallego Burín*, Moneda y Crédito, Madrid.
- García Figueras, Tomás (sd), *Bertuchi en Marruecos*, sin fecha, mecanografiado, Biblioteca Nacional de España AfrGFC/497/3.
- Gil Benumeja, Rodolfo (1998 [1931]), “Estampa de García Lorca”. En: *La Gaceta Literaria*, 15 de enero de 1931. Reimpresión: F. García Lorca, *Entrevistas y declaraciones, 1922-1933*, RBA, Barcelona: 29-32.
- González Alcantud, José Antonio (2000), « Andalousie : le double regard », *Ethnologie Française*, XXX, 2000/2: 271-282.
- González Alcantud, José Antonio (2007). *Le Maure de l'Andalousie. Les raisons d'une exclusion et la formation d'un stéréotype*, L'Archange Minotaure, Montpellier.
- González Alcantud, José Antonio (2011), *Racismo elegante. De la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*, Bellaterra, Barcelona.
- González Alcantud, José Antonio (2013), « Malaise dans la culture patrimoniale : l'Alhambra de Grenade et la Chellah de Rabat », *Ethnologie Française*, 3/43, PUF, París : 525-539.
- González Alcantud, José Antonio (2018), “Los museos de sociedad ante la vida líquida, la memoria sólida y la intangibilidad conceptual”, *Revista Euroamericana de Antropología*, Universidad de Salamanca, nº5, Salamanca: 6-17.
- González Alcantud, J.A. (2020). *Frontières imaginaires. Style artistique et photographie sous contexte colonial*. París, L'Harmattan.
- González Alcantud, José Antonio (ed.) con Sandra Rojo y José Muñoz (2017), *La Alhambra, mito y vida, 1930-1990. Tientos de antropología e historia oral de un patrimonio de la Humanidad*, Universidad de Granada & Patronato de la Alhambra, Granada.
- Juilliard, Colette (2016), *Le nu orientalisant, de Delacroix à Picasso. La sultane chante le blues*, L'Harmattan, París.
- Juste Ocaña, Julio (1979), *La reforma de Granada de Gallego Burín (1938-1951)*, A. Ubago, Granada.
- Kahnweiler, Daniel-Henry (1991), *Entretiens avec Picasso au sujet des Femmes d'Alger*, L'Echoppe, París.
- Lebrero, José (ed.) (2018), *Picasso y el Sur*, Museo Picasso, Málaga.
- Machado y Álvarez, Antonio (1975), *Colección de cantes flamencos*, Demófilo, Madrid.

Martínez Montávez, Pedro (1992), *Al-Ándalus en la literatura árabe contemporánea*, Arguval, Málaga.

Ortiz, Carmen & Luis Ángel Sánchez Gómez (eds.) (1994), *Diccionario histórico de antropología española*, CSIC, Madrid.

Penrose, Roland (1981), *Picasso. Su vida y su obra*, Argos-Vergara, Barcelona.

Romero de Tejada, Pilar (1983), “La situación de la etnología en los museos españoles”, *B. Anabad*, XXXIII: 455-463.

Sánchez Gómez, Luis Ángel (2006), “África en Sevilla: la exposición colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929”, *Hispania*, volumen LXVI, nº 2224: 1042-1082.

Seco de Lucena, Luis (1941), *Mis memorias de Granada, 1857-1933*, Imprenta Luis F. Piñar, Granada.

Segalen, Martine (2020). “El hombre que revolucionó la museología: Georges-Henri Rivière”, *Imago Crítica. Revista de Antropología y Comunicación*, nº7: 7-21.

Strasburger, Stanislaw (2017). “Mi Europa: en camino hacia un nuevo idioma”. In: http://www.humanismosolidario.com/index.php?id=1435&tx_ttnews%5Btt_news%5D=29218&cHash=58d73c5168aa3e2ccc866abf41154b6b

Unamuno, Miguel de (1986, orig.1902), *En torno al casticismo*, Alianza, Madrid.