

PLANIFICACIÓN ESTRATÉGICA
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
PATRIMONIO INMATERIAL
NUEVAS TECNOLOGÍAS
ARQUITECTURA
ITINERARIOS
EFEMÉRIDES
EXPOSICIONES



museos.es

DES

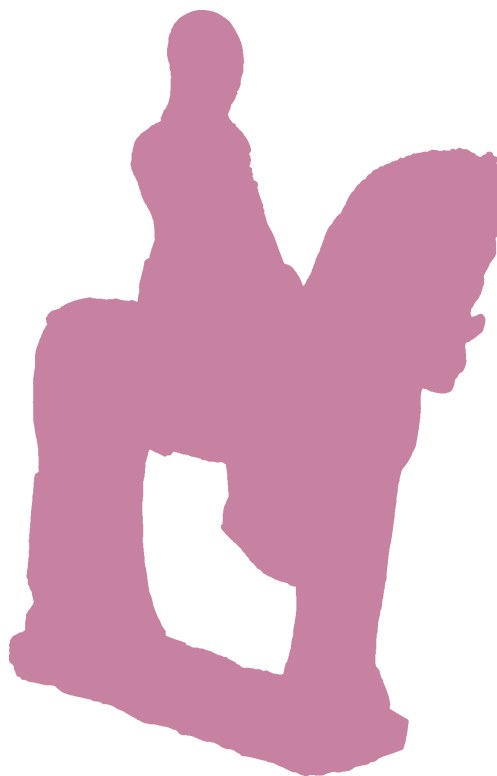


MINISTERIO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

museos.es

Revista de la Subdirección General de Museos Estatales



2005

número 1

DIRECCIÓN

Marina Chinchilla Gómez

Subdirectora General de Museos Estatales

COORDINACIÓN

Isabel Izquierdo Peraile

CONSEJO DE REDACCIÓN

Emilia Aglio Mayor

Eva Alquézar Yáñez

Ana Azor Lacasta

Víctor Cageao Santa Cruz

Virginia Garde López

Reyes Carrasco Garrido

Consuelo Luca de Tena

Concepción Martínez Tejedor

M^a Victoria Sánchez Gómez

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Alicia Flores Álvarez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Vélera, S.L.

Producción de Exposiciones

TRADUCCIÓN

Tradux, S. L.

Servicio Mundial de Traducciones

En cubierta:

*Escultura de jinete de la Necrópolis de Los Villares, Hoya Gonzalo (Albacete),
siglo V a. n. e., Museo de Albacete.*

Agradecimientos:

Museo Guggenheim (Bilbao), Museo Nacional del Prado (Madrid), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid), Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), La Casa Encendida (Madrid), MUSAC (León), Filmoteca Española (Madrid), Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM, Madrid), Compañía Nacional de Danza (Madrid), Yrene Bueno, Rui Gonçalves, Silvia Ortega, Adela Gutiérrez, Mónica Vergés, Pilar Calzas, Eloisa del Alisal.

museos.es permite la reproducción parcial o total de sus artículos siempre que se cite su procedencia.

Los artículos firmados son colaboraciones de la revista y *museos.es* no se hace responsable ni se identifica, necesariamente, con las ideas que en ellos se expresan.



MINISTERIO
DE CULTURA

Ministra de Cultura
Carmen Calvo Poyato

Subsecretario de Cultura
Antonio Hidalgo López

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Julián Martínez García

ÍNDICE

<i>Editorial</i>	8
------------------------	---

SECCIÓN I

En torno al museo

<i>Reflexiones en torno a los museos, hoy</i>	12
Eduard Carbonell	

SECCIÓN II

Desde el museo

<i>La planificación estratégica en los museos</i>	24
Kevin Moore	
<i>Una mirada profesional sobre la creación de museos</i>	40
Marina Chinchilla Gómez	
<i>El papel del conservador-restaurador en el museo</i>	52
Grupo de Trabajo de la SGME	
<i>El diálogo entre el conservador y el arquitecto sobre las exigencias climáticas de las colecciones y la aplicación de consignas</i>	58
Benoit de Tapol	
<i>Recientes avances en conservación de objetos de cuero</i>	72
Gerardo M. González Álvarez	
<i>La protección jurídica del patrimonio cultura inmaterial</i>	80
Marcos Vaquer Caballería	
<i>Nuevas tecnologías aplicadas a la exposición permanente: el MARQ de Alicante</i>	92
Rafael Azuar Ruíz	
<i>La renovación arquitectónica de los museos de Madrid</i>	104
José María Montaner	

SECCIÓN III

Panorama

<i>El Museo de Albacete</i>	116
Rubí Sanz Gamo	
<i>Fundación Calouste Gulbenkian. Sociedad civil, arte y filantropía</i>	128
Emilio Rui Vilar	
<i>Museo Nacional de Arte de La Paz (Bolivia)</i>	136
Teresa Villegas de Aneiva	

Itinerarios

SECCIÓN IV

- 148 *Museos cervantinos: un paseo para conmemorar el IV centenario de la publicación de El Quijote*
Carlos Alvar, Cristina Castillo y Elísabet Magro

Memoria del museo

SECCIÓN V

- 162 *Manuel González Martí (1877-1972), fundador del Museo Nacional de Cerámica*
Jaume Coll Conesa
- 174 *Entrevista a Consuelo Sanz-Pastor Fernández de Piérola*
Consejo de Redacción

Exposiciones

SECCIÓN VI

- 188 *El efecto Paul Gauguin. Gauguin y los orígenes del Simbolismo*
Javier Arnaldo
- 194 *Historia de un olvido. La expedición científica del Pacífico (1862-1865)*
Araceli Sánchez Garrido y Ana Verde Casanova

Espacio Abierto

SECCIÓN VII

- 200 *Novedades SEM*
- 219 *Cursos, conferencias, encuentros*

Recensiones

SECCIÓN VIII

- 232 *Le musée, temple spectaculaire*
M^a Teresa Marín Torres
- 235 *The two art histories. The Museum and the University*
Felipe Pereda
- 237 *Actas del II Encuentro Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos*
Joan Santacana y Clara Masriera

La presentación del primer volumen de la revista *museos.es*, el pasado 22 de diciembre de 2004 en el Museo Arqueológico Nacional, por parte de la Ministra de Cultura, rubricó el nacimiento de la revista de la Subdirección General de Museos Estatales.

Este primer número, correspondiente a 2004, ha gozado de una amplia distribución, por parte del Ministerio, entre instituciones museísticas, departamentos universitarios y profesionales en materias afines al museo. Su buena acogida en ámbitos diversos como las administraciones públicas, los centros de enseñanza o los cuerpos técnicos, así como el interés suscitado por la versión digital, disponible a través del portal de museos del Ministerio de Cultura, han confirmado la hipótesis de partida que guió el desarrollo del proyecto: la creación de un vehículo de comunicación en torno a los museos.

En estos momentos se encuentra en pleno proceso de evaluación de este primer número, en cuanto al diseño y sus contenidos, que está permitiendo mejorar y ampliar nuestras perspectivas de futuro. Del mismo modo, se ha iniciado el intercambio con publicaciones especializadas en museología, nacionales e internacionales, aspecto esencial en la incorporación al panorama editorial de nuestra revista.

En este segundo volumen, correspondiente a 2005, desde la estructura de secciones planteada en el número 0, se parte de una reflexión sobre los retos a los que se debe enfrentar el museo en el siglo XXI. Se dirige asimismo el énfasis en esta ocasión a las funciones de planificación o gestión y la conservación en el museo, con distintas propuestas y ejemplos. Se incorporan en este volumen efemérides y cuestiones candentes en ámbitos tan diversos como la introducción, ineludible hoy en los museos, de las nuevas tecnologías a través del caso del MARQ, reciente premio EMYA 2004. Prestamos atención a debates actuales en torno a la ampliación del concepto de patrimonio, a través del caso del patrimonio inmaterial, en el marco del panorama internacional, donde ha habido un seguimiento destacado del problema (*Convención para la protección del Patrimonio Cultural Inmaterial*, adoptada por la XXII Asamblea General de la UNESCO, en 2003; Asamblea General del ICOM, celebrada en 2004 en torno al "Patrimonio Inmaterial y los Museos"). Esta publicación no es ajena, igualmente, a la renovación arquitectónica en los museos, a través del caso de la ciudad de Madrid.

La celebración del Año Cervantino es objeto de una propuesta de itinerario cultural a través de los museos, en relación con la vida y obra de Cervantes. Del mismo modo, se celebra, en el marco de los museos estatales, el 50º Aniversario del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí” de Valencia. En esta línea de recuerdo y evocación del pasado, se mantiene la semblanza de trayectorias humanas y profesionales de especial relevancia en los museos españoles, a través de la figura de Dª Consuelo Sanz-Pastor.

Esta publicación se hace eco de exposiciones que han marcado la agenda cultural de este pasado año, como la celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza sobre *Gauguin y el origen del Simbolismo*. Finalmente, se plantea un nuevo concepto de la sección *Espacio abierto*, más rico y dinámico, donde tiene cabida la organización y participación, por parte de la Subdirección General de Museos Estatales y sus diecisiete museos, en cursos y encuentros nacionales e internacionales, tratando de ampliar nuestros horizontes.

Agradecemos, en definitiva, a todo el equipo responsable de esta publicación y a todos los colaboradores que han participado en ella por hacer posible este segundo volumen de *museos.es* y expresamos nuestra más sincera satisfacción por el camino iniciado, con el convencimiento de que esta revista se convertirá en un foro de encuentro y debate entre los profesionales de la Museología.

Consejo de Redacción de *museos.es*

JOHN

SECCIÓN

En torno al museo

I

irno

REFLEXIONES EN TORNO A LOS MUSEOS, HOY

Eduard Carbonell¹

Museu Nacional d'Art de Catalunya
Barcelona

Resumen: En este artículo ofrecemos una reflexión teórica sobre los cambios que están experimentando los museos en la actualidad. Esta reflexión es fruto de la experiencia que ofrece el trabajo diario en museos y, en especial, de la profunda renovación de la que ha sido objeto el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Analizamos, en primer lugar, los cambios que ha sufrido la sociedad occidental que afectan definitivamente a la cultura, deteniéndonos particularmente en los efectos de la globalización y la inmigración; para pasar, en segundo lugar, a analizar cómo estos cambios han influido o deben influir en la transformación de los museos en los primeros años del siglo XXI, cuáles deben ser las funciones que estos deben desarrollar y qué medidas deben adoptar para alcanzarlas.

Palabras clave: Reflexión teórica, transformación, museos, siglo XXI.

Abstract: In this article we offer a theoretical reflection on the changes taking place in museums at this time. This reflection is the fruit of the experience offered by daily work in museums and particularly by the renovation of the Museu Nacional d'Art de Catalunya. We analyze, first of all, the changes in western society which have had a significant effect on culture, with special emphasis on the effects of globalisation and immigration. Secondly, we analyse how these changes have influenced or should influence the transformation of museums in the early twenty-first century, what functions they should perform and what measures need to be adopted in order to achieve this.

Key words: Theoretical reflection, transformation, museums, twenty-first century.

Eduard Carbonell es Doctor en Historia del Arte y Catedrático de esta disciplina en la Universidad Autónoma de Barcelona (1987-1997) y en la Universidad de Girona desde 1997. Ha sido Director General de Patrimonio Cultural de la Generalitat de Catalunya (1988-1994) y, en la actualidad, es director del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales y extranjeras con una temática en torno al arte medieval, el patrimonio cultural y los museos.

Cuando se publique este artículo, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (en adelante MNAC) habrá culminado, recientemente, su proceso de remodelación y, con un discurso que se extiende desde el arte románico hasta las vanguardias de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, es decir del siglo XX. Así el arte románico, el Gótico, el Renacimiento y el Barroco, y el arte moderno de los siglos XIX hasta los años cuarenta del siglo XX, tendrán una continuidad expositiva centrada básicamente en el arte catalán, aunque, muy a menudo, por las colecciones que guarda el museo, se pueda entrar a compararlo con otras obras españolas y europeas, lo cual permite ilustrar una visión más amplia del arte europeo.

Este proceso de apertura del museo ha sido largo y difícil, sin duda más de lo normal a causa de la situación del museo en el panorama cultural y político de Cataluña y de España de los últimos veinte años. A ello no es ajeno tampoco el reducido papel que la cultura ha tenido durante demasiado tiempo de nuestra última historia, aunque, por suerte, desde los años ochenta está cambiando.

¹ E-mail: eduard.carbonell@mnac.es



1. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Vista del Palau Nacional, sede del museo.
(Foto: Calveras/Mérida/Sagristà/MNAC)

Este reto, personal y de equipo, de abrir el museo me ha llevado a una serie de reflexiones centradas en este museo de arte, que, de alguna manera, intentaré ahora teorizar de forma general, aunque el discurso, muy a menudo, me lleve otra vez indudablemente al arte.

Agradezco a Marina Chinchilla y a la Subdirección General de Museos Estatales la oportunidad de exponer estas reflexiones, que son fruto de mi experiencia directa y, por lo tanto, completamente parciales, en tanto que los hechos que las han suscitado tienen un marco referencial determinado y unas premisas concretas, en este contexto del siglo XXI recién estrenado.

Pasemos ahora a preguntarnos, en primer lugar, qué cambios ha sufrido la sociedad occidental que afecten de manera definitiva a la cultura y, más concretamente en nuestro caso, a los museos en estos primeros años de este siglo; y, en segundo lugar, veamos cuáles deben ser las funciones de los museos y cómo estos deben desarrollarse para poder alcanzarlas.

Analizaremos algunos factores que, a nuestro parecer, condicionan las culturas. A mi entender, desde los años noventa y durante los primeros años de este siglo XXI, hay dos factores, entre otros muchos, que de manera determinante afectan a la cultura. El primero es el fenómeno importantísimo de la globalización y el segundo, la inmigración.

En cuanto a la globalización, en algunos casos bien entendida y en la mayoría de ellos utilizada como factor negativo, está presente en nuestro quehacer diario, en nuestra vida y en nuestra cultura también. La globalización bien entendida, o bien utilizada, puede significar, por ejemplo, que a nivel mundial se puedan realizar juicios contra los autores de crímenes contra la Humanidad, que haya una justicia mundial, puesto que nada de lo que ocurre en nuestro planeta nos es ajeno. En el ámbito de la cultura, la globalización nos permite el conocimiento global, el acceso a todas las fuentes de conocimiento; a participar y



2. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Actividad educativa *El Bestiario*.
(Foto: Calveras/Mérida/Sagristà/MNAC)

poder acceder a todos los campos de la cultura, de todas las culturas que se dan en nuestro mundo. Las comunicaciones posibilitan esta comunión de manera instantánea. Pero la globalización mal entendida nos lleva al predominio de modelos de civilización y de modelos culturales que son el resultado de la economía capitalista global, que genera un mercado único que actúa sobre todo el planeta consolidando situaciones en beneficio de este sistema, cuyo objetivo es fundamentalmente económico y de consolidación de una situación establecida, y determinada durante la segunda mitad del siglo XX. Modelo que, después de la desaparición de la URSS, no tiene alternativa. El sistema se resiste a modificar sus esquemas ante unos factores que hacen tambalear el falso equilibrio del *status quo*. Y por ello, corrige y oculta para poder mantener su predominio, que, de alguna manera, podemos llamar "occidental".

Ahora recibimos con más fuerza los resultados de la labor colonizadora de Europa y de la descolonización, que ha llevado a los países del llamado Tercer Mundo al fenómeno de la inmigración. El sistema occidental se aprovecha de esta inmigración, pero no la ve como algo suyo, y por ello no modifica sus programas para asumir algo que está ahí, que le es propio, sino que lo plantea como algo ajeno, aunque está integrado plenamente en su seno, en su civilización. El segundo factor pues que analizamos es el de la inmigración, que viene determinada por la descolonización mal hecha

de Europa sobre los países del Tercer Mundo y por la desaparición de la URSS, con todo lo que ello significa para Europa central. La inmigración comporta la confluencia de modelos de civilización distintos, de religiones, de culturas, de hábitos de vida en suma; y esta confluencia forma parte de nuestra realidad.

Estos dos factores, la inmigración y la globalización, van a obligarnos a modificar nuestros planteamientos en el campo de la cultura y, evidentemente, tendrán su repercusión en la definición que hagamos de nuestros museos a partir de ahora. En España, con el restablecimiento de la Democracia, se recuperaron las instituciones y éstas dibujaron sus programas educativos y culturales, casi siempre a partir de los modelos perdidos después de la guerra civil. Sin embargo, la inmigración y la globalización, presentes de manera plena desde fines de los años ochenta hasta ahora, no se han objetivado suficientemente en nuestras propuestas, en nuestros programas educativos y culturales, en tanto que afectan a la esencia misma de la educación y de la cultura.

Pero volvamos a la cultura y a los museos. Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, valores en principio positivos de la globalización, pueden conducirnos hacia fenómenos que tendrán repercusión en los museos, y que debemos plantearnos hoy. Ello nos conduce a realidades que consolidan situaciones nuevas que debemos, como mínimo, estudiar y valorar.

Las nuevas tecnologías nos llevan al desarrollo de lo virtual, que puede imponerse sobre la realidad presencial. El museo virtual es ya un hecho y la posibilidad tecnológica, y la propia facilidad económica, nos llevan a él. La actividad presencial, que lleva implícita la contemplación directa de la obra de arte en nuestro caso, puede obviarse o convertirse en un acto ritual para minorías elitistas, poseedoras de algún discurso específico, para "iniciados", detentadores de algún tipo de poder. Siguiendo a Manuel Castells, en la lección inaugural de la Asamblea General del ICOM, celebrada en

Barcelona en 2001, la gran comunicación se hace a través de Internet y el individuo, el ciudadano (quizás deberíamos cambiar el nombre de ciudadano, o bien especificar ciudadano del mundo no de las ciudades), que lo utiliza escoge, selecciona, entre las distintas formas de expresión cultural. La persona subjetiva lo que escoge, hace la selección. Cada uno de nosotros de forma individual escogemos y esto puede llevar implícita una pérdida de los códigos de comunicación cultural. El aspecto positivo de la globalización, la facilidad de acceso a la información que nos llevó a la comunicación de masas, nos puede conducir a un aislamiento sin caminos de diálogo entre los individuos, de forma que cada uno monte su mundo interno, propio. No se necesita el diálogo y, por lo tanto, se abandonan los puentes de comunicación y se van perdiendo los protocolos de comunicación ("Hawai, Bombay, es un paraíso que monto en mi piso...", como dice la canción).

Llevado al extremo, el museo concebido como parque temático, puede constituir el paradigma de esta situación. Con este planteamiento, cada persona se monta su experiencia propia, su discurso, pero sin establecer ningún diálogo, y participa sólo en la experiencia que se le ofrece, fijando la relación que quiere con el objeto del museo inmerso en el parque temático. El espacio genérico que puede representar el museo, de todos los individuos que están en él, puede llegar a convertirse en un espacio individual. Los "museos" experimentales de ciencias pueden estar cerca de este planteamiento.

Vamos al segundo factor, que no se ha observado en nuestros programas de política cultural: la inmigración y, junto a ella, los valores culturales aportados por las diversas culturas. Tomemos como ejemplo un museo histórico como el MNAC cuyas colecciones, como ya hemos dicho, se extienden desde el arte románico hasta las vanguardias históricas, que, en el arte catalán, se dan en torno a los años treinta del siglo XX. Entre sus funciones, podemos plantearnos dos caminos complementarios.

En primer lugar, avanzar en el conocimiento. El museo con sus colecciones es un reflejo de la Historia del Arte y, a través de ellas, podemos comprender la evolución del arte en Cataluña y en parte de Europa, y con ella en suma su historia y su civilización. Es decir, de alguna manera, el pasado.

En segundo lugar, podemos plantearnos el arte como puente de comunicación. El sentido fundamental que debe tener el arte, su fin esencial quizás, es ser instrumento de integración y participación en el momento actual para llegar a crear diálogo cultural.

En el caso de los museos de arte, a diferencia de los de historia por ejemplo, el sujeto del museo no es un sujeto del pasado, es del presente, de ahora; es el espectador que ve la obra ahora (el mal llamado "visitante" del museo). Será sólo una minoría aquellos individuos que miran la obra de arte desde el pasado, para comprenderlo; sólo son los ilustrados, los que buscan conocer la historia. La mayoría de los visitantes de los museos de arte (utilizo el término visitante, absolutamente negativo a mi entender, pero tan querido por las administraciones y los medios de comunicación desde el aspecto de la cuantificación) es el individuo que quiere gozar del arte ahora; prescindiendo, incluso con frecuencia, del momento histórico que lo generó. Este ciudadano implica su visión del arte histórico en la realidad que lo envuelve; y lo puede hacer desde diversos puntos de vista: sociológico, de prestigio, de gusto, de preferencias, y muy a menudo, estableciendo lazos artísticos, o de otro tipo, con la realidad de su tiempo concreto. En este sentido, para esta segunda opción, seguimos a Tomás Llorens, conservador-jefe del Museo Thyssen-Bornemisza, cuando diferencia el hecho histórico del hecho artístico, en cuanto que el sujeto del hecho artístico, sea de la época que sea, es el individuo actual. Ello nos permite establecer la relación del arte histórico con el presente.

Entraremos ahora a valorar el factor de la inmigración. La sociedad europea, y en concreto la española, ha

recibido el flujo de la inmigración siempre; y en nuestro mundo contemporáneo de manera intensa desde hace décadas. La realidad que nos rodea se conforma como una suma de factores distintos de civilizaciones diversas que están presentes y conviven. Esta situación requiere planteamientos políticos de solución; planteamientos que, a veces, dan lugar a posturas políticas con discursos simples de otros tiempos que desembocan en la marginación, en la no-integración, y en la separación de civilizaciones que conviven en un día a día difícil. El planteamiento político que busque la solución debe ser necesariamente complejo, pues afecta a la misma esencia de la llamada civilización occidental. Y en este momento, a mi entender, no existe este planteamiento complejo dirigido a resolver verdaderamente el tema.

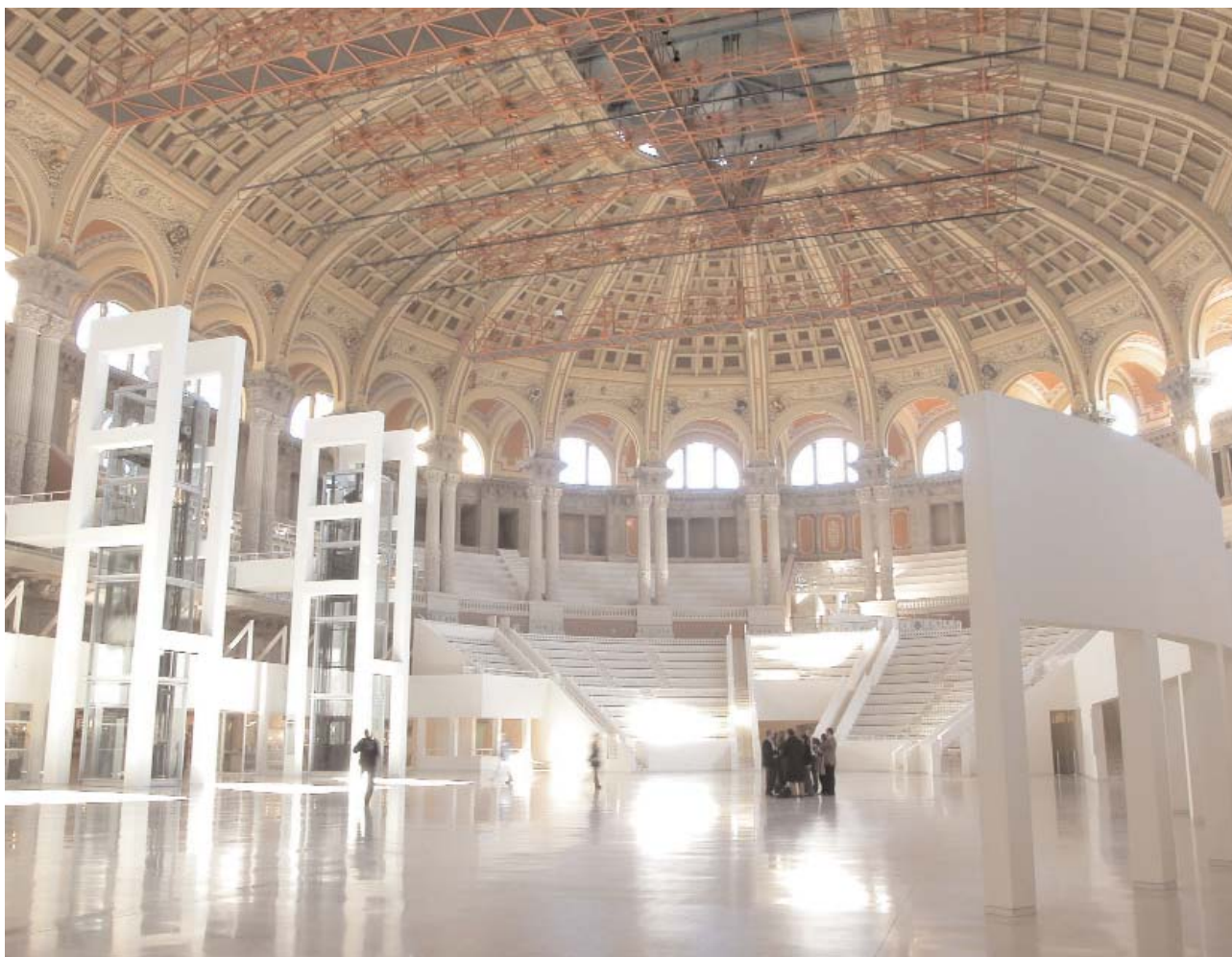
Nuestra realidad es cambiante, y de una manera clara, también por este factor de la inmigración, que podemos traducir en la convivencia de culturas, religiones, hábitos, formas de vida, artes, en un mismo lugar. En el pasado, en el siglo XII por ejemplo, encontramos normal hablar de las influencias de la civilización islámica en el arte románico, e incluso en las formas de vida occidentales de aquella época medieval; pero, por el contrario, ahora nos cuesta hacer lo mismo en nuestras formas de cultura. Recibimos, en cambio, debido al predominio de otros modelos occidentales, de Estados Unidos principalmente, formas de vida y de cultura que se imponen de manera rotunda, y que no existían en nuestro bagaje cultural hace apenas cincuenta años.

Las distintas realidades se enriquecen, pero debemos huir del *melting pot* que nos llevaría a la homogeneización, a la que tendemos en otros aspectos por la propia globalización, que nos lleva indiscutiblemente en el campo de la cultura, y del arte contemporáneo en especial, a modelos dominantes. Debemos aceptar una realidad cambiante, a partir de una situación integradora que enriquecerá sin lugar a dudas nuestra identidad, que, por otro lado, debemos preservar. Para ello, ya no sirven las definiciones de antiguos modelos

culturales estáticos decimonónicos. La realidad que se impone es otra. Por ello, debemos utilizar todas las posibilidades de diálogo. Y en esta situación, el arte debe convertirse ahora, quizás más que nunca, en puente de diálogo, del pasado hacia el futuro. En este sentido, el arte podría convertirse en instrumento de reconstrucción social.

Nos acercamos pues, a partir de factores, en principio no intrínsecos de los museos y el arte, pero sí de la cultura, a la definición de lo que son o deben ser los museos, para incorporarse a la sociedad de este siglo XXI. Y, en consecuencia, cuáles deben ser sus funciones y retos a partir de ahora. En el complejo panorama actual, coinciden en los museos, o pueden coincidir, diversas funciones que forman parte de su definición.

La función fundamental es aquella que ejercen los museos de ser generadores de conocimiento. La investigación de las colecciones, realizada por el propio personal del museo y por los investigadores externos, es la manera de avanzar en el conocimiento. El museo es, además, un centro de investigación polivalente, que gira alrededor de sus laboratorios, sus talleres de restauración, su documentación, sus archivos, su biblioteca, etc. Esta función fundamental para cualquier museo, crear y avanzar en el conocimiento, tendrá una repercusión en la sociedad. Es sin duda una de las funciones básicas del museo, esencial. En este caso, las colecciones del museo se destinan a un sector de público reducido, el de los investigadores. El museo para especialistas representa la posibilidad de avanzar en la investigación y en el conocimiento, profundizar en el saber. Además, para el arte actual, el que se hace hoy, las colecciones de los museos de arte "antiguo" se convierten en fuente de inspiración, en generadoras de influencias. Así pues, también para el arte actual, los museos se convierten en espacios de investigación y de creación, en espacios donde, a través de la creación artística, se puede reinterpretar la realidad. En este caso, la función del museo va dirigida a un núcleo reducido de ciudadanos. Ésta es una función



3. Museo Nacional d'Art de Catalunya.
Sala Oval del Palau Nacional.
(Foto: Calveras/Mérida/Sagristà/MNAC)

también necesaria para un museo, que siempre debe existir, y que repercutirá en la difusión general.

Los museos pueden convertirse, sin embargo, en mausoleos de cultura para élites. Al margen de lo anterior, si la difusión de las colecciones se dirige sólo a un público detentador de niveles culturales altos, este público se convierte en su único receptor y así será una minoría de ciudadanos los que podrán gozar del arte y entrar en su discurso. El arte, como todas las formas de la alta cultura en general (música, ópera, teatro, etc.), ha sido destinado a unas minorías de ciudadanos, detentadores de la capacidad de comprensión de los lenguajes artísticos que les permite entrar en su discurso. O bien con la posibilidad sociológica y económica de acceder al goce estético, a veces social únicamente, aunque no exista la comprensión del discurso artístico. Por este camino, esta minoría consolida su posición en la sociedad.

Pero esto va cambiando. Quizás la globalización y el acceso fácil a todo tipo de conocimiento tienen un papel claro en este cambio. No obstante, será necesario profundizar más en los diferentes niveles de la educación. De todas formas, no podemos olvidar que en esta difusión de la cultura tienen un papel decisivo los medios de comunicación.

Además, los museos pueden convertirse en refugios identitarios para comunidades cerradas, aquellas que pretenden guardar unas raíces que les definan al margen de la evolución que la misma sociedad ha impuesto al abrirse, presentando sólo una parte de su realidad, al margen de la complejidad que la propia historia ha impuesto. Estas sociedades, para salvaguardar unas raíces concretas, darán un discurso parcial de una realidad histórica. En este punto, los museos de historia tienen que plantearse un reto claro.



4. Museo Nacional d'Art de Catalunya. Sala de Arte Románico, con las pinturas al fresco del ábside de Santa Maria d'Àneu (finales del siglo XI). (Foto: Calveras/Mérida/Sagristà/MNAC)

Desde finales del siglo XX, los museos pudieron actuar como regeneradores de centros urbanos. El museo en la actualidad se dirige casi siempre a una cultura global cosmopolita. Pensemos que el 50% de la población mundial ya vive en las ciudades, y que son las grandes ciudades las que participan en mayor medida de la cultura. El museo se sitúa en la ciudad y en su emplazamiento puede actuar como regenerador de los centros urbanos, e incluso, aunque en menor medida, de las periferias urbanas. Tomemos como ejemplo la ciudad de Barcelona: el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) revitaliza, sin lugar a dudas, el céntrico barrio de El Raval, y el futuro Museo del Forum 2004 lo hará de la periferia Este de la ciudad. Otro ejemplo es el Guggenheim con respecto a la ciudad de Bilbao y a la rehabilitación de su ría. Y en este punto, entraríamos en la arquitectura de los museos y en el papel que tienen de contenedores en el panorama actual.

Pero, la función fundamental de los museos es la difusión amplia a la sociedad. Las administraciones públicas quieren y deben rentabilizar las inversiones del dinero público que administran y, por tanto, exigen resultados concretados en cifras de número de público asistente a todas las manifestaciones culturales y, por lo tanto, a los museos. Es ésta una exigencia que, sin embargo, no suele ir acompañada, muchas veces, de una perspectiva favorable en los programas de la educación reglada de los distintos niveles de formación. Ni existe tampoco una perspectiva favorable a la cultura en general en los medios de comunicación, evidenciado de manera especial en el medio más potente, la televisión, ya sea pública o privada. Sin embargo, queremos convertir los museos en un espacio para el ocio de los ciudadanos. Queremos llegar a un amplio número de visitantes, y éste es uno de nuestros objetivos, para dar a conocer nuestras colecciones y con nuestras actividades convertirnos en un centro productor de cultura, puesto que, además, de ello dependerá parte de los recursos económicos que nos permitan nuestra futura actividad.

El museo, verdadera "catedral del siglo XXI", podría alcanzar el éxito en cuanto el número de visitantes llegara a cotas altísimas; y así, contribuir al ocio por la cultura, de alguna manera elevando el nivel de civilización de los ciudadanos. Sin más, me resisto sin embargo a utilizar los términos *panem et circensis* o *pan y fútbol*, porque estamos hablando de unas formas concretas de cultura y no de otras, como el espectáculo y el deporte, que también lo son. Pero a veces las prácticas de los museos pueden coincidir con el espectáculo.

La investigación y la coherencia de la actividad del museo con su propia colección, con sus exposiciones temporales, sus actividades culturales y educativas, se desdibuja en aras a éxitos inmediatos de público que justifican incoherencias culturales totales. Y ello con el objetivo de obtener unos resultados cuantitativos, sobre el parámetro considerado el más importante por el que actualmente se miden los museos: el número

de visitantes, que es lo que parece que lo justifica ante la sociedad.

Estoy de acuerdo con Glenn D. Lowry, director del MoMA de Nueva York, cuando plantea en una entrevista al periódico *El País*, la necesaria coherencia del discurso de las colecciones del museo con todas sus actividades. Entiendo que, a medio plazo ya, el museo que no presente en la totalidad de su actuación un único camino que lo define a partir del patrimonio que guarda, pierde su propia identidad y se convierte en algo distinto, posiblemente en un centro de actividades culturales, quizás de prestigio, pero lejos de lo que constituye su propia razón de ser.

Ahora, en la situación actual, y si lo que interesa es sobre todo esta función a la que nos referimos, difusión amplia a la sociedad, sin más, se producirán dos binomios contrapuestos que están en la base de la problemática actual que padecen los museos. Los binomios son: *cultura y economía* y, *calidad y divulgación*. Ambos se entrelazan, y será necesario establecer un equilibrio entre ambos, a veces difícil, pero en el que siempre debe prevalecer lo que constituye la esencia misma del museo, su colección como factor fundamental de su propia definición.

En cuanto al primer binomio, *cultura y economía*, debemos partir de una premisa esencial: la autofinanciación es difícil. La cultura siempre estará subvencionada de una manera u otra. Hoy los museos buscan conseguir en su presupuesto de funcionamiento, un tanto por ciento de recursos propios mediante las entradas, la comercialización de sus productos, el alquiler de sus espacios para diversos usos, el patrocinio, etc., puesto que el dinero público que reciben es insuficiente para sostenerse.

El museo tiene unas funciones públicas de conservación e investigación del patrimonio que guarda, de sus colecciones. Y éstas son funciones que no generan recursos. Un museo no es únicamente una sala de exposiciones que el público visita, y el promotor de una serie de actividades de difusión. El museo se halla,

muy a menudo, en la situación de buscar el equilibrio entre la actividad y la especificidad, que se mide por las características de sus colecciones. La coherencia debe ser el elemento que fija ambos factores. En la gestión del museo, estas funciones que podemos denominar como públicas y no rentables, no deben separarse de aquellas que generan recursos y que caen en el ámbito de la difusión. Separarlas es lo que pretendía la reciente normativa italiana del Gobierno Berlusconi, en la que la gestión de aquellos departamentos de los museos públicos que generan recursos, se privatizaba. De este modo, pensamos que el museo puede perder su identidad, al desaparecer quizás el lazo que une a las colecciones con la difusión y la actividad. Por todo ello además, los museos podrían perder sus objetivos como institución cultural (el ICOM se opuso a ello en un documento).

Esta primacía de la difusión, absolutamente válida, en su finalidad de comunicación con el mayor número de ciudadanos, debe darse en paralelo al hecho de que el museo tenga sus otras funciones básicas resueltas: la conservación, la restauración, la documentación, la investigación..., funciones todas ellas secundarias para el público, pero esenciales en la definición de museo.

Pero a los museos se nos compara con los grandes centros de exposiciones que, en nuestro país, dependen de entidades privadas, empresas, de manera especial entidades bancarias y aseguradoras, que a menudo se rigen por el modelo de gestión de las fundaciones; modelo mucho más libre en su gestión que el de las propias empresas. Y a los museos se nos piden resultados parecidos, sin estar dotados de aquellos instrumentos que nos permiten dar respuestas eficientes y rápidas en el día a día de la gestión, ya que la mayor parte de los museos son públicos y, por ello, su definición jurídica, su organización y su modelo administrativo, con ligeras variantes, siguen los modelos de la Administración Pública del Estado español, o de las Administraciones Autonómicas o Municipales.

Relacionado con el anterior, se plantea el segundo binomio: *calidad y divulgación*. El hecho de llegar al mayor número de ciudadanos posible se plantea como un objetivo básico para los museos y, en este afán, los temas de las exposiciones temporales pueden ser la garantía de público visitante. Pero las exposiciones que el museo debe plantear deben ser el resultado de la investigación, y mostrar nuevas obras en relación con las colecciones y el discurso museológico del propio museo. Así pues, el museo debe habilitar unos programas de difusión y de comunicación para alcanzar y atraer al ciudadano y, a poder ser, después, fidelizarlo. Pero los programas y actividades del museo deben tener relación con las colecciones que guarda. Deben ser coherentes con el propio museo y alcanzar un alto nivel de calidad. Esto es posible hacerlo de manera que llene las expectativas de los ciudadanos y les permita el goce, no sólo estético sino vital. Pero, a la vez, es posible, manteniendo el rigor y sin apartarse de la esencia misma del museo.

¿Es esta la función última de los museos? Hemos dicho antes que a quien se dirige el museo es al ciudadano de hoy, y que el sujeto del arte, “antiguo” o contemporáneo, es el ciudadano de hoy. Ésta era la diferencia entre el arte y la historia; el goce estético del arte “antiguo”, lo siente el ciudadano hoy. Al margen de las funciones antes descritas propias de un museo (conservar, documentar, investigar, difundir, llegar al máximo de público...) y de difundir un conocimiento, el del arte en nuestro caso, ¿debemos plantearnos ir más allá?

Cómo explicamos la Historia del Arte y qué Historia del Arte explicamos es evidente que dependerá de nuestro proyecto museológico y, en menor medida, del museográfico. Pero si recordamos que nos dirigimos al ciudadano de hoy, podemos sin lugar a dudas avanzar hacia otros conceptos para dar sentido pleno al museo. Josep Ramoneda, director del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, dice que “los museos pueden convertirse en piezas de museo, o reinventarse como protocolos de comunicación para

una nueva Humanidad”. Los museos deben conectar con el presente ya que van dirigidos al ciudadano actual. Si lo hacen, entran en la vida y entran en comunicación con el hoy; y la proyección hacia el futuro parte, sin lugar a dudas, del presente. Los museos son archivos del tiempo humano, son depositarios de una temporalidad que existió, pero se vinculan al presente, a la vida de ahora, y por ello tienen un papel en el futuro.

En otro sentido, Borja Vilel, director del MACBA, plantea que “el objetivo del capitalismo es conseguir que los museos generen experiencias vitales a los individuos”. El resultado estaría acorde con el hecho sociológico de la participación individual en los hábitos y costumbres del ocio en la actualidad, influidos, como hemos visto al principio, por los mundos propios que se establecen al amparo de las nuevas tecnologías. Recordemos el comentario de Manuel Castells al que nos hemos referido antes. En este sentido, los museos, en su discurso museológico y, sobre todo, a través de su discurso museográfico, pueden transportar al individuo a una situación de una “realidad propia”, alejada de la vida real, sin conexión con la realidad común. Sería la tendencia al parque temático al que nos hemos referido (mucho más frecuente en los museos de ciencias, pero posible en los museos de historia y de arte). Esta situación establecería una contradicción entre espacio común, que es en principio el museo, y espacio individual, en que podríamos llegar a convertirlo. Es necesario reflexionar sobre esta voluntad de aislar al ciudadano y proporcionarle un discurso individual, que él escoge, o bien establecer las premisas para un diálogo. Según M. Castell, los museos “han de construir puentes de sentido en un mundo en el que impera la fragmentación social, la individualización de los mensajes y la incomunicación entre identidades”. Ésta es la función última del museo.

Debemos dar a los museos y al patrimonio cultural un valor fundamental, esencial, en la comunicación entre los individuos. Quizás sería utópico afirmar que el patrimonio cultural pueda convertirse en un lugar



5. Museo Nacional d'Art de Catalunya.
Salas de Arte del Renacimiento y Barroco
(Foto: Calveras/Mérida/Sagristà/MNAC)

común para que todos los ciudadanos, separados en el tiempo y en el espacio, se reconozcan como tales; pero sí está claro que debemos intentar que el patrimonio cultural pueda llegar a convertirse en puente de comunicación, de diálogo. El mensaje que puede transmitir el museo puede ir más allá de las mismas colecciones que guarda; y, así, de acuerdo con Gabriel Alcalde, profesor de la Universidad de Girona, "el patrimonio cultural y los museos son un medio para incidir en la transformación de la sociedad". El museo puede consolidar situaciones existentes o bien puede convertirse en un elemento crítico que incida de determinada manera en la transformación de la sociedad. Esta nueva dimensión del museo, esta posibilidad que el museo tiene y que significa su posicionamiento final en la sociedad, determina una última función para el museo, sobre la que debemos reflexionar, puesto que esta última función alcanza, generalizando, a la totalidad del patrimonio cultural.

Cómo hacerlo es quizás el problema fundamental. Debemos superar la dicotomía entre patrimonio, concebido como algo antiguo, y realidad. Debemos ver como el patrimonio y los museos históricos no se aíslan, sino que se relacionan con el entorno, se sumergen en la realidad de ahora, en su sociedad. No se quedan como testimonio de un tiempo pasado, sino que tienen capacidad de reacción para participar en el cambio de época, que los sociólogos definen.

Los museos viven ahora e intervienen ahora, no sólo como historia, en la sociedad actual formada por ciudadanos, con su heterogeneidad, con sus diferenciadas lógicas colectivas. Éste es el reto que tenemos los museos del siglo XXI, y habrá que ver como lo conseguimos.



SECCIÓN

Desde el museo

II

Planificación

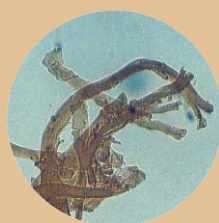
Conservación

Restauración

Legislación

Arquitectura

Exposición



LA PLANIFICACIÓN ESTRATÉGICA EN LOS MUSEOS

Kevin Moore¹

The National Football Museum

Inglaterra

Resumen: Este artículo estudia el valor de la planificación estratégica para los museos. Aunque, durante el último decenio, la calidad de la planificación ha mejorado en los museos de muchos países, aún hay amplio espacio para mejorar. En este proceso, los museos pueden aprovechar las crecientes publicaciones sobre el tema, tanto la que se refiere específicamente a los museos como también la que se dirige al sector más amplio de las organizaciones sin ánimo de lucro. No obstante, la literatura cada vez más frecuente sobre el tema y la creciente gama de oportunidades de formación ha producido a veces confusión en lugar de claridad, ya que los diferentes museos están influenciados por distintos enfoques de la planificación estratégica. Este artículo subraya el valor de la planificación estratégica para los museos, particularmente en una época de rápido cambio en el entorno en el que tienen que funcionar. El artículo empieza analizando la primera etapa de la planificación estratégica: la formulación de una misión. A continuación estudia la forma más adecuada para llevar a cabo la creación, revisión y puesta en práctica de un plan estratégico.

Palabras clave: Gestión, administración, planificación estratégica, museos.

Abstract: This paper considers the value of strategic planning to museums. While the quality of planning has improved in museums in many countries in the past decade, there is still room for improvement. In this process, museums can draw upon the expanding literature on the subject, both that which is specifically for museums and also that which is aimed at the wider non-profit sector. However, the growing literature on the subject and the increasing range of training opportunities has sometimes led to confusion rather than clarity, as different museums are influenced by differing approaches to strategic planning. This paper emphasizes the value of strategic planning to museums, particularly at a time of rapid change in the environment in which they operate. The paper begins with an analysis of the first step in strategic planning, the formulation of a mission statement. It then considers best practice in the creation, revision and implementation of a strategic plan.

Key words: Marketing, administration, strategic planning, museums.

Kevin Moore es Licenciado en Historia y, desde 1985, ha trabajado en distintos museos del Reino Unido. De 1992 a 1997 fue profesor del Departamento de Estudios Museísticos de la Universidad de Leicester, especializado en gestión y marketing de museos. Desde 1997, es director del National Football Museum.

Aunque antes de los años noventa, la gestión profesional parecía ser una palabra prácticamente maldita en los museos, tanto del Reino Unido como de otros muchos países, parece que, en la actualidad, los museos se están inundando con las palabras de moda de la gestión y con las últimas “grandes ideas” de los gurús de la gestión, de estilo propio. Como he expuesto ya detalladamente en otro lugar, aunque algunos museos se mantenían bien administrados en el pasado, no ocurría así en otros muchos, e incluso en los años noventa, muchos museos ignoraban en gran parte las prácticas profesionales de gestión (Moore, 1997 a: 2-4). Esto incluía una falta de conocimiento de uno de los principios de la administración: la planificación estratégica. En parte, esto es un reflejo no sólo de los museos sino también de

¹ E-mail: KMoore1@uklan.ac.uk



1. Joods Historisch Museum, Ámsterdam.
Detalle de la fachada (Foto: F. Marcilla)



2. Museo Nacional del Prado, Madrid. Puerta de Velázquez
(Foto: H. Davidson/Museo Nacional del Prado)

la psicología individual. Tanto en nuestro trabajo como en nuestras vidas personales, mientras que alguno de nosotros planificamos metódicamente, otros preferimos ser en gran parte espontáneos. Como ha escrito el director de un museo nacional del Reino Unido: “tendiendo a actuar por impulsos en lugar de prever el futuro lejano. Periódicamente intento estudiarme yo mismo, pero caigo siempre en alguna forma de caos creciente. Mantenerse organizado es una dura tarea [...] Profesionalmente, mantengo una lucha similar, aunque a mayor escala, con mis tendencias anárquicas” (Fleming, 1992: 4).

Desde los años noventa en el Reino Unido, los Estados Unidos, y cada vez más en otros países, han empezado a adoptarse en los museos las técnicas de la gestión profesional, aunque a veces con reticencias. Parte del problema reside en que existe un enorme abanico de modelos de gestión, a veces contradictorios, que se

han importado a los museos desde el sector privado y se han impuesto, pensando poco o nada en cómo éstos se deberían adaptar a las necesidades específicas que presentan estas instituciones. Esto ha producido más confusión que claridad (Moore, 1997a: 4-6). La mayoría de los museos reconocen actualmente la necesidad de una práctica de gestión profesional y, en particular, la importancia de la planificación estratégica, pero continúa existiendo cierta incertidumbre sobre el mejor modo de aplicarla. Sin embargo, existe un cuerpo creciente de literatura que explora y adapta los conceptos de la gestión a las necesidades específicas del sector de los museos (véase, en particular, Moore, 1997b, 1999; Fopp, 1997; Janes, 1995; Kotler y Kotler, 1998; Lord y Lord 1997, 1999).

Este artículo estudia el valor de la planificación estratégica en el contexto del museo. Empieza con una consideración detallada de la primera etapa de la

planificación estratégica: el desarrollo de una declaración de misión, antes de pasar a estudiar el plan estratégico en su totalidad. Los análisis de las declaraciones de misión, en primer lugar, y de los planes estratégicos, en segundo, se estructuran ambos alrededor de seis preguntas: ¿qué es una declaración de misión y qué es un plan estratégico?, ¿por qué poseen un notable valor?, ¿quién debería elaborarlos?, ¿cómo se deberían elaborar?, ¿en qué museos tienen valor? ¿cuándo deben ser elaborados y revisados?

La declaración de misión

Es importante ya de entrada reconocer los límites de las declaraciones de misión y de los planes estratégicos. Un plan estratégico, que incluya una declaración de misión, no es más que el comienzo: “no imagine que su plan va a conseguir algo por sí solo: no debemos subestimar el papel de las personas que crean y llevan a la práctica el plan, ni sobrestimar la fuerza de unos trozos de papel” (Fleming, 1992: 7). Un enfoque útil a la gestión es el del *Marco de las siete “S”* de McKinsey, que puede sonarnos algo así como el peor tipo de jerga de la gestión, pero que es una valiosa simplificación para pensar en las variables que intervienen en una buena organización, como se expone en el libro sobre gestión más vendido de todos los tiempos, *In Search of Excellence*, escrito por los principales gurús de este ámbito: Tom Peters y Robert Waterman (Moore, 1997a: 7-12; Peters y Waterman, 1982: 8-12). Esta exposición arguye que una gestión efectiva depende del estudio de siete factores, mutuamente interdependientes, que empiezan todos por la letra “S”, a saber: *shared values* (valores compartidos), tal como se expresa en la declaración de misión; *strategy* (estrategia); *staff* (personal); *skills* (aptitudes); la *structure* (estructura) de la organización; el *style* (estilo) de la dirección y los *systems* (sistemas) de la organización. Las declaraciones de misión (valores compartidos) y los planes estratégicos (estrategia) son, pues, sólo dos de las siete variables clave. Un estudio en profundidad de las otras cinco variables escaparía

al ámbito de este artículo, pero conviene tener presente su interrelación con las declaraciones de misión y los planes estratégicos.

El punto de partida del proceso de planificación estratégica es el desarrollo de una declaración de misión, que expone por qué existe el museo y qué es básicamente lo que intenta conseguir. Existen diferentes planteamientos en cuanto a lo que debería incluirse en una declaración de misión, tal como se expone en la mejor publicación específica para los museos dedicada a este tema (Anderson, 1998). No obstante, parece que la definición más apropiada sería la siguiente. La declaración de misión debe contener:

“Por qué existimos (finalidad)
En qué creemos (valores)
Qué deseamos conseguir (objetivos)
Qué hacemos (función)
Para quién lo hacemos (audiencia / interesados)”
(Davies, 1996: 16).

Al principio, muchos de los que trabajan en museos reaccionaron de forma muy negativa ante la introducción de las declaraciones de misión, considerándolas como los peores aspectos de la importación de la “jerga de la gestión”. En particular, los detractores de la introducción de declaraciones de misión presentaban dos argumentos: en primer lugar, que sabemos implícitamente para qué sirve cada museo y no es necesario que lo definamos, o es algo que ha sido ya definido en su constitución; y, en segundo lugar, que la definición tan estricta de la finalidad de un museo limita la creatividad y la exploración de nuevas direcciones y posibilidades.

En respuesta a la primera línea de argumentación, uno de los principales problemas de los museos ha sido en los últimos años una falta de conocimiento público de su objetivo: para qué sirven. La suposición de cuál era su finalidad ha hecho que los museos se encontraran sin posibilidad de presentar argumentaciones en solicitud de apoyo, particularmente en relación con la dotación de fondos. Como escribió en 1989 Neil

Chalmers, director del Natural History Museum de Londres: “es imposible esperar que se obtengan los fondos que se necesitan sin una visión de futuro. Los museos no convencerán al gobierno, las compañías o los particulares para que faciliten dinero suficiente salvo que podamos convencerlos de que tenemos una visión frente al futuro. Sin una visión, el museo carece de futuro” (Chalmers, 1989: 187). Aunque un museo tenga una definición de su objetivo en su constitución original, este aspecto no es conocido por el público en general, o está escrito en un estilo que es poco probable que impulse a los financiadores públicos o potenciales. Por ejemplo, el Plan Cooperativo del British Museum, 1992-1997, afirmaba que “la finalidad del museo es la de mantener en depósito para la Nación, y a perpetuidad, las colecciones nacionales entregadas para su custodia”. Es indudable que unas declaraciones de misión que inspiren, impulsen y entusiasmen al personal, y comuniquen al mismo tiempo a los clientes e interesados los valores básicos de la compañía, han desempeñado un papel crucial en el desarrollo de las empresas del sector privado que han obtenido más éxito. Según Peters y Waterman: “supongamos que se nos pide un consejo genérico para la dirección, una verdad que seamos capaces de exponer... Nos sentiríamos tentados a responder: descubran su sistema de valores. Decidan para qué está constituida su compañía. ¿Qué hace su empresa por lo que más orgullosa se siente? Plántese la situación dentro de los diez o veinte años próximos: ¿qué recordaría de su actuación con mayor satisfacción?” (Peters y Waterman, 1982: 279).

En relación con el segundo argumento, el hecho de que la definición tan estricta de la finalidad de un museo sea excesivamente limitador, es muy instructivo examinar la historia de un museo que dejó de definir adecuadamente su objetivo. La New York Historical Society se fundó en 1804 y construyó un museo, una biblioteca y un archivo, cuya finalidad, tal como se expuso en su constitución original, era la siguiente: “el objetivo de la Sociedad será descubrir, obtener y

conservar cuanto pueda guardar relación con la historia natural, civil, literaria y eclesiástica de los Estados Unidos en general, y de este estado en particular”. La Sociedad mantuvo la misma “misión” hasta 1989, año en el que fue actualizada por la siguiente: “la misión principal de la New York Historical Society será la de desarrollar, conservar e interpretar para el público más amplio posible materiales que estén estrechamente relacionados con la rica historia, diversidad cultural y evolución actual de la Ciudad y Estado de Nueva York y de la región circundante, así como las colecciones que posean una notable importancia nacional intrínseca” (Guthrie, 1996: 116-117).

Esta misión revisada estaba casi tan mal definida y era tan amplia como la de 1804. Hacia 1993, aunque las colecciones tenían un valor de mil millones de dólares US, e incluían más de 1,6 millones de objetos de arte, la Sociedad entró en quiebra, los edificios fueron cerrados al público y el personal reducido de setenta y cinco a treinta y cinco. Bajo el desesperado titular “¿Es este el final del desván de Nueva York?”, el *New York Times* comentaba que “una declaración de misión tan amplia podría servir igualmente a la Smithsonian” y que lo que se necesitaba urgentemente era “realizar [...] lo que la junta de gobierno no hizo en su momento: articular una clara misión para la sociedad” (citado en Guthrie, 1996: 4).

Al tratarse de la introducción de las declaraciones de misión en los museos, se plantearon dos problemas iniciales. Uno fue que algunas eran tan breves que prácticamente carecían de sentido. Es falso que una declaración de misión deba tener un máximo de una o dos frases. Aunque no debería tener más de una página, cualquier declaración de misión debería contener los cinco elementos indicados arriba por Davies. Un segundo problema surgido con las primeras declaraciones de misión de los museos era que tendrían a ser muy poco más que la definición general de un museo, como la definición del ICOM, añadiéndose al final de la misma la temática y los límites geográficos de cada

museo concreto. El problema que suscita esto es que, como he argumentado en otro escrito, la definición de lo que hacen los museos no coincide con una declaración de misión: una lista de funciones no explica por qué existe un museo. En efecto, he señalado que la definición de museos del ICOM debía ser sustituida por una declaración de misión para el conjunto de museos (Moore, 1997c: 13-14). La mayoría de las primeras declaraciones de misión de los museos eran, pues, valiosas, pero aburridas, no inspiraban ni despertaban interés. Es posible que así siga ocurriendo a menudo: la declaración de misión no compromete ni entusiasma ni siquiera al propio personal del museo, y mucho menos al público o a los posibles aportadores de fondos. Según Martin Luther King: “si uno quiere mover a las gentes, debe hacerlo hacia una visión que sea positiva para ellas, que se base en valores importantes, que les consiga algo que desean, y deberá presentarse de manera que les incite a sentirse inspirados para seguirla” (citado en Bryson, 1988: 184). Son estas cualidades a las que deben aspirar las declaraciones de misión de los museos. La primera parte del famoso discurso *I have a dream* (*Tengo un sueño*), de Martin Luther King, es tal vez la más perfecta declaración de misión que se haya escrito jamás.

He discutido en otra publicación la cuestión de quién debería intervenir en la redacción de una declaración de misión (Moore, 1997a: 8). Aunque Weil ha argumentado que el papel clave debería corresponder al director, y Dickenson y Drucker se muestran a favor del organismo rector que dirige la institución, Beer ha argumentado de manera convincente a favor de la intervención de todos los interesados, incluido el público del museo, e incluso el público potencial que aún no está en contacto con el mismo (Weil, 1997; Dickenson, 1997; Drucker, 1997; Beer, 1997). Aunque esto se convierte inevitablemente en un proceso más largo y más complejo, los beneficios los superan, especialmente debido a los lazos que se establecen con los interesados en este proceso, y al sentimiento de propiedad que todas las partes obtienen en relación con el resultado.



3. Van Gogh Museum, Ámsterdam.
Detalle de la entrada principal (Foto: F. Marcilla)

El hecho de que muchas declaraciones de misión hayan sido redactadas aisladamente por los directores u organismos rectores, en lugar de hacerse a través de un proceso de consulta más amplio, es parte de la explicación de por qué las declaraciones de misión de los museos tienden a ser valiosas pero aburridas. Sin embargo, para ser efectivo, el proceso de consulta a los interesados debe ser manejado con el máximo cuidado, y existe aún una notable falta de conocimientos en este sector en cuanto al mejor enfoque que debería adoptarse, a pesar de algunas contribuciones de gran utilidad (Beer, 1997; Borhegyi, 1997). Éste debería ser un proceso creativo, basado en las propuestas de las principales autoridades en este campo. En el National Football Museum, Inglaterra, el trabajo del gurú de la creatividad, Edward de Bono, se aprovechó en particular en este proceso (de Bono, 1992). Un planteamiento creativo adoptado fue el de evitar en lo posible las palabras al comienzo del proceso, y



4. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Fachada Principal (Foto: MNCARS)

utilizar en su lugar imágenes. Esto se basa en la expresión de que pintar un cuadro significa “pintar mil palabras”, y también en que se apoya en un modo alternativo del pensamiento, en una parte diferente del cerebro. Los participantes crearon dibujos, pinturas o *collages* de imágenes recortadas de revistas, que se utilizaron a continuación como inspiración para preparar la declaración de misión escrita.

Como he escrito en otro lugar, este enfoque podría llevarse convenientemente un paso más adelante: “¿por qué tener a fin de cuentas una declaración escrita de misión, dadas las limitaciones que impone el lenguaje? Después de todo, los museos son experiencias multisensoriales, no unos simples libros colgados de las paredes. ¿Por qué no tener, pues, una declaración visual de la misión? La misión no puede reducirse a palabras y, a fin de cuentas, a las declaraciones de misión se les denomina también visiones, y las visiones son más fáciles de explicar a un mayor número de personas (siempre y cuando se adopten

medidas especiales para los que tienen problemas visuales). Y es posible que podamos ir más allá. Si los museos son multisensoriales, tal vez deberían serlo también las declaraciones de misión. ¿Cómo se siente, se huele, se escucha, e incluso se saborea, la misión de nuestro museo?” (Moore, 2002: 20).

Dado que los museos se han convertido en experiencias multisensoriales, en parte para asegurar que sirvan a todas las secciones de la comunidad, incluidas las que tienen alguna forma de discapacidad sensorial, ¿no habrá llegado, pues, el momento de contar con declaraciones de misión multisensoriales?

¿Necesitan ciertamente todos los museos una declaración de misión? Aunque podemos comprender su valor en un museo grande, ¿qué ocurre con los museos que sólo cuentan con un miembro en su personal? En esta situación, es igualmente vital el desarrollo de una declaración de misión, y que todos los interesados se involucren, incluso más que en el caso de los grandes museos. Una única persona, aunque

sea el único miembro asalariado de la plantilla, no puede establecer aisladamente la misión de un museo. Tampoco puede afirmarse nunca que una persona represente los intereses de un museo. De hecho, el proceso de hacer que intervengan el mayor número posible de interesados será vital para permitir a la persona atraer al mayor número posible de visitantes, no sólo para establecer la misión, sino también para alcanzarla.

Los valores compartidos de un museo, tal como se expresa en una declaración de misión, no son más que un simple punto de partida. ¿Qué va a hacer exactamente el museo para cumplir su misión? Existe la necesidad de desarrollar una estrategia detallada, en forma de documento escrito. Se ha dado una notable confusión en los museos en cuanto a la terminología de este documento de planificación. Ha sido denominado *plan de la compañía*, *plan de futuro* (algo tautológico: ¿sería imposible desarrollar un *plan retroactivo*!); *plan de desarrollo*; *plan del museo*, *plan comercial*; *plan de gestión* y *plan estratégico*. Aunque, en el sector privado, el término más común es el de *plan comercial*, en el sector público, incluidos los museos, el término que se ha utilizado más frecuentemente es el de *plan estratégico*. Será este término el que utilice en el presente artículo.

El plan estratégico

¿Por qué necesita un museo un plan estratégico?

Algunos museos han adoptado el plan estratégico simplemente porque se ha convertido en un requisito de un programa de registro de museos, como por ejemplo en el Reino Unido. Sin un plan estratégico, el museo no sería registrado, y no se dispondría de ciertas oportunidades de financiación. No obstante, los museos deben comprender las ventajas que representa contar con un plan estratégico, en lugar de crear uno simplemente para cumplir los requisitos de terceros. El plan estratégico es vital para obtener el apoyo de los interesados y, en consecuencia, aumen-

tar la aportación de fondos; comunicar a todo el personal lo que está haciendo la organización y cómo pueden contribuir ellos, como personas particulares y como equipo; despertar el interés e informar al público real y potencial del museo. Sobre todo, asegura que un museo sea proactivo en lugar de reactivo, que intente, en la medida de lo posible, hacerse con el control de su destino, en lugar de limitarse a reaccionar a fuerzas externas.

Para comprender el valor de los planes estratégicos, sólo tendríamos que considerar los problemas planteados por la falta de esta planificación. Cuando Elizabeth Esteve-Coll se hizo cargo de la dirección del Victorian and Albert Museum de Londres, después de la jubilación de Sir Roy Strong en 1989, comentó que la nómina del museo representaba el 103% de la subvención del Gobierno del siguiente año, y que se necesitaban alrededor de sesenta millones de libras para reparaciones del edificio (Greene, 1989: 8). Sin planificación, los problemas habían sido evitados, en vez de enfrentarse a ellos. Su predecesor en el puesto de director había escrito que: “la planificación, la fijación de objetivos y las estrategias a largo plazo nunca han sido en realidad parte de la vida de un museo, tal como lo recuerdo en los años cincuenta y sesenta. En conjunto era un simple elemento, un enfoque pragmático... Hasta ahora, los museos han permanecido fuera de la corriente moderna de la profesionalización de la gestión. En muchos casos, el resultado de esto ha sido casi fatal, y ciertamente nos ha dejado muy mal equipados para hacer frente a la presente crisis” (Strong, 1988: 17).

El conocido gurú británico de la dirección Charles Handy nos dice que: “si se coloca una rana en agua fría, no se moverá si el agua se calienta lenta y gradualmente y, en última instancia, se dejará cocer viva, demasiado cómoda con la continuidad para darse cuenta de que el cambio continuado se convierte en un cierto punto en discontinuo y exige un cambio de comportamiento. Si queremos evitar la suerte de [...] la rana cocida, debemos aprender a prever y aceptar el

cambio discontinuo" (Handy, 1990: 7-8). (¡Por favor, no prueben esto!, aunque evidentemente alguien lo hizo en un cierto momento, ya que ¿cómo hemos llegado a saberlo?). En un mundo en continuo cambio, descrito por Handy como una "edad de la sinrazón" (Handy, 1990), los museos, al menos inicialmente, se han mostrado lentos ante esta transformación. Esto podría deberse a que deben tratar intrínsecamente períodos prolongados de tiempo, estirarse a lo largo de centenares, millares y, en algunos casos, millones de años. Cuando los museos han descubierto la necesidad del cambio, en algunos casos, ha sido ya demasiado tarde.

Algunos especialistas en museos han dado la vuelta a este argumento, señalando que, en un mundo en cambio tan rápido, la planificación se ha hecho prácticamente imposible y de muy poco valor. El argumento es el siguiente: un mes, una compañía es el líder mundial en ventas de teléfonos móviles; el siguiente mes ha sido superada por sus competidoras. Las compañías exigen una constante reinención, que debe "medrar en el caos" (Peters, 1987); y unos "tiempos locos exigen una organización igualmente loca" (Peters, 1994). En una "era de la sinrazón", una época para "pensar lo improbable y realizar lo irrazonable" (Handy, 1990: 4), ¿qué papel puede tener la planificación? Los museos están simplemente iniciando la planificación ¡cuando el sector comercial empieza a abandonarla! Según un director de un museo del Reino Unido: "en el actual clima financiero [...] está muy bien planificar para el futuro y fijar objetivos, pero ¿para qué sirve si no podemos alcanzar ni siquiera las metas más modestas? Las cosas se están desarrollando actualmente a través del oportunismo, en oposición a las estrategias planificadas" (citado en Davies, 1997: 54).

La respuesta a esto es que es preciso entender los planes en dos sentidos. En el diccionario, una definición de plan es "un procedimiento formulado u organizado según el cual debe hacerse algo; un programa de actuación". No obstante, una segunda definición es: "una idea propuesta, generalmente provisional, para

ejecutar algo". Como se expone con mayor detalle a continuación, es necesario que los planes se entiendan no tanto en términos de la primera definición, como descripciones detalladas de lo que realizará durante un cierto período un museo o cualquier otra organización, y más en términos de la segunda definición, como simple propuesta. En este sentido, un plan es un mapa, una guía para recorrer un territorio inexplorado, que expone cuál es el camino para llegar a un punto de destino. La ruta elegida hasta el punto de destino puede cambiar durante el viaje, si lo hacen las circunstancias; y existe igualmente la posibilidad de elegir un punto de destino diferente. Los planes estratégicos deberían entenderse de esta forma mucho más flexible.

¿Quién debería intervenir en la creación de un plan estratégico?

La respuesta es muy similar a la aplicada a las declaraciones de misión, la intervención más amplia posible de todos los interesados, incluidos los representantes del público actual y potencial del museo. Los planes no deben limitarse al personal del museo. El plan expone los servicios que se prestarán al público, ya se trate del público actual o bien de las generaciones futuras. Esto nos lleva a la idea de que, además de conseguir la intervención de los representantes de los usuarios y no usuarios actuales del museo, debería solicitarse a las distintas personas que intervienen que adoptaran el papel previsto para las generaciones futuras. Su rol sería el de asegurar que el museo no adopte ahora medidas que serían perjudiciales para los intereses del público del museo, por ejemplo, dentro de cincuenta años, o el de asegurar al menos que se consigue un equilibrio apropiado entre las necesidades de los usuarios actuales y las de los futuros.

Existen historias de planes estratégicos redactados únicamente por directores individuales. Estos planes fueron impuestos al personal, lo que llevó inevitablemente al conflicto; o, en algunos casos, cuando se preparaban simplemente para satisfacer los requisitos de organismos exteriores, los planes quedaban sin

usar, acumulando polvo en el archivo del museo. Un plan estratégico no tendrá éxito a menos que, en el proceso de su creación, se hayan involucrado plenamente el personal, el público y otros interesados exteriores. Esto lo demostró gráficamente la huelga del personal del Natural History Museum de Londres de 1990. Se introdujo un plan estratégico para 1990–1995 sin consultar adecuadamente al personal, y esto provocó inevitablemente el conflicto. Las decisiones difíciles y controvertidas del plan, que incluía el despido de parte del personal, podrían haber sido la mejor manera de actuar, dados los crecientes problemas financieros del museo. No obstante, la falta de consulta al personal tuvo como consecuencia que el museo sufriera una disputa políticamente perjudicial, que atrajo al tipo inadecuado de cobertura mediática. Un proceso de consulta al personal a puerta cerrada habría evitado que pasara a dominio público un conflicto tan dañino. Esto no quiere decir que la dirección y el personal hubieran llegado necesariamente a un acuerdo total a través de dicha consulta. Es posible que quedaran áreas en disputa, y el director habría tenido de cualquier modo que tomar decisiones difíciles, incluido el despido del personal, que no habrían sido aceptadas por todos. Sin embargo, al menos todo el personal (y otros interesados) habrían conocido los motivos por los que el director había optado por soluciones tan difíciles.

Una encuesta realizada en 1992 entre los museos de administraciones locales del Reino Unido, reveló ciertas cifras desalentadoras en cuanto a nivel y amplitud de la consulta en el proceso de planificación estratégica. Aunque se consultaba al personal del museo en el 89% de las instituciones encuestadas (aunque no necesariamente a todo el personal), las audiencias actuales de los museos solamente fueron consultadas en el 30% de los casos. Como se ha dicho anteriormente, es igualmente importante consultar a los grupos de usuarios que no utilizan actualmente los servicios del museo, con el fin de conocer las barreras para su participación. Sólo un 15% de los museos que participaron en la encuesta



5. The National Football Museum, Inglaterra. Fachada principal
(Foto: The National Football Museum)

consultó a los no usuarios (Davies, 1997: 58). No está del todo claro hasta qué punto ha mejorado esto en el Reino Unido desde 1992. Existe la necesidad de nuevos estudios relacionados con la participación de grupos apropiados en el proceso de planificación estratégica.

¿Cómo debería crearse un plan estratégico?

¿Cuáles son las preguntas básicas que se deben plantear, y qué forma debería adoptar el documento escrito final? Existe una serie de publicaciones sobre planificación estratégica, de calidades diversas, dirigidas específicamente a los museos, o al sector de instituciones sin ánimo de lucro en general (Ambrose y Runyard, 1991; Barry, 1994; Bryson, 1988; Cossons, 1994; Davies, 1996; Drucker, 1993a, 1993b; Kotler y Kotler, 1998: 59-98; *Programa de Evaluación de Museos*, 1990). Cada una de ellas utiliza herramientas diferentes de análisis que, como el análisis SWOT (puntos fuertes, débiles, oportunidades y amenazas), el análisis PEST (factores exteriores políticos, económicos,

sociales y tecnológicos que tienen su impacto), y la matriz Ansoff, por dar sólo tres ejemplos, se podrían reunir convenientemente en una “caja de herramientas” para el análisis. Aunque algunas herramientas de análisis podrían ser útiles para casi todos los museos, lo más probable es que el valor de cada “herramienta” variara de un museo a otro. Un enfoque prescriptivo, que afirmara que los museos deben considerar útiles todas las herramientas de análisis, sería poco eficaz. Como ocurre con la creación de las declaraciones de misión, convendría fomentar los planteamientos creativos. ¡El proceso de planificación debería ser divertido! ¿Qué podría ser más interesante que intentar trazar lo que vamos a hacer en nuestro museo durante los próximos años?

En términos de la forma que debería adoptar en sí mismo el plan estratégico, una vez completado el análisis, aunque las publicaciones sobre el modo de actuar que hemos citado anteriormente tienen bastantes cosas en común, las variaciones entre ellas significan que el formato de los planes estratégicos varía de un museo a otro, según la literatura que más ha influido en cada museo. Aunque el contenido de un plan estratégico debe lógicamente variar, las estructuras, si bien no uniformes, deberían mantener un cierto grado de semejanza. Estamos a la espera de un enfoque definitivo para el sector museístico. En el National Football Museum, Inglaterra, el plan estratégico contiene los elementos siguientes:

- 1 Resumen ejecutivo: resumen en una página de la finalidad y contenido del documento.
- 2 Antecedentes: breve discusión del desarrollo del museo hasta la fecha.
- 3 La declaración de misión y los objetivos estratégicos, con discusión y explicaciones.
- 4 Los objetivos para el primer año del plan, incluidas las medidas específicas de cumplimiento.
- 5 Una exposición de los objetivos para los años segundo y tercero del plan.
- 6 Las necesidades de personal: una discusión de las

funciones del personal para llevar a feliz término el plan, cualquier personal adicional necesario, y las necesidades de formación y desarrollo del personal.

- 7 Resumen financiero: incluido un presupuesto detallado para el primer año y presupuestos aproximados para los años segundo y tercero del plan.
- 8 Evaluación del riesgo: un análisis de los riesgos que podría correr el museo para alcanzar sus objetivos, y de las medidas adoptadas para evitar o mejorar sus efectos.
- 9 El futuro: una breve visión del desarrollo a largo plazo del museo.

Los primeros planes estratégicos de los museos del Reino Unido carecían de un enfoque riguroso, reflejando así la falta de preparación y de literatura en este campo. Un experto en el sector comentó en 1994 que “muchos de estos planes son superficiales. Son de calidad y valor muy dudosos para las organizaciones que los preparan”. La mayoría de los planes han sido simplemente reunidos, más para convencer a las organizaciones exteriores que para proporcionar lo que Ambrose define como “un sentido de finalidad, un sentido de dirección y un sentido de resultados” (Ambrose, 1991; Middleton, 1994: 4). Una encuesta de 1992 reveló que sólo un 66% de los museos utilizaban algo tan simple como el análisis SWOT, y un 11% el análisis PEST (Davies, 1997: 60). Desde esa fecha, han mejorado en el Reino Unido la formación y el asesoramiento en relación con la planificación estratégica, pero la calidad de los planes estratégicos sigue variando notablemente, y una aspiración fundamental del sector museístico sería la de conseguir una mayor uniformidad en el planteamiento y en la calidad.

¿Qué período de tiempo debería cubrir un plan estratégico?

Los primeros planes del Reino Unido cubrían un período de cinco años, con una descripción detallada de las actividades planificadas por museo para el período de,

por ejemplo, 1985 a 1990. En un mundo en rápido cambio, se comprobó muy pronto que este enfoque era problemático. Pudo verse que el entorno cambiaba con tanta rapidez que los supuestos sobre 1990 adoptados en 1985 no podían sostenerse. Por ejemplo, el Museum of London planificó el nuevo Museum of Docklands a mediados de los años ochenta, basándose en parte en los ingresos obtenidos de los trabajos arqueológicos emprendidos por el museo en la nueva planificación urbana, en pleno auge, del centro de Londres. La subsiguiente recesión económica y el hundimiento del mercado inmobiliario tuvo como consecuencia que no pudiera realizarse nada de eso. El Museum of Docklands se inauguró finalmente en 2003. De hecho, los museos estaban introduciendo grandes planes quinquenales justo en el momento en que el sector privado los abandonaba por algo mucho más flexible, dada la naturaleza en rápido cambio del entorno de la mayoría de las empresas.

El nuevo planteamiento adoptado por muchos en el sector empresarial era el de tener un plan de cinco años, o más frecuentemente de tres, en el que sólo se describen con detalle las actividades del primer año. Las actividades del segundo año se detallan de forma aproximada, y las del tercero son poco más que un bosquejo, o incluso una sugerencia de posibles opciones. En lugar de tener que esperar tres años para revisar y modificar el plan, éste se revisa anualmente. Al término del primer año, el segundo año, que pasa en ese momento a ser el primero, se describe entonces con mayor detalle; el tercer año, que es ahora el segundo, se expone de manera aproximada, y se prepara el bosquejo de un nuevo tercer año. De este modo, el plan se va desarrollando anualmente. Este enfoque mucho más flexible ha sido adoptado con éxito en una serie de museos, incluido el National Football Museum de Inglaterra.

Un plan estratégico de este tipo no es algo que deba dejarse en un archivo, sino que debe utilizarse y revisarse, no sólo anualmente, sino de forma prácticamente diaria. Es la piedra de toque, la guía y el mapa

de todas las actividades del museo. No obstante, no debe tampoco considerarse prescriptivo, como un corsé, del que no pueda uno desviarse en cualquier momento. Incluso durante el primer año de un plan, pueden presentarse oportunidades que no han sido, o no podrían ser, previstas. Si ocurren muchas, el museo deberá considerar si su proceso de planificación ha utilizado las herramientas de análisis adecuadas. No obstante, el mejor plan estratégico posible no puede prever todas y cada una de las posibilidades, ni siquiera en el primer año del plan. Ocurrirán oportunidades imprevistas que, si entran dentro de la misión y del espíritu del plan estratégico del museo, deben ser aprovechadas. Todos los planes deben permitir un cierto grado de espontaneidad. La dirección es tanto un arte como una ciencia, o incluso más. Peters y Waterman concluyeron que las compañías de mayor éxito tienen una cierta "inclinación hacia la acción" (Peters y Waterman, 1982: 119-155). Como dijo el actor y director de cine Woody Allen: "el ochenta por ciento del éxito consiste en buscar" (citado en Peters y Waterman, 1982: 119). A veces es necesario actuar, experimentar, para descubrir cuál es el mejor camino a seguir. Es necesario que las estrategias sean tanto "emergentes" como "deliberadas" (Mintzberg y Waters, 1989; Fleming, 1992). Una vez que se ha identificado una oportunidad imprevista y se ha acordado que debe ser aprovechada, el proceso de planificación vuelve a ser vital, ya que se requiere un plan de proyecto para aprovechar al máximo dicha oportunidad. Se puede decidir espontáneamente la realización de algo, pero sería entonces preciso contar con un plan riguroso para conseguirlo.

¿Deben tener todos los museos un plan estratégico, incluso los más pequeños?

La respuesta, como ocurre con las declaraciones de misión, es un rotundo ¡sí! Es igualmente vital, o incluso más, que un museo pequeño tenga un plan. Podría oponerse que un museo pequeño tendrá un menor control de su destino debido a su tamaño; lo más



6. Museo Guggenheim, Bilbao.
Vista exterior (Foto: Guggenheim Bilbao Museoa)

probable es que esté controlado por fuerzas externas. Por ejemplo, en el Reino Unido las autoridades locales prestan una amplia gama de servicios al público, incluidas escuelas y bibliotecas, pero es posible que sólo tengan un museo. En una época de crisis financiera, es más fácil recortar los fondos de un museo, llegando incluso a cerrarlo, que prescindir de una de las muchas escuelas o bibliotecas. En un mundo tan rápidamente cambiante, un museo pequeño podría ser representado como un pequeño bote de vela en un mar tormentoso, controlado en gran parte por fuerzas externas. En esta situación, es especialmente vital que el museo cuente con un plan estratégico, un mapa y ayudas a la navegación, para intentar navegar a través de aguas tan difíciles.

Un museo grande, representado como un gran buque, por ejemplo un petrolero, tendrá mucha mayor facilidad para navegar con tiempo de tormenta. No

obstante, cuando el mar está en calma, si se necesita un cambio de dirección, el bote pequeño tiene la ventaja de que puede cambiar rápidamente, si es necesario. El petrolero es mucho menos manejable y de hecho, al acercarse al puerto, necesita la ayuda de otros buques para atracar al muelle. En un mundo en cambio tan rápido, la frase de Schumacher de que “lo pequeño es bello” tiene méritos evidentes (Schumacher, 1973). Uno de los desafíos a los que se enfrentan los museos mayores es el de asegurarse de que comparten algo de la flexibilidad de los museos pequeños. Un enfoque sería el de romper con la tradicional estructura rígida del personal y adoptar un enfoque más flexible, en el que puedan reunirse equipos cualificados para proyectos específicos. Cuando se ha presentado una oportunidad imprevista que el museo desea aprovechar, parte del personal necesita abandonar metafóricamente la seguridad del petrolero y, a través de la creación de un equipo de

proyecto, convertirse en la tripulación de un pequeño barco de vela. Esto equivale a recordar que la estrategia no es más que uno de los siete factores “S” de los que hablamos anteriormente, y que la estructura y la estrategia no pueden contemplarse de manera aislada.

Cualquier museo, sea cual fuere su tamaño, no podrá controlar plenamente su destino, ni siquiera los doce meses próximos. No obstante, una estrategia y visión claras le permitirán enfrentarse a cualquier desafío y oportunidades imprevistas que puedan ocurrir con mucha mayor confianza y unidad. Un buen ejemplo de pensamiento estratégico lo encontramos en este resumen del informe anual de un importante servicio de museos del Reino Unido, que se titula *Es la Vida del Salmón*: “una de las muchas incertidumbres con que se enfrenta el salmón es que, por mucho éxito que haya conseguido al recorrer la ruta entre el mar y su terreno de reproducción en agua dulce, puede encontrar que, al término del viaje, el río se ha secado, y morir por falta de oxígeno antes de reproducirse. Sería una desdichada recompensa para un esfuerzo tan importante pero, según se dice, así es la vida [...] Nosotros, en los Museos de Tyne and Wear, tenemos una idea muy clara del lugar al que nos dirigimos, y del modo de llegar allí. Como el salmón, no estamos seguros de la suerte que nos espera. Por muy bien que actuemos, habrá siempre demasiadas incertidumbres en la financiación para garantizar un futuro seguro a largo plazo. Pero, como el salmón, debemos perseguir nuestro objetivo sin descanso, porque no existe otro sistema. Nuestras necesidades principales son conseguir un bajo coste por visitante, ampliar el acceso a nuestras colecciones, y proteger y desarrollar las mismas. Todos nuestros esfuerzos se dirigen a la atención de estas necesidades, y sabemos que tendremos éxito” (Tyne y Wear, 1992: 3). Sólo podría añadir que, con un mapa más claro, el salmón hubiera podido elegir un camino alternativo a su río de reproducción... ¡o elegir una zona de reproducción totalmente nueva!

Aunque todo museo necesita un plan estratégico, la mayoría de ellos, exceptuando los más pequeños, necesitarán también planes que proporcionen un mayor detalle para áreas específicas de la actividad del museo. El plan estratégico debería ser un documento de unas veinte páginas, y no puede presentar el nivel de detalle que refleje la actividad en todas las áreas de los museos mayores. Un plan estratégico que presente detalles completos de todas las áreas de actividad sería un documento imposible de elaborar, excepto en los museos más pequeños. En el National Football Museum de Inglaterra, bajo el paraguas del plan estratégico, se han establecido los planes adicionales siguientes:

- 1 Plan de gestión de colecciones, incluidas las adquisiciones
- 2 Plan de investigación y búsqueda
- 3 Plan de interpretación
- 4 Plan de educación y difusión
- 5 Plan de marketing
- 6 Plan de obtención de fondos
- 7 Plan de gestión de recursos humanos

Todos ellos se revisan anualmente de acuerdo con el plan estratégico, cubriendo el mismo período trienal. Dentro de cada una de estas áreas de actividad habrá proyectos individuales, como por ejemplo una exposición, que exigirá, a su vez, un plan de proyecto.

Las declaraciones de misión y los planes estratégicos son el comienzo no el final del viaje, pero, sin ellos, un museo no tendrá idea del lugar al que debe dirigirse, las posibles rutas para llegar a él o los riesgos y trampas que podría encontrar en su camino.

BIBLIOGRAFÍA

AMBROSE, T., RUNYARD, S. (eds.) (1991): *Forward Planning*, Routledge, London.

AMBROSE, T. (1991): "The purpose of a forward plan", en AMBROSE, T., RUNYARD, S. (eds.): *Forward Planning*, Routledge, London: 2-5.

ANDERSON, G. (ed.) (1998): *Museum Mission Statements: Building A Distinct Identity*, American Association of Museums, Washington, DC.

BARRY, B. (1994): *Strategic Planning Workbook for Nonprofit Organizations*, Amherst H. Wilder Foundation, St. Paul, Minnesota.

BEER, V. (1997): "The problem and promise of museum goals", en MOORE, K. (ed.) (1997b): *Museum Management, Leicester Readers in Museum Studies*, Routledge (second revised edition), London: 31-40.

BRYSON, J. (1988): *Strategic Planning for Public and Nonprofit Organizations*, Jossey-Bass, San Francisco.

CHALMERS, N. (1989): "Defining our mission", en *Museums Journal*, 88 (4): 186-187.

COSSONS, N. (1994): "Designing and implementing corporate plans", en HARRISON, R.: *Manual of Heritage Management*, Butterworth Heinemann, Oxford: 12-20.

DAVIES, S. (1996): *Producing a Forward Plan, MGC Guidelines For Good Practice*, Museums and Galleries Commission (MGC), London.

DAVIES, S. (1997): "Strategic planning in local authority museums", en MOORE, K. (ed.) (1997b): *Museum Management, Leicester Readers in Museum Studies*, Routledge (second revised edition), London: 52-71.

DE BONO, E. (1992): *Serious Creativity*, Harper Collins, London.

DE BORHEGYI, S. (1997): "Museum brainstorming: a creative approach to exhibit planning", en MOORE, K. (ed.) (1997b): *Museum Management, Leicester Readers in Museum Studies*, Routledge (second revised edition), London: 88-94.

DICKENSON, V. (1997): "An inquiry into the relationship between museum boards and management", en MOORE, K. (ed.) (1997b): *Museum Management, Leicester Readers in Museum Studies*, Routledge (second revised edition), London: 95-103.

DRUCKER, P. (1993a): *How to Assess Your Nonprofit Organization. With Peter Drucker's Five Most Important Questions. User Guide for Staffs, Volunteers and Facilitators*, Jossey-Bass, San Francisco.

DRUCKER, P. (1993b): *The Five Most Important Questions You Will Ever Ask About Your Nonprofit Organization, Participant's Workbook*, Jossey-Bass, San Francisco.

DRUCKER, P. (1997), "The university art museum; defining purpose and mission", en MOORE, K., (1997b), (ed.): *Museum Management, Leicester Readers in Museum Studies*, Routledge (second revised edition), London: 115-119.

FLEMING, D. (1992): "Planning - an anarchist's guide", *Museum Professionals Group Transactions*, 29, London: 4-9.

FOPP, M. (1997): *Managing Museums and Galleries*, Routledge, London.

GREENE, M. (1989): "Is it Armageddon?", *Museum Journal*, July, London: 8.

GUTHRIE, K. (1996): *The New York Historical Society: Lessons from One Nonprofits Long Struggle for Survival*, Jossey-Bass, San Francisco.

HANDY, C. (1990): *The Age of Unreason*, Arrow Books, London.

JANES, R. (1995): *Museums and the Paradox of Change*, Glenbow Museum, Calgary.

KOTLER, N., KOTLER, P. (1998): *Museum Strategy and Marketing*, Jossey-Bass, San Francisco.

LORD, B., LORD, G.D. (1997): *The Manual of Museum Management*, The Stationery Office, London.

LORD, B., LORD, G.D. (1999): *The Manual of Museum Planning* (second edition), The Stationery Office, London.

MIDDLETON, V. (1994): "Vision, strategy and corporate planning: an overview", en HARRISON, R.: *Manual of Heritage Management*, Butterworth Heinemann, London: 3-11.

MINTZBERG, H., WATERS, J.A. (1989): "Of strategies deliberate and emergent", en ASCH, D., BOWMAN, C. (ed.): *Readings in Strategic Management*, Macmillan/Open University, London.

MOORE, K. (1997a): "Introduction: museum management", en MOORE, K., (ed.): *Museum Management, Leicester Readers in Museum Studies*, Routledge (second revised edition), London: 1-14.

MOORE, K. (ed.) (1997b): *Museum Management, Leicester Readers in Museum Studies*, Routledge (second revised edition), London.

MOORE, K. (1997c): *Museums and Popular Culture*, Leicester University Press, London.

MOORE, K. (1999) (ed.): *Management in Museums, New Research in Museum Studies*, Volume 7, Athlone Press, London.

MOORE, K. (2002): "Managing museums in an age of unreason", *Informatica Museologica*, Volume 33, Zagreb, Croatia: 18-21.

MUSEUM ASSESSMENT PROGRAM (1990): *Shaping the Museum: the MAP Institutional Planning Guide*, American Association of Museums, Washington, DC.

PETERS, T. J., WATERMAN, R. A. (1982): *In Search of Excellence: Lessons from America's Best-Run Companies*, Harper and Row, New York.

PETERS, T. J. (1987): *Thriving on Chaos: Handbook for a Management Revolution*, Harper and Row, New York.

PETERS, T. J. (1994): *The Tom Peters Seminar. Crazy Times call for Crazy Organizations*, Macmillan, London.

SCHUMACHER, E. F. (1973): *Small is Beautiful*, Blond and Briggs, London.

STRONG, R. (1988): "Scholar or salesman? The curator of the future", *Muse*, Summer: 16-20.

TYNE AND WEAR MUSEUMS (1992): *Annual Report*, Tyne and Wear Museums, Newcastle-upon-Tyne.

WEIL, S. (1997): "The more effective director; specialist or generalist?", en MOORE, K. (ed.) (1997b): *Museum Management, Leicester Readers in Museum Studies*, Routledge (second revised edition); London: 274-279.

UNA MIRADA PROFESIONAL SOBRE LA CREACIÓN DE MUSEOS

Marina Chinchilla Gómez

SGME, MCU

Madrid

Marina Chinchilla es miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Estado desde 1990; ha ejercido su profesión en diferentes destinos, entre los que destacan sus responsabilidades como Subdirectora General de Promoción de las Bellas Artes (1996-1999) y directora del Museo Arqueológico Nacional (1999-2000). En la actualidad, y desde el año 2000, es Subdirectora General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura.

Resumen: El museo se ha consolidado en los últimos años como la institución cultural más prestigiosa y reconocida en cuanto a su capacidad de agente transformador del entorno urbano, espacial y cultural, sin olvidar sus consecuencias económicas. Este nuevo concepto ha provocado un crecimiento imparable de nuevos museos que nacen a la sombra del éxito de esta institución y que, en algunas ocasiones, carecen de los principales requisitos para definirse como tal, lo que ha llevado, en muchos casos, a crear museos “innecesarios”, que carecen de los recursos e infraestructuras suficientes para mantener su actividad una vez superado el umbral de la inauguración. En este artículo pretendemos ofrecer una metodología, fruto de la reflexión y de la experiencia que ofrece la práctica diaria en museos, para racionalizar y ordenar las sucesivas secuencias de trabajo que llevan a la creación o ampliación de una institución museística, como medio para garantizar el nacimiento del museo con una concepción integral en el que las colecciones, los recursos y las infraestructuras, se vertebren bajo unos mismos objetivos y bajo un único y válido criterio profesional.

Palabras clave: Creación y ampliación de museos, reflexión, planificación, criterio profesional.

Abstract: In recent years, museums have gained prestige and recognition as cultural institutions in terms of their capacity to act as transforming agents in urban, spatial and cultural environments, not to mention the economic consequences. This new concept has led to the irrepressible appearance of new museums, rising up in the shadows of success of these institutions, which occasionally do not meet the principal requirements to be defined as such. In many cases, this has led to the creation of “unnecessary” museums which lack the resources and infrastructure needed to maintain their activities once over the threshold of the inauguration. In this article we offer a methodology, fruit of the reflection and experience offered by daily work in museums, to rationalize and arrange the successive sequences involved in the creation or expansion of a museum, as a means of guaranteeing the creation of museums based on a comprehensive concept in which the collections, resources and infrastructures are configured around the same objectives and around a unique and valid professional criterion.

Key words: Creation and expansion of museums, reflection, planning, professional criteria.

Presentación: La creación de nuevos museos

En el panorama nacional e internacional se ha hablado mucho en los últimos años, y desde muy diferentes puntos de vista, del fenómeno de renovación de los museos. Estas instituciones han sido y están siendo objeto de una profunda transformación, tanto en su concepto como en su presentación pública. La construcción de nuevos y atractivos edificios, o la remodelación de extraordinarios edificios históricos para museos, han sido las principales consecuencias de esta operación cultural que tanta

atención ha merecido en los ámbitos profesionales y en otros sectores de la opinión pública.

El punto de partida de este debate abierto y público sobre el proceso de cambio del museo lo inició el proceso de renovación y ampliación sufrido por el Museo del Louvre en la década de los ochenta. La construcción de la emblemática pirámide de cristal, no sólo fue una solución arquitectónica a la necesaria nueva articulación de espacios y circulaciones del museo, sino que se convirtió en el símbolo de la modernidad del nuevo Louvre, y en un sentido genérico, del nuevo concepto de museo.

Pero esta actuación, calificada de arriesgada por algunos y de acertada por otros, coincidió en el tiempo con otras muchas intervenciones de gran envergadura que llevaron a definir a la década de los ochenta como el momento de los museos de la última generación (Montaner, 1986, 1990, 1995, 2003 y artículo en este mismo volumen), entre los que se encontraban, la Tate Gallery de Londres, el MoMA de Nueva York, el Museo Nacional de Arte Romano (Mérida) (Figura 1) o el Museo del siglo XIX en la Gare d'Orsay (París). Sus nuevos espacios se configuraron en respuesta a una nueva dimensión pública, había que hacerles capaces de acoger al turismo de masas y prestar al visitante servicios complementarios durante su visita.

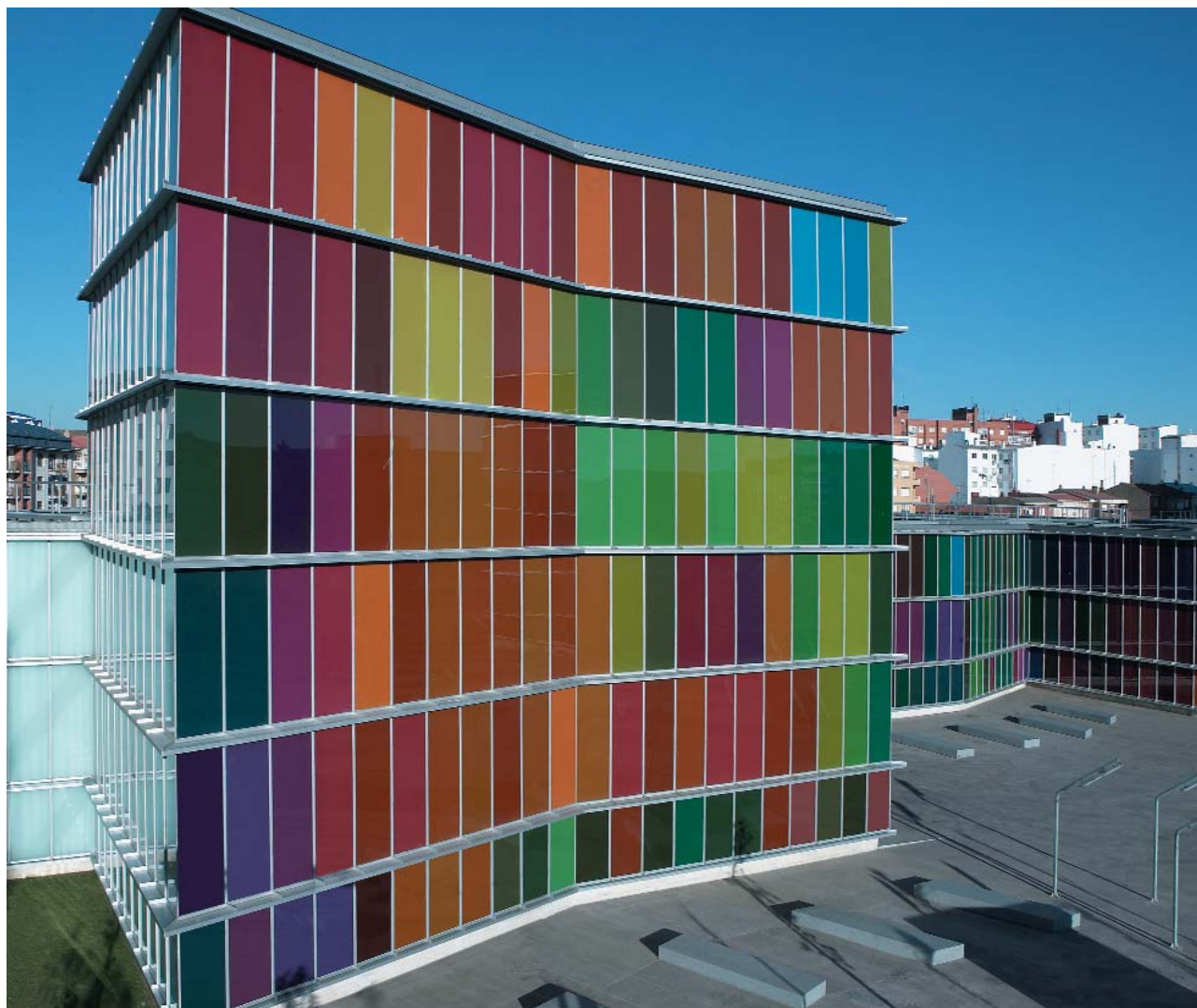
El museo, como edificio, se transformó en un complejo museístico y se alejó de la decimonónica configuración de salas y galerías donde exponer los objetos. Estos y otros muchos cambios abrieron un camino de renovación en el que cada vez ha ido adquiriendo mayor protagonismo la creación de museos de muy diferentes perfiles y tipologías, como así lo demuestra la creación de museos en la esfera internacional. Entre ellos cabe destacar el nacimiento reciente del Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño de Oslo, como resultado de la fusión de cinco instituciones ya existentes, representantes de otras tantas disciplinas; el Museo Bodner, en Cologny (Ginebra), creado en 2003 con la finalidad de albergar todo tipo de documentos relacionados con la



1. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.
Interior (Foto: M. A. Otero)

historia de la escritura; o el Museo del Perfume, en Curitiba (Brasil), creado en 2004 con el objetivo de mostrar la historia y el arte de la perfumería.

Pero quizá el ejemplo más emblemático lo encontramos en la renovación museística que en estos momentos tiene lugar en París, con la reestructuración o creación de múltiples instituciones que tienen por objetivo innovar y dinamizar la oferta museística de la ciudad. Así, en 1997, se creaba, como consecuencia de la reorganización de las colecciones del Museo



2. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).
Exterior (Foto: A. Marcos/MUSAC)

Nacional de las Artes de África y Oceanía, el laboratorio de etnología del Museo del Hombre y la sección de etnología del Museo del Louvre, el Museo de las Artes Primitivas, cuyo edificio –situado en Quai Branly y proyectado por el arquitecto Jean Nouvel– tiene previsto abrir sus puertas en 2006. En esta misma línea de renovación se sitúa el nuevo Museo del Hombre, en fase de total transformación tras el cierre de sus galerías africanas por el traslado de parte de sus colecciones al Museo de Quai Branly, o la creación de centros dedicados al arte contemporáneo, como el Plateau o el Palacio de Tokio, un laboratorio al servicio de los artistas que dispone, desde 2002, de un fabuloso espacio de 4.000 m² dedicados a la creación contemporánea internacional bajo todas sus formas.

Una rápida mirada sobre el panorama español en este último año muestra con claridad este mismo fenómeno. Las recientes inauguraciones del MUSAC en León (Figura 2), el Museo “Es Baluart” en Palma de Mallorca, el Museo Picasso en Málaga o el Museo del Traje en Madrid, pueden servir de ejemplo a esta tendencia a la que no son ajenos los museos españoles.

Pero si se detiene esa mirada de forma más pausada, y se abre con ella una reflexión más profunda, se puede afirmar que en España, donde existen un total de 1125 museos y colecciones (AA. VV, 2003) distribuidos por todo el territorio nacional, y de los cuales 676 son de titularidad pública, 346 de titularidad privada y 103 de otra titularidad² (Tabla 1), se han creado desde los años ochenta un total de 580 museos, lo que supone un

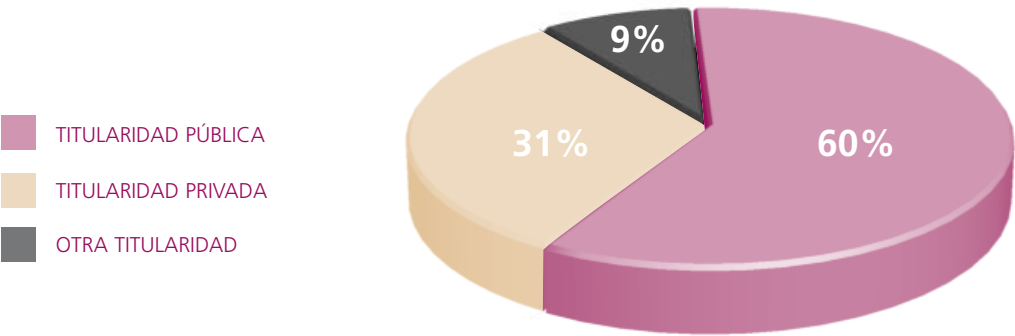


Tabla 1
Museos y Colecciones de España por titularidad

PERIODO DE CREACIÓN	1940 - 1949	1950 - 1959	1960 - 1969	1970 - 1979	1980 - 1989	1990 - 1999	2000
TOTAL	38	56	91	105	197	364	20
TOTAL PÚBLICA	25	26	42	49	129	219	12
Ministerio de Cultura	5	6	8	10	7	3	-
Resto de Administraciones de Estado	2	1	5	1	11	4	1
Comunidad Autónoma	-	2	1	3	16	21	-
Administración Local	18	17	28	35	95	191	11
TOTAL PRIVADA	8	22	42	49	49	117	8
Iglesia Católica y otras instituciones religiosas	4	17	32	26	20	48	2
Resto privada	4	5	10	23	29	69	6
OTRA TITULARIDAD	5	8	7	7	19	28	-

Tabla 2
Museos y Colecciones de España por período de creación y titularidad

51,55% del total, siendo los años noventa en los que la cifra alcanza un máximo de 364 museos de nueva creación. El 60,1% de estos nuevos museos son a iniciativa de las administraciones públicas de carácter local y autonómico, el 32,2% de las administraciones privadas y el 7,7% como resultado de la colaboración de varias administraciones (Tabla 2).

Esta actitud, sin duda, merece un aplauso y reconocimiento por su labor en beneficio de la conservación y difusión del patrimonio histórico, pero también plantea interrogantes que invitan a una reflexión en voz alta que permita a responsables, patrocinadores y promotores de nuevos museos, afrontar y encuadrar su particular propuesta en un panorama museístico nacional e internacional definido por los siguientes aspectos:

1. El museo se ha consolidado como la institución cultural más prestigiosa y más reconocida en cuanto a su gran capacidad de agente transformador del entorno urbano, social y cultural, sin olvidar sus consecuencias económicas. Este nuevo concepto ha provocado un

crecimiento imparable de nuevos museos que nacen a la sombra del éxito de esta institución y que, en algunas ocasiones, carecen de los principales requisitos para definirse como tal, como la existencia de una colección o una mínima garantía para la viabilidad del proyecto.

2. Los ambiciosos proyectos de ampliación de museos y de construcción de grandes, complejos y atractivos edificios, como nuevas sedes, ha convertido al museo en el edificio más deseado para muchos arquitectos y por cualquier entorno urbano. El aumento considerable de la superficie de los museos y la complejidad de sus nuevos equipamientos e instalaciones multiplica los gastos corrientes de mantenimiento, y exige un alto y cualificado número de personal. Este aumento de presupuesto en los museos públicos y privados ahoga a las instituciones, que se ven obligadas a buscar nuevas vías de financiación, a replantear su funcionamiento diario, con grandes limitaciones en el servicio público, que

² Se entiende como la resultante de la suma de dos o más organismos, tanto públicos como privados.

incluso llevan al cierre de sus salas de exposición permanente, o a poner sus espacios a disposición de los usos más diversos, con el fin de garantizar nuevos ingresos económicos.

3. Las exposiciones temporales se han convertido en el principal pilar divulgativo de los museos frente a la exposición permanente, al mismo tiempo que se debaten sus ventajas y desventajas. Voces en el ámbito nacional e internacional claman su desaparición en defensa de la integridad y protagonismo de las colecciones del museo y ante el riesgo que supone para las obras su continuo movimiento. Otros las consideran el mejor instrumento de difusión del museo, y crean nuevas herramientas para una gestión y organización más rentable.

4. La necesidad de superiores recursos económicos y una mayor agilidad en la gestión plantea la búsqueda de nuevas fórmulas que hagan compatible una dirección empresarial con una dirección científica, y dote al museo de autonomía en sus decisiones y aumente su capacidad de generación de ingresos. En este sentido, la participación y colaboración de la "sociedad civil" ha permitido abrir nuevas vías de trabajo en el museo y alcanzar nuevos objetivos, convirtiéndose en un nuevo pilar en la actual gestión museística.

5. El número de visitantes se ha consolidado como el parámetro más útil y práctico para evaluar el éxito y rentabilidad de un museo, al mismo tiempo que el museo, en su compromiso de servicio público, se preocupa cada vez más por mejorar la calidad en la visita.

Del panorama descrito se pueden extraer cinco ideas básicas que deben estar presentes a la hora de decidir favorablemente sobre la creación de un museo.

a) El nacimiento de un nuevo museo debe ser la consecuencia de un profundo proceso de trabajo y reflexión que demuestre la necesidad y conveniencia de crear el museo y su viabilidad.

b) La construcción de un nuevo edificio como sede del museo, o la ampliación o reorganización del ya existente, exige un trabajo en equipo y un análisis profundo de las necesidades reales de la institución y de la capacidad de respuesta por parte del titular o responsable de la gestión a la hora de su mantenimiento.

c) El éxito de un museo no puede ni debe estar condicionado a la organización de exposiciones temporales. La calidad de la exposición permanente y su capacidad de renovación son las únicas claves para el éxito de la institución.

d) Las nuevas fórmulas de gestión de un museo deben hacer compatibles los nuevos criterios empresariales con la memoria, tradición y características de la institución.

e) El visitante como cifra no se debe convertir en el único y principal objetivo de un nuevo museo, sino la calidad de su visita.

El Plan Museológico: herramienta para la planificación en museos

Desde la óptica de los profesionales de los museos estatales adscritos al Ministerio de Cultura existe una especial preocupación por este proceso de renovación de museos, y muy especialmente por la creación de museos en el que la sociedad actual está inmersa. Por esta razón, desde una amplia perspectiva y con la experiencia de muchos años de trabajo, el Ministerio de Cultura se ha planteado, en el ámbito de sus competencias de asesoramiento³, ofrecer un documento de trabajo, denominado *Plan Museológico* (AA. VV, 2005), capaz de ordenar y racionalizar los distintos procesos de trabajo en un museo.

Este documento de trabajo no es sólo aplicable al momento de creación o renovación de un museo, sino que el *Plan Museológico* debe guiar la actividad diaria de la institución y la consecución de sus objetivos a corto, medio y largo plazo. Pero en esta ocasión la importancia del *Plan Museológico* se quiere subrayar

³ Real Decreto 1601/2004, de 2 de julio, por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura. Art. 4f.

como requisito imprescindible para la creación de un museo. La aplicación de su metodología es, a juicio de los profesionales, el único instrumento capaz de evitar la creación de museos “innecesarios” o “inviabiles”, y garantizar el nacimiento del museo con una concepción integral en el que colecciones, recursos, infraestructuras, se vertebren bajo unos mismos objetivos y bajo un único y válido criterio profesional.

El *Plan Museológico* se inicia con un primer punto estrictamente conceptual, en el que se define la filosofía de la institución en el marco de su especialidad y de su entorno, junto a un diagnóstico que permite evaluar la situación de forma objetiva y adoptar las primeras decisiones. Tras esta primera fase del trabajo se iniciará el desarrollo de los programas, cuya finalidad será definir las necesidades de las distintas áreas y trazar objetivos en cada una de ellas. Los proyectos serán los responsables de ejecutar estos programas. Su correcta y acertada consecución estará condicionada al nivel de detalle con el que se hayan precisado los programas anteriormente citados. El binomio programa – proyecto se convierte así en la clave del método propuesto.

En el ámbito de los museos estatales del Ministerio de Cultura la metodología del *Plan Museológico*, brevemente descrita, está en fase de implantación. Su valoración y posterior revisión permitirá, con la ayuda de todos los profesionales implicados, mejorar su aplicación y ajustar aún más la práctica a la teoría establecida, y hacer del *Plan Museológico* esa herramienta básica e imprescindible para la definición y planificación del museo.

Algunos momentos y cuestiones claves en la creación de un museo

Primera fase

El momento inicial de la puesta en marcha de un nuevo museo será la adopción de la decisión (Chinchilla, en prensa). Ésta jamás deberá ser acordada por razones exclusivas de oportunidad social, política, económica o cultural, sino que la creación de un museo debe

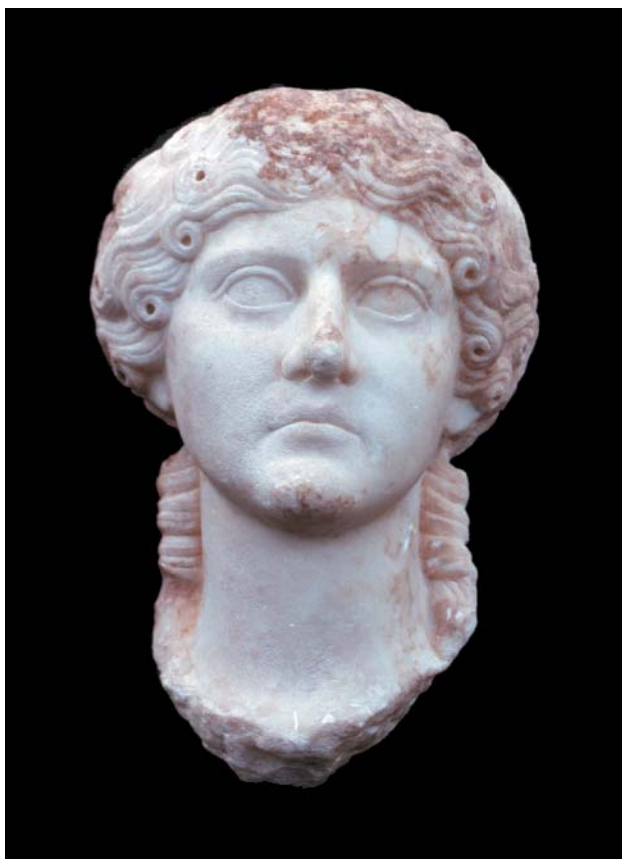
responder a un proceso de análisis y reflexión responsable, en el que se evalúen los aspectos positivos y negativos de la decisión y, de forma muy especial, se estudie la viabilidad de la iniciativa en todos los ámbitos.

En este sentido, es quizás conveniente reflexionar y recordar la creación, en los últimos años, de museos que nacen bajo la sombra del éxito genérico del museo como institución, y con unas expectativas desmesuradas que garantizan el éxito de la operación, y permiten a sus promotores involucrar en el proyecto a patrocinadores públicos y privados, que imbuidos de las favorables perspectivas aportan cuantiosas cantidades para la puesta en marcha del museo, a cambio de una operación de imagen, beneficios fiscales, o su incorporación en el Patronato u otro órgano rector del museo. Sin embargo, la puesta en funcionamiento del museo, los gastos generados por la institución, la demostrada afluencia de visitantes, la necesaria renovación de la oferta del museo y un sinfín de aspectos que conforman el día a día del museo, empiezan a dibujar una institución alejada de la inicialmente concebida y se inicia el proceso de replanteamiento de la institución, de sus vías de financiación, de los servicios ofrecidos, etc.

En los últimos años el Estado ha tendido a no crear museos y las últimas creaciones han sido provocadas por criterios de reorganización de instituciones ya existentes, lo que ha supuesto cambios de denominación y de organización de las colecciones. Los ejemplos más recientes en el ámbito de los diecisiete museos de gestión directa del Ministerio de Cultura son la creación, en el año 2004, del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico⁴, y la consiguiente reorganización del Museo Nacional de Antropología⁵, creado a su vez en el año 1993 como resultado de la fusión del Museo Nacional de Etnología y del Museo del

⁴ Real Decreto 120/2004, de 23 de enero, por el que se crea el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnográfico (BOE, 05-02-2004)

⁵ Real Decreto, 119/2004, de 23 de enero, por el que se reorganiza el Museo Nacional de Antropología (BOE, 05-02-2004)



3. Centro de Interpretación de Segóbriga, Cuenca. Retrato de Agripina (Foto: Centro de Interpretación de Segóbriga)

Pueblo Español⁶. Más lejana en el tiempo es la creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁷, cuya creación supone la desaparición de su antecesor el Museo Español de Arte Contemporáneo.

En el ámbito de los sesenta y siete museos de gestión transferida a las Comunidades Autónomas la tendencia es similar, y así las actuaciones más recientes han ido dirigidas en el mismo sentido que las anteriormente expuestas: reorganizar los museos ya existentes. En

ningún caso se ha producido la creación de un museo de una nueva disciplina científica. Así, la creación del Museo Arqueológico de Murcia y del Museo de Bellas Artes de Murcia, como ejemplos más recientes, han resultado de la reorganización administrativa del Museo de Murcia⁸, ya existente.

En el caso de los museos transferidos es necesario destacar la presencia de un proceso en sentido inverso, como es el de supresión de museos estatales, como los ejemplos del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y el Museo de Segóbriga (Cuenca). Las colecciones de titularidad del Estado adscritas a éstos han pasado a los nuevos centros creados por las Comunidades Autónomas, en calidad de depósito, así el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y el Centro de Interpretación de Segóbriga se han convertido en los depositarios de las colecciones estatales (Figura 3). Esta situación ha aconsejado la supresión de las primeras instituciones al ser coincidentes sus objetivos con las recién creadas. Ambos procesos de supresión han sido ya informados favorablemente por la Junta Superior de Museos y se encuentran en proceso de tramitación administrativa.

La tendencia de no crear nuevos museos por parte del Ministerio de Cultura, y que se podría hacer extensiva a toda la Administración Estatal, responde a la ingente labor existente en el ámbito de los museos estatales y la responsabilidad de atender sus carencias desaconseja la apertura de nuevos centros. El Estado trabaja en la mejora y actualización de las infraestructuras museísticas y en el gran reto de mejorar y definir su red estatal de museos, mediante la articulación de un sistema que permita su estructuración desde un punto de vista operativo, que suponga, a su vez, una racionalización de esfuerzos y recursos.

Por el contrario, y como consecuencia de los traspasos de competencias en materia de cultura, los nuevos modelos de gestión cultural y el deseo de reafirmación y recuperación del patrimonio histórico ha hecho que las otras administraciones públicas (Comunidades Autónomas, Diputaciones y Ayuntamientos) y las

⁶ Real Decreto 684/1993, de 7 de mayo, por el que se crea el Museo Nacional de Antropología (BOE, 27-05-1993)

⁷ Real Decreto 535/1988, de 27 de mayo, por el que el Centro de Arte Reina Sofía se configura como Museo Nacional (BOE, 02-06-1988)

⁸ Orden ECD/2730/2003, de 25 de septiembre, por la que se suprime el Museo de Murcia para proceder a la creación del Museo de Arqueología de Murcia y del Museo de Bellas Artes de Murcia; Orden ECD/2799/2003, de 7 de octubre, por la que se crea el Museo de Arqueología de Murcia, mediante transformación de la sección de Arqueología y Etnografía del suprimido Museo de Murcia (BOE, 14-10-2003); Orden ECD/1800/2003, de 7 de octubre, por el que se crea el Museo de Bellas Artes de Murcia, mediante transformación de la sección de Bellas Artes del suprimido Museo de Murcia (BOE, 14-10-2003).



4. Museo Nacional del Prado, Madrid.
Sala LVII (Foto: Museo Nacional del Prado)

administraciones privadas, hayan iniciado un ágil y rápido proceso de creación de museos, tal como se exponía al inicio de este artículo.

Segunda fase

Tras la decisión favorable a la creación se iniciará el proceso de definición jurídica del museo, que supondrá la aprobación de su norma de creación con la que se dotará al nuevo museo de un *status* jurídico y administrativo. Este momento también será el resultado de muchas horas de trabajo y reflexión sobre cual deberá ser el mejor modelo de gestión. En el caso de los museos estatales adscritos a la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales se limita, por el momento, al marco administrativo establecido por la Ley de Patrimonio Histórico y el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal. En este sentido se debe destacar, por su importancia para el futuro de los museos públicos, la reciente Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado⁹, por la que se configura como Organismo Público y que tiene, entre otros objetivos, dotar al museo de un modelo de gestión

económico-administrativo más ágil y beneficioso para la institución al perfilar un esquema financiero en el que se tiende a un mayor fortalecimiento de nuevas fuentes de ingreso, con vistas a un aumento de la financiación del Organismo a través de sus propios recursos y que pretende alcanzar, en el 2008, un porcentaje del 40% (Museo del Prado, 2004: 21) (Figura 4).

La aprobación de la norma de creación del museo, que a su vez definirá su fórmula de gestión, deberá haber exigido una demostración fehaciente de los recursos económicos capaces de poner en marcha el museo y garantizar su posterior funcionamiento. Hoy en día los museos deben ser considerados económicamente como instituciones deficitarias, su capacidad de generar ingresos es amplia, pero limitada, frente a su gran capacidad de generación de gasto. Por tanto, todos los nuevos museos deben nacer con un presupuesto estable que permita afrontar con tranquilidad y estabilidad

⁹ Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado (BOE, 26-11-2003); Real Decreto 433/2004, de 12 de marzo, por el que se aprueba el estatuto del Museo Nacional del Prado (BOE, 20-04-2004).

los gastos estructurales. Cualquier otra opción, como punto de partida, sólo conseguirá llevar al museo a la confusión y a la indefinición, y a la constante y continua búsqueda de nuevas fuentes de financiación, con la dificultad que esto implica cuando un museo ya está en marcha.

En la actualidad es muy habitual que los museos nazcan con un alto presupuesto para afrontar los gastos de construcción y equipamiento del edificio, pero sin la dotación presupuestaria suficiente para garantizar la estabilidad de su funcionamiento, lo cual es una gran dificultad para la gestión del museo, pues impide la planificación del gasto y la programación de su actividad.

Tercera fase

Una vez superados ambos momentos, claves en la gestación de un museo, se iniciarán los programas de trabajo de las áreas de colecciones, exposición permanente, arquitectura, seguridad y difusión, trabajos que pueden haber sido iniciados de forma puntual y discontinua en la fases paralelas a las decisiones ya descritas, pero que, una vez creado el museo, deberán iniciar sus andaduras de forma paralela y coordinada. Quizás será éste un momento en el que la profesionalidad de los equipos responsables de la consecución de los programas sea la clave del éxito del nuevo museo y de su acierto.

Dentro de todos los trabajos ahora iniciados destacan, por su importancia y consecuencias sobre el resto de labores, los *Programas de colecciones*. Los bienes muebles integrantes de la colección del museo son el eje sobre el que vertebrar todos los demás trabajos. En este sentido, conviene recordar que un museo debe nacer a partir de una colección. Un museo sin colecciones no es un museo, será una institución con otra denominación y otros planteamientos. Es cierto que no se puede obviar al “museo virtual”, un nuevo concepto de museo muy presente en la sociedad actual, y sobre el cual reflexiona muy acertadamente Eduard Carbonell en estas mismas páginas.

Cuarta fase

El museo es ya una realidad cuando existe un *Proyecto arquitectónico*, que permite visualizar el escenario que albergará la colección y crear una imagen pública de la institución que se convertirá en la imagen del museo, tal como es habitual, dada la importancia y calidad de los edificios museísticos.

La redacción del proyecto arquitectónico constituye un momento muy delicado que exige al equipo redactor un amplio y completo conocimiento del *Programa arquitectónico*, en el que se han recogido todas las necesidades espaciales derivadas de la ejecución de los demás programas de acción, y muy especialmente, de los *Programas de colecciones* y del *Programa de exposición permanente*, en su primera fase. Ambos serán los encargados de establecer los requisitos y características que deberán cumplir los espacios dedicados, tanto a la exposición permanente como a salas de reserva, y cuya correcta concepción será clave para el acierto del edificio.

Lamentablemente, hay edificios de museos que se conciben de espaldas a la realidad de la institución, no sólo en cuanto a las dimensiones, circulaciones, características espaciales, requisitos de iluminación, seguridad y conservación, sino de espaldas a algo tan fundamental como el contenido y concepción de la exposición permanente. Este último y grave error sólo puede ser subsanado con el trabajo previo de correcta definición del programa de exposición permanente, antes mencionado, que deberá ser analizado y estudiado con la máxima atención por el equipo redactor del proyecto arquitectónico.

En España, y por la particularidad y riqueza del patrimonio histórico de carácter inmueble, los museos se ubican, en gran parte, en edificios de carácter histórico adaptados a su nuevo fin museístico, así lo demuestran las cifras: 779 museos de los 1125 se ubican en edificios remodelados o adaptados, frente a los 145 considerados como nuevos (AA. VV, 2003).



5. Museo Sorolla, Madrid. Sala III (Foto: M. A. Otero)

Esta tendencia a utilizar edificios históricos para fines museísticos responde en gran medida al convencimiento de que no hay mejor forma de conservar y mantener un edificio histórico que dándole un uso, y más si éste es cultural. Sin embargo, no es aconsejable adoptar la decisión de crear un museo por mantener un edificio, pues hay que tener muy presente que las intervenciones en edificios históricos con la finalidad de su adaptación para museo suponen, no sólo una gran inversión, sino que exige de una serie de actuaciones complejas y discutibles. La disyuntiva de tratamiento del edificio, como bien integrante del Patrimonio Histórico y, por tanto, sometido a un régimen de protección, frente a su necesaria adaptabilidad a normas de accesibilidad de discapacitados, seguridad e higiene en el trabajo, condiciones de conservación y seguridad de las colecciones, por no citar otros requisitos a los que debe atender como espacio público, dibuja una intervención de grandes dificultades y difícil valoración (Figura 5).

Tampoco se debe olvidar que un museo es un edificio de elevado coste de mantenimiento y que una arquitectura concebida como espacio público no debe desa-

tender bajo ningún concepto esta responsabilidad, por lo tanto la concepción del inmueble en cuanto a sus dimensiones, espacios, instalaciones y materiales debe estar siempre fundamentada sobre criterios de racionalidad y armonía con el presupuesto disponible y sus estrictas necesidades.

Quinta fase

Una vez finalizado el proyecto arquitectónico se iniciará la elaboración final del programa de exposición permanente, como requisito previo a la posterior redacción del *Proyecto de ejecución de la exposición permanente*. Para la realización de esta segunda fase del programa de exposición permanente es imprescindible contar con un equipo de profesionales conocedores de la disciplina científica en la que se adscriben las colecciones del museo. Sus conocimientos son los únicos capaces de articular un discurso expositivo de calidad científica y divulgativa. También este equipo deberá ser el responsable de mantener la actividad del museo en torno a la exposición permanente. Estas afirmaciones dirigen nuestra mirada sobre otro aspecto de vital importancia en los nuevos museos como es la



6: Museo y Centro Nacional de Investigación de Altamira. Interior de la Neocueva (Foto: J. Guijarro)

dotación de profesionales de perfil técnico y científico capaz de realizar estas labores desde los primeros momentos del proyecto y con garantía de continuidad.

En la actualidad, y como solución a la dificultad de dotar a los museos con recursos humanos de carácter estable, se tiende a la contratación de estas labores a empresas externas que, sin duda, realizan estas labores de forma adecuada, pero no dotan al museo del personal imprescindible para el cumplimiento de los fines de la institución. Por tanto, de la misma forma que con anterioridad se solicitaba la dotación de recursos económicos estables, como requisito imprescindible para la creación de un museo, se apunta la necesidad de dotar al museo de una plantilla estable, en número y cualificación profesional.

Sexta fase

Una vez finalizada la redacción del programa de exposición permanente será el momento de iniciar la redacción de su *Proyecto de ejecución*, lo que convertirá en realidad la propuesta expositiva. Esta labor será encargada a profesionales externos al museo, quienes deberán diseñar una exposición permanente en donde la creatividad y novedad en las soluciones museográficas no esté reñida sino en armonía con el contenedor, y respete las condiciones exigidas para la seguridad y conservación de las colecciones, la vocación divulgativa y un sinfín de condicionantes exigidos en el programa de exposición permanente. La instalación de la exposición permanente en las salas dedicadas a ésta será la conclusión de un largo proceso que convertirá

al museo en un espacio visitable y permitirá su apertura al público (Figura 6). Será el momento de la inauguración.

Valoraciones finales

Si hasta aquí la mirada se ha ido deteniendo sobre los diferentes momentos, cuestiones y decisiones más importantes en la creación y puesta en marcha de un museo, es ahora el momento de sintetizar estas ideas y subrayar que un museo debe cumplir una serie de exigencias como:

- 1 Disponer de colección estable de bienes de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.
- 2 Contar con un inmueble adecuado a sus funciones.
- 3 Estar dotado de personal técnico estable con formación en Museología y en las disciplinas científicas acordes con su contenido y funciones.
- 4 Tener las áreas funcionales básicas que garanticen el cumplimiento de los fines de la institución.
- 5 Disponer de infraestructura material y de servicios.
- 6 Contar con dotación presupuestaria anual estable que permita el cumplimiento de sus funciones y fines.
- 7 Comprometerse con el cumplimiento de los códigos deontológicos profesionales y la normativa legal vigentes para el desarrollo de sus funciones.
- 8 Poseer un plan museológico.

Estos puntos coinciden con los requisitos propuestos para el reconocimiento de un museo por la comisión de profesionales responsable de la redacción del nuevo Reglamento de Museos de Titularidad Estatal, en el seno de la Junta Superior de Museos.

Por tanto, y para finalizar esta mirada sobre la creación de museos, sólo resta recordar que tras la decisión de crear un museo se esconden un sinfín de compromisos y de trabajos de gran responsabilidad y trascendencia que deben dotar a la institución de los puntos anteriormente citados y que le configuran como museo.

La propuesta de aplicación del *Plan Museológico*, como herramienta capaz de garantizar que los nuevos museos alcancen sus objetivos y respondan a las expectativas que les han hecho surgir, no responde a otro deseo que el de mejorar y enriquecer el panorama

museístico español, no sólo propiciando un mayor número de museos, sino creando museos de la máxima calidad científica y divulgativa que escriban uno de los capítulos más importantes de la ya brillante historia de los museos en España.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1998a): *Museum methods: a practical manual for managing small museum and galleries*, Museums Australia, Inc., Melbourne.

AA. VV. (1998b): *Strategic planning manual*, Museums Australia, Inc., Melbourne.

AA. VV. (2000): *IV Jornadas de Museología: el Proyecto Museológico*, Asociación Española de Museólogos de España, Madrid.

AA. VV. (2003): *Museos y Colecciones de España. Estadística 2000*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

AA. VV. (2005): *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Ministerio de Cultura, Madrid.

AMBROSE, T. (1993): *Managing new museums. A guide to good practice*, Scottish Museums Council, Edimburgo.

AMBROSE, T. y REYNARD, S. (eds.) (1991): *Forward planning. A handbook of business, corporate and development planning of museums and galleries*, Routledge, London.

CÔTE, M. (dir.) (1991): *Musées et gestion*, Musées de la Civilisation, Québec.

CHATELAIN-POMROY, S. (1998): *Le contrôle de gestion dans les musées*, París.

CHATELAIN-POMROY, S. (2004): "Desafíos de la gestión en los museos franceses", en *Revista M de Museos de México y del Mundo*, 1 (1) México: 176-183.

CHINCHILLA, M. (2004): "Un museo estatal: su puesta en marcha", *Modelos de gestión de museos. XV Curso Monográfico sobre Patrimonio Histórico* (Reinosa), Universidad de Cantabria (en prensa).

DAVIS, S. (1996): *Museums and Galleries Management*, Leicester University Press.

DAVIS, S. (2001): *Producing a forward plan*, Museums and Galleries Commission, London.

LORD, B., LORD, G.D. (1997): *The Manual of Museum Management*, The Stationery Office, London.

LORD, B., LORD, G.D. (1999): *The Manual of Museum Planning*, The Stationery Office, London.

MONTANER, J. M^a (1986): *Los museos de la última generación*, Gustavo Gili, Barcelona.

MONTANER, J. M^a (1990): *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*, Gustavo Gili, Barcelona.

MONTANER, J. M^a (1995): *Museos para un nuevo siglo*, Gustavo Gili, Barcelona.

MONTANER, J. M^a (2003): *Museos para el siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona.

MOORE, K. (ed.) (1997): *Museum Management*, Leicester Readers in Museum Studies, Routledge, London.

MUSEO DEL PRADO, (2004): *Resumen del Plan de Actuación (2005-2008)*, Madrid.

..... EL PAPEL DEL CONSERVADOR-RESTAURADOR¹ EN EL MUSEO

Grupo de Trabajo de la SGME²

Coordinación:
Carmen Rallo y María Sanz

SGME, MCU

Madrid

Resumen: En la Subdirección General de Museos Estatales se ha formado un Grupo de Trabajo de los conservadores-restauradores que pertenecen a este servicio para intercambiar conocimientos, colaborar en actuaciones y, en primer lugar, definir los campos de actuación de estos profesionales en cada museo de gestión exclusiva. Dentro del marco legislativo actual, se exponen en el presente artículo los resultados en este sentido de este Grupo.

Palabras clave: Conservador-restaurador, museo, conservación preventiva, restauración, funciones.

Abstract: The Subdirección General de Museos Estatales has formed a Working Group of curators-restorers to share their knowledge with one another, collaborate on projects and define the fields of action of these professionals in each museum. This article discusses the Group's results within the current legislative framework.

Key words: Curator-restorer, museum, preventive conservation, restoration, functions.

Marco jurídico

La función de la conservación de los bienes culturales en el museo es un tema prioritario que está recogido en la propia Ley de Patrimonio Histórico Español (en adelante LPHE), donde se dice: “Los poderes públicos procurarán por todos los medios de la técnica la conservación, consolidación y mejora de los Bienes declarados de Interés Cultural, así como los bienes muebles incluidos en el inventario general...” (art. 39.1).

¹ La denominación, desde el total respeto por la establecida por el Ministerio de Cultura para los técnicos del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, corresponde a la fijada por las escuelas oficiales donde se imparten estos estudios, regulados por la Ley Orgánica 1/1990, de 2 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), que en su artículo 49.1 dice: “los estudios correspondientes a la especialidad de Conservación y Restauración de Bienes Culturales tendrán la consideración de estudios superiores. Los alumnos que superen dichos estudios obtendrán el título de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, que será equivalente, a todos los efectos, al título de Diplomado Universitario”. A mayor abundancia, el origen del Instituto de Patrimonio Histórico Español tuvo lugar en 1961 como Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología.

² Invitados todos los conservadores-restauradores, los asistentes a las reuniones celebradas, han sido: Juan Altieri, M^a Jesús Castellanos y Josefina Molina, del Museo Nacional de Arte Romano; Carmen Cerezo y Dolores Medina, del Museo de América; Inmaculada Ruiz, del Museo Nacional de Antropología; Gerardo González, del Museo del Traje; Carmen Dávila, Alfonso García Romo, M^a Antonia Moreno y M^a Antonia Rojas (+), del Museo Arqueológico Nacional; Paloma Muñoz, del Museo Nacional de Artes Decorativas; Elena Moro, del Museo Cerralbo; M^a Jesús Sanz, del Museo Romántico; Teresa Valtueña, del Museo Nacional de Cerámica; María Sanz y Carmen Rallo, de la SGME.



1. y 2. Trabajos de conservación preventiva antes (1) y después (2) del embalaje y almacenamiento. Materiales procedentes de Collado de los Jardines (Jaén). Departamento de Protohistoria y Colonizaciones (Foto: MAN)

En este mismo sentido se manifiesta la Constitución Española: “los poderes públicos procurarán garantizar la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad”. Y añade: “la ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio” (art. 46). A esos atentados, la LPHE los denomina *expoliación*: “a los efectos de la presente Ley se entiende como expoliación toda acción u omisión que ponga en peligro de pérdida o destrucción todos o alguno de los valores de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español o perturbe el cumplimiento de su función social” (art. 4).

Igualmente, la LPHE se refiere al término *conservación* en los artículos referidos a museos. En la propia definición de museo enunciada por la LPHE, de acuerdo con el ICOM (Consejo Internacional de Museos), se dice que “son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (art. 59.3).

Igualmente, como reflejo de la LPHE, se incluye el concepto en las distintas legislaciones autonómicas. La Ley de Patrimonio de Cataluña introduce el uso del término *preservación* en lugar de *conservación*, como función de los museos³, para retomar el término *conservación* y *restauración* en su Decreto de desarrollo de la Ley⁴. También comienza con estos términos la Ley de Patrimonio Cultural Valenciano⁵, para retomarlo en su Título IV dedicado a museos. Asimismo, incluyen la función de conservación en los museos el Decreto del sistema

público de museos de Galicia⁶, la Ley de Museos de Andalucía⁷, la Ley de Museos de la Región de Murcia⁸, el Decreto del Principado de Asturias⁹, la Ley de Museos de Aragón¹⁰, la Ley de Patrimonio de Castilla-La Mancha¹¹, el Decreto de creación de la red de Museos de Extremadura¹² y la Ley de Museos de Castilla y León¹³, cuyo Decreto de desarrollo parcial menciona la conservación preventiva y el control ambiental¹⁴.

³ Ley 17/1990, de 2 de noviembre: “la preservación del patrimonio histórico, artístico, arqueológico, técnico y científico de Cataluña es un elemento básico [...] El museo es la institución que, fundamentalmente, es responsable de dicho patrimonio...”.

⁴ Decreto 35/1992, Capítulo Preliminar, art. 1, Capítulo I, art. 5.

⁵ Ley 4/1988, de 11 de junio: “Preámbulo: [...] Los bienes que lo integran constituyen un legado patrimonial de inapreciable valor, cuya conservación y enriquecimiento corresponde a todos los valencianos y especialmente a las instituciones y los poderes públicos que lo representan”.

⁶ Decreto 314/1986, de 16 de octubre, arts. 1 y 2.

⁷ Ley 2/1984, de 9 de enero, Título Preliminar, art. 1.

⁸ Ley 5/1996, de 30 de julio, Título I, art. 2. Museos y colecciones.

⁹ Decreto 33/1991, de 20 de marzo, Capítulo I, art. 2. Más adelante, en el apartado “Organización y Funcionamiento de los Museos del Sistema” contempla como área básica la de conservación e investigación.

¹⁰ Ley 7/1986, de 5 de diciembre. Título Preliminar, art. 1. 1. El Decreto 56/1987, de 8 de mayo, de desarrollo parcial de la Ley anteriormente citada, dedica el Capítulo II, art. 11 a las restauraciones.

¹¹ Ley 4/1990, de 30 de mayo. Título III, Cap. I, art. 24.

¹² Decreto 110/1996, de 2 de julio, Cap. II, art. 7.

¹³ Ley 10/1994, de 8 de julio, Título I, art. 2, Título IV, art. 48, dedicado a la restauración.

¹⁴ Decreto 13/1997, de 30 de enero, Cap. III, art. 19: “Seguridad y conservación de fondos.- Los fondos constitutivos de un museo o colección museográfica reconocido deberán estar instalados en condiciones ambientales adecuadas, así como contar con elementos de control suficientes a fin de garantizar su seguridad frente a incendios, robos y deterioros”.



3. Proceso de restauración de textiles
(Foto: Museo del Traje. C.I.P.E)

Marco profesional

Si los textos mencionados hablan de la responsabilidad de conservación de los bienes culturales por parte de los poderes públicos y, en particular, de las instituciones museísticas en relación a los depositados en ellas, igualmente se viene intentando definir las competencias de los profesionales de los museos en este campo.

Prueba de ese interés, existente desde hace tiempo, es el artículo del ICOM, ya de 1986, "El conservador-restaurador: una definición de la profesión". Dentro de la "actividad del conservador-restaurador" distingue entre "preservación ([...] acción emprendida para retardar o prevenir el deterioro [...] a modo de control del entorno [...])" y "restauración ([...] actividad llevada

acabo para rendir identificable un objeto deteriorado o con desperfectos [...])". Clasifica esas actividades en ocho puntos, de los que se pueden destacar:

" 3.1. El conservador-restaurador tiene una responsabilidad particular en cuanto que se trata de un tratamiento aportado sobre originales irremplazables, a menudo únicos y de un gran valor...

3.3. Dado que el riesgo de manipulación o transformación nocivas de un objeto es inherente a toda intervención en conservación o restauración, el conservador-restaurador debe trabajar en estrecha colaboración con el responsable de las colecciones u otro especialista.

3.8. La cooperación interdisciplinaria es de una importancia primordial hoy en día, el conservador-restaurador debe trabajar en tanto como miembro de un equipo...¹⁵".

Más recientemente, en 1997, en las jornadas del SUMMIT Europeo, se desarrollaba el documento titulado: "Tutela del Patrimonio Cultural: hacia un perfil europeo del conservador-restaurador de bienes culturales"¹⁶". En él se recogen consideraciones como:

- "[...] la naturaleza particular del Patrimonio, su carácter irrepetible [...]" .

- "[...] la necesidad de garantizar una conservación-restauración al más alto nivel, para garantizar la autenticidad y prolongar su existencia".

- "[...] la conservación-restauración de alto nivel debe sustentarse en el reconocimiento urgente del estatus profesional del conservador-restaurador a nivel europeo".

- "[...] el conservador-restaurador debe participar en el proceso de decisión desde la fase de concepción del proyecto de conservación-restauración y que debe asumir, en colaboración con otras profesiones implicadas, las responsabilidades derivadas de su competencia [...]" .

En mayo de 2002, el Instituto de Patrimonio Histórico Español (en adelante IPHE) celebró unas *Jornadas sobre*

¹⁵ Noticias del ICOM, Vol. 39, nº1 (1986)

¹⁶ Documento de Pavía, 18-22 octubre 1997.

¹⁷ La coordinación corrió a cargo de José M^a Losada, M^a Carmen Hidalgo y Rocío Bruquetas.

*formación y perfil profesional de los conservadores-restauradores de bienes culturales*¹⁷. En materia de las funciones del conservador-restaurador, como conclusiones, apuntaban: “las funciones que los profesionales de la conservación-restauración han de cumplir, de acuerdo con las recomendaciones internacionales en la materia, son entre otras las siguientes:

- a) Los profesionales de la conservación-restauración de bienes culturales muebles son el eje activo del diálogo interdisciplinar que se desarrolla entre los diferentes profesionales (químicos, físicos, biólogos, historiadores del arte, documentalistas) con los que establece el diagnóstico previo a cualquier intervención.
- b) Son los únicos profesionales capaces de proponer y ejecutar directamente los tratamientos de conservación y restauración sobre los bienes culturales integrantes del patrimonio cultural.
- c) Asumen una gran responsabilidad al intervenir directamente sobre los bienes culturales, siempre insustituibles y, en ocasiones, dotados de un gran valor artístico e histórico.
- d) Los profesionales de la conservación-restauración de bienes culturales deben orientar, contrastar e impulsar la investigación sobre los materiales y técnicas aplicadas a la conservación preventiva y a la restauración llevada a cabo en los laboratorios de investigación”.

En las últimas décadas, la función del museo ha venido evolucionando de manera acelerada, la sociedad cada vez le demanda mayores objetivos a desempeñar; consecuentemente, los profesionales de los museos deben atender a un más complejo abanico de funciones. Su complejidad requiere la labor de un equipo interdisciplinar, con profesionales responsables que sepan responder a esos objetivos enunciados anteriormente. Las relaciones de ese equipo interdisciplinar deben funcionar en ambos sentidos, la colaboración debe ser biunívoca: si, como menciona el documento del ICOM de 1986, el buen hacer de un conservador-restaurador pasa por “la colaboración con el responsable de las



4. Examen y diagnóstico con lupa binocular.
Departamento de Conservación Preventiva
y Restauración (Foto: MAN)

colecciones”; en cambio, el conservador-restaurador debe ser partícipe de la programación anual del museo acerca de la conservación.

Grupo de Trabajo de la Subdirección General de Museos Estatales

En un nuevo intento por definir los campos de actuación de los conservadores-restauradores, aplicados específicamente a los profesionales que trabajan en los museos, desde la Subdirección General de Museos Estatales (en adelante SGME) se consideró la conveniencia de celebrar una serie de reuniones entre los técnicos de este campo que pertenecen a los Museos de Titularidad Estatal y gestión directa por parte del Ministerio de Cultura.

El objetivo de estas reuniones no se acaba con la elaboración de esa definición, sino que, formado este Grupo de Trabajo, se aprovechará para intercambiar información acerca de nuestra profesión, conocer nuevas técnicas aplicables a los museos (como el programa Domus),



5. Digitalización y tratamiento de imágenes para la documentación de los informes de restauración. Departamento de Conservación Preventiva y Restauración (Foto: MAN)



6. Medición de sales solubles mediante conductímetro. Departamento de Conservación Preventiva y Restauración (Foto: MAN)

elaborar documentación a utilizar en común, sistematizando la información de los Museos Estatales en materia de conservación (informes del estado de conservación de las piezas, informes para préstamos, normativas de limpieza, listados de productos, etc.), e incluso, colaborar en cualquier problemática que pueda presentar los profesionales que lo integran.

La eficacia de esas reuniones está avalada por unos condicionantes que, si se pueden considerar de carácter negativo porque denotan una carencia de la Administración, en este caso resultan beneficiosos: sólo existen diecisiete conservadores-restauradores en los museos estatales de gestión exclusiva (incluyendo los dos técnicos que trabajan directamente en la SGME)¹⁸. Por otro lado, todos ellos tienen una larga experiencia en su puesto de trabajo, han accedido a la Administración, indistintamente, por medio de dos oposiciones libres celebradas en 1986 y en 1991, por lo que, consecuentemente, el "más joven" lleva trece años desempeñando esa labor. Por otro lado, y para mayor facilidad a la hora de describir esas competencias, existen programas de enseñanza en las escuelas oficiales de Conservación-Restauración, aprobados por el Ministerio de Cultura, que deben hacer posible poner las bases para el desarrollo de aquellos campos de actuación.

Fruto de estas reuniones de trabajo, donde se exponían problemáticas varias surgidas en el día a día de las funciones del conservador-restaurador, es el documento que ahora presentamos, como definición de una profesión, pero también con carácter de compromiso, para establecer unas normas de actuación imprescindibles para poder desempeñar nuestro trabajo de la manera que consideramos más correcta y profesional.

¹⁸ Los museos de Altamira, del Greco, Sefardí, Casa de Cervantes, de Reproducciones Artísticas, Sorolla, y de Arqueología Marítima, a pesar de la voluntad de la SGME para dotar mínimamente de personal técnico a cada museo de gestión exclusiva, carecen de conservador-restaurador en plantilla, a la espera de que se convoque concurso de esas plazas. Por el contrario, tanto el Museo de América como el Museo Arqueológico Nacional, que cuentan con varios conservadores-restauradores, tienen un departamento de conservación, estructurado como otros departamentos.

¹⁹ En la actualidad, se está iniciando desde la SGME una comisión de planificación de prevención de desastres, que están trabajando con el objetivo de desarrollar los planes de emergencia de desastres en todos los museos estatales de gestión exclusiva, como primer paso de su implantación.

FUNCIONES DEL CONSERVADOR-RESTAURADOR DE LOS MUSEOS ESTATALES

1 CAMPOS GENERALES DE ACTUACIÓN DEL CONSERVADOR-RESTAURADOR DE LOS MUSEOS ESTATALES

1.1 Conservación preventiva

- Definición: intervención de carácter sistemático sobre todos los bienes culturales (muebles e inmuebles) del museo. Comprende:
 - Evaluación y control ambiental (humedad relativa, temperatura, contaminación).
 - Evaluación y control lumínico.
 - Evaluación y control de plagas y de otros riesgos.
 - Establecimiento y aplicación de las condiciones óptimas de exposición.
 - Establecimiento y aplicación de las condiciones óptimas de almacenamiento.
 - Establecimiento y aplicación de las condiciones óptimas de manipulación.
 - Colaboración en el Plan de prevención de desastres¹⁹.

1.2 Restauración

- Definición: intervención directa de carácter extraordinario con el fin de asegurar la integridad física del bien y su mejor interpretación histórica. Es imprescindible y preferible llevar a cabo una estrategia preventiva que reduzca al mínimo las restauraciones.

2 PERSONAL QUE INTERVIENE EN LA CONSERVACIÓN DE LOS BIENES CULTURALES DE UN MUSEO ESTATAL

2.1 Titulación oficial requerida

- Escuelas Superiores de Conservación y Restauración con grado de Diplomatura Universitaria (en la actualidad en Madrid, Barcelona, Pontevedra, Huesca y Principado de Asturias).
- Licenciatura Universitaria de Facultad de Bellas Artes, hasta la aplicación del Decreto de 1991 que contempla la desaparición de las especialidades en la titulación universitaria.

2.2 Personal que interviene en la conservación-restauración de los bienes culturales

- El conservador-restaurador, personal fijo del propio museo.
- Los técnicos del Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE), o los institutos de restauración de cada Comunidad Autónoma.
- Ayuda complementaria de conservadores-restauradores temporalmente contratados. En este caso, siempre estarán tutelados por el conservador-restaurador personal fijo del museo. Por tanto, éste participará en el proceso de selección del ayudante.
- Contratación de servicios a empresas o técnicos especializados de acuerdo con la Ley 2/2000, de 16 de junio, de Contratos de las Administraciones Públicas (por contrato menor, negociado sin publicidad o por concurso libre). En este caso, bajo la co-dirección de los técnicos de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, del Ministerio de Cultura, y el propio museo.

2.3 Sistemas de acceso a personal fijo del museo como conservador-restaurador

- Por promoción interna: concurso de méritos o concurso restringido.
- Por cambio de puesto de trabajo, desde otro puesto de conservación-restauración.
- Por concurso libre, con temario y examen práctico.

3 ACTUACIONES ESPECÍFICAS

3.1 Generales

- Colaborar en el plan anual del museo.
- Redactar una memoria anual que recoja todas las actuaciones llevadas a cabo en el campo de la conservación.

3.2 Procurar las condiciones necesarias para la conservación preventiva de los bienes culturales en el ámbito del museo

- Vigilar y controlar el estado físico de esos bienes culturales, así como todo lo relativo a las condiciones que les rodean (humedad relativa, temperatura, contaminación, iluminación, plagas y otros riesgos).
- Informar de cualquier deterioro aparecido en cualquier bien cultural del museo, proponiendo actuaciones concretas así como la erradicación de las causas que han producido el deterioro.
- Redactar las especificaciones técnicas para vitrinas, soportes de exposición y almacenamiento, y seleccionar los materiales adecuados en cada caso.

3.3 Labor puntual en manipulación y movimientos internos de bienes culturales

- Supervisar los sistemas de embalaje y almacenamiento de fondos museográficos, de forma que todas las colecciones se encuentren en las condiciones adecuadas para su conservación y manipulación.
- Seleccionar los materiales adecuados y redactar las especificaciones técnicas para mobiliario de almacenamiento.
- Asesorar en la planificación de la limpieza general del museo.
- Supervisar los movimientos de fondos.

3.4 Labor puntual en manipulación y movimientos externos de bienes culturales

- Elaborar el informe de estado de conservación, con asesoramiento sobre conveniencia del préstamo o depósito de fondos museográficos en función de ese estado de conservación.
- Redactar las condiciones de ese préstamo, respecto al bien cultural: embalaje, transporte, condiciones climáticas en las que debe ser mantenido.
- Supervisar el embalaje.
- Ejercer las funciones de correo en el acompañamiento de la pieza.
- Revisar conjuntamente con la entidad organizadora el informe del estado de conservación a la recepción y salida del bien cultural.
- Asistir al montaje de la pieza.
- Con carácter extraordinario, realizar el acta de incidencias, de tener lugar alguna, durante el transporte, montaje, exposición, desmontaje o traslado posterior.
- Asesorar, respecto al estado de conservación, los ingresos potenciales y valorar el coste de conservación y/o, en su caso, restauración.

3.5 Intervención directa en bienes culturales

- Programar y gestionar la realización de análisis y exámenes necesarios para conocer el estado de conservación de los bienes culturales.
- Diagnosticar y proponer el tratamiento adecuado.
- Restaurar los bienes culturales de su especialidad y gestionar los medios para la intervención de los restantes.
- Intervenir de urgencia en cualquier bien cultural del museo que así lo precise.
- Supervisar y/o dirigir toda intervención que sea efectuada en cualquier bien cultural del museo por personal ajeno y, cuando esté implicado otro organismo de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, co-dirigirla.
- Documentar gráfica y textualmente todas las actuaciones realizadas y proponer condiciones de mantenimiento posteriores.

3.6 Tutoría de personal ajeno de conservación-restauración. Por personal ajeno se entiende: INEM, convenios, becas y otros contratos

- Participar en la elaboración del proyecto y/o convenio y colaborar en el proceso de selección.
- Supervisar los trabajos de este personal y la documentación generada.

3.7 Otras actividades

- Recoger y actualizar información sobre tratamientos, instrumental, procedimientos y materiales a emplear en el terreno de la conservación.
- Proponer compras de material y equipamiento adecuados para la conservación.
- Colaborar en programas de investigación del propio museo y otras instituciones, en el área de su competencia.
- Asistir, participar y organizar cursos especializados, conferencias y publicaciones.

4 PROGRAMACIÓN DE ACTUACIÓN DEL CONSERVADOR-RESTAURADOR

4.1 Programa anual de conservación-restauración, en los siguientes aspectos:

- Participación en el plan anual del museo (exposiciones, campañas, nuevo montaje, etc.).
- Establecimiento de prioridades del estado de conservación de los bienes culturales.

4.2 Inspección semanal en zonas de bienes culturales

- Con reflejo documental y, si es necesario, fotográfico de la visita y problemas detectados.

EL DIÁLOGO ENTRE EL CONSERVADOR Y EL ARQUITECTO SOBRE LAS EXIGENCIAS CLIMÁTICAS DE LAS COLECCIONES Y LA APLICACIÓN DE CONSIGNAS

Benoit de Tapol¹

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Barcelona

Benoit de Tapol es Licenciado en Química Orgánica por la Universidad P. et M. Curie, París IV; Licenciado en Restauración y Conservación del Patrimonio y Diplomado en Historia del Arte, por la Universidad de la Sorbona de París I. Ha trabajado para el Instituto Real del Patrimonio Artístico de Bruselas, UNESCO-ICCROM y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, entre otros. Desde 1993 se ocupa del Departamento de Conservación Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Resumen: En este artículo se intenta recordar que el mejor proyecto de prevención para un museo, un archivo o una biblioteca no es la suma de los mejores subproyectos: accesos, clima, luz, seguridad... En una sala de exposición o de reserva, existe necesariamente una interrelación de los distintos parámetros para permitir el control del buen estado de conservación de los fondos. Arquitectos, personal de museos e ingenieros tienen que ponerse de acuerdo para establecer las consignas de cada uno de los espacios donde se presentan, almacenan o transitan los fondos. La búsqueda de estas consignas no está únicamente relacionada con las necesidades de conservación de los materiales que constituyen las obras de arte, ya que dependen de otros parámetros más pragmáticos: las condiciones antiguas de conservación, el confort del público, el ahorro de energía, etc. Las recomendaciones internacionales para la correcta conservación de las colecciones pueden servir de punto de partida para una reflexión sobre las consignas ideales en un caso particular. Pero, en ningún caso pueden ser aplicadas de manera sistemática o autoritaria y desligada de las necesidades reales de los fondos en este microclima que representa el museo, el archivo o la biblioteca.

Palabras clave: Conservación preventiva, clima, arquitectura, museo, salas de exposición, salas de reserva.

Abstract: This article reminds the reader that the best prevention plan for a museum, an archive or a library is not the sum of its best subprojects: accesses, climate, light, safety. In an exhibit hall or reserve, there must necessarily be a relationship between the different parameters to control the conservation of the collection. Architects, museum personnel and engineers need to work together to establish the proper conditions in each one of the spaces where the collections are displayed, stored or moved. The search for these conditions is not related only to the conservation needs of the materials making up the works of art; they also depend on other pragmatic parameters: prior conservation conditions, the public's comfort, energy efficiency, etc. The international recommendations for the correct conservation of collections can be a starting point for reflection on the ideal conditions in each case. But they can never be applied in a systematic or authoritarian manner without taking into account the real needs of the collections in this microclimate which represents the museum, archive or library.

Key words: Preventive conservation, climate, architecture, museum, exhibit halls, reserve halls.

Lo primero que tenemos que preguntarnos es qué es un museo desde el punto de vista de la conservación de las colecciones. Se puede contestar a esto citando a Ward que publicó, en 1982, un artículo en la revista *Museum*, en el que decía que en "un edificio en el cual las colecciones han vivido un microclima artificial en donde la temperatura, la humedad, las radiaciones de luz, la actividad química, biológica, el polvo y las perturbaciones debidas a las actividades humanas, constituyen un sistema ecológico complejo de fuerzas que actúan las unas sobre las otras", hay que

¹ E-mail: benoit.detapol@mnac.es



1. Control del clima con el tradicional termohigrógrafo, ubicado cerca de las colecciones (Foto: MNAC)

“comprender y controlar estas fuerzas [que] son a la vez el aspecto más importante y el más difícil de la ciencia de la conservación”.

En segundo lugar, tenemos que interrogarnos sobre cuáles son los momentos clave del debate entre el especialista en conservación preventiva, el conservador de las colecciones, el propietario del edificio, el arquitecto, el jefe de mantenimiento, la dirección técnica y la empresa instaladora.

Para construir una institución irremplazable como es un museo y poder poner en marcha un proyecto con posibilidad de éxito hay que conseguir, desde el principio, dos cosas:

1. Formar un equipo e intentar que exista comunicación entre todos los miembros de éste. Para ello es preciso conocer la definición de *equipo* (un grupo de

personas formado especialmente para ejecutar una tarea particular, en el que la finalidad está entendida por todos los miembros y en el que se especifica un calendario) y conseguir que cada uno de los miembros ponga a prueba, por una parte, su aptitud emprendedora, y por otra, su capacidad de escuchar, su implicación en el museo y su voluntad de consagrar unos medios reales.

2. Recordar que el mejor proyecto de prevención para un museo no es la suma de los mejores subproyectos: accesos, clima, luz, seguridad, etc. Dado que hemos hablado de un sistema ecológico, tenemos que saber que existe una interrelación de los distintos parámetros que hay que controlar. Así pues, el mejor proyecto de iluminación puede desestabilizar, por su aportación calorífica, el clima interno de la sala. De la misma manera, los accesos y el uso del espacio pueden

perturbar el mismo clima interior. Finalmente, la museografía con sus divisiones del espacio, sus tarimas y sus vitrinas puede, en algunos casos, dificultar el buen funcionamiento de las bocas de impulsión y recogida del aire acondicionado.

Para que el equipo de trabajo interno del museo pueda entregar los documentos que reflejen las exigencias climáticas de las colecciones, el uso que se quiere hacer del espacio y el tipo de museografía, es necesario conocer los momentos clave del desarrollo de un proyecto de creación o de transformación de un museo.

He podido participar desde el inicio en un proyecto de creación, formando parte de un equipo interdisciplinar para la redacción del documento que tenía que servir de base en el concurso de ideas para el futuro Museo Internacional de Arqueología y Arte Ibérico de Jaén. Puedo dar fe que este documento recoge, junto al esbozo del proyecto científico y a las intenciones del proyecto cultural, un conjunto de prescripciones, un corpus de principios, que convenía identificar y organizar de manera que se pudiera racionalizar la explotación de los bienes culturales. Entre estas prescripciones podemos encontrar las exigencias climáticas para cada uno de los espacios que almacenan, exponen o por donde transitan las obras de arte.

A pesar de los esfuerzos para que la prevención esté presente desde el inicio del proyecto y sea conocida por el arquitecto “que lo concibe”, es evidente que en un concurso de arquitectura prevalece la inserción del edificio en el paisaje y la evaluación de su comunicación con la ciudad, incluyendo un respeto por las exigencias de distribución de los espacios y de la circulación del público, también descritas en las prescripciones del concurso.

Antes del concurso de ideas abierto a los arquitectos para la transformación de un edificio histórico, la ampliación del edificio actual o la creación de un museo de nueva planta, son necesarias una serie de evaluaciones preliminares. Para los conservadores, preparar una reapertura, después de la elección de un

nuevo edificio, o convivir con las obras de reforma del propio inmueble, requiere un ejercicio de planificación poco común. Éste acaba siendo, además, el momento privilegiado para hacer un balance de la situación y una puesta a punto de los objetos, tanto en el plano material como en el intelectual.

Paralelamente al intento de transformar el museo en un núcleo de dinamización cultural de la zona geográfica, con la consecuente redefinición de la singularidad de sus colecciones, y la necesaria repartición entre salas de exposición y salas de reserva, el responsable se tiene que enfrentar a un conjunto de operaciones que tienen que permitir asegurar la integridad física de los objetos, organizar los fondos, salvaguardar los datos permitiendo su conocimiento y reflexionar sobre sus estatutos. La complejidad del proyecto conlleva una organización rigurosa y estrictamente planificada, así como la necesidad de recurrir a otros profesionales externos al museo.

En Francia, cuando no hay sintonía sobre los objetivos perseguidos por el proyecto de renovación, cuando la ambición del proyecto no es compartida, cuando una situación se bloquea, se crea lo que se denomina un comité asesor, cuyo objetivo es restaurar la confianza mutua entre los distintos *partenaires* (la dirección del museo, el arquitecto, el propietario de las colecciones o del edificio, la administración pública y las intenciones de los políticos), calmar los ánimos y acercar posiciones para preparar las bases del proyecto cultural y científico. La presencia de profesionales externos, ajenos a las antiguas fricciones, con una visión diferente, con entusiasmo y convicción, permite abrir nuevas perspectivas.

Para ser eficaz, el comité tiene que ser limitado en número y representar puntos de vista y competencias diversas. Por ejemplo, para el proyecto de renovación del Castillo-museo de Lourdes, el comité asesor se componía de seis miembros permanentes para abordar cada uno de los principales aspectos del proyecto. Estaba compuesto por la conservadora-directora del

museo, un miembro del personal del mismo, un representante de la municipalidad (del que dependían las cuestiones financieras y la responsabilidad institucional), un representante de la dirección regional de cultura, un arquitecto-jefe (encargado del seguimiento del castillo), y un especialista en conservación preventiva. Los contactos a través de correos electrónicos permitieron un calendario de reunión de tres veces al año durante tres años. Paralelamente, se establecían reuniones puntuales con especialistas locales y conservadores de otros museos, según los temas que había que abordar.

A título de ejemplo, presento a continuación un índice de los primeros resultados del comité asesor. Es un documento de no más de veinticinco páginas, con el siguiente guión:

RENOVACIÓN DEL CASTILLO- MUSEO DE LOURDES INFORME DE ETAPAS

1. Presentación general

- El edificio. El castillo de Lourdes: historia, arquitectura y arqueología
- Historia del museo: creación, ampliaciones/nuevas instalaciones, estado actual
- Las colecciones

2. El museo y su contexto

- Los castillos-museo
- Los museos "identitarios"
- Los fondos relacionados con los Pirineos
- Los museos del otro lado de los Pirineos
- El público y las políticas culturales de la zona

3. La renovación del museo

- Contexto del estudio y elaboración del proyecto
- Estudio del edificio
- Estudio de público
- Estado de las colecciones
- Inventario de las colecciones
- Las acciones puestas en marcha en los últimos tres años

4. Propuestas para el nuevo museo

- Definición
- La museografía
- La política de adquisición
- La acción cultural
- La aplicación de nuevas tecnologías
- Los servicios del museo
- La red de los museos de los Pirineos

En la segunda fase, una vez seleccionado el proyecto arquitectónico, es el momento de abordar de nuevo los problemas de conservación que éste pueda plantear a partir de los documentos aportados por el arquitecto, que no conoce necesariamente los riesgos relacionados con algunas condiciones de clima, luz, circulación o la incompatibilidad de los materiales de construcción con las obras de arte.

El papel del especialista en conservación preventiva es trabajar al lado del arquitecto y del ingeniero encargado de las operaciones para asegurar la cohesión entre los diferentes profesionales implicados, y la adecuación entre el proyecto y los principios de conservación hasta la realización final del mismo. Recalcamos que las fases de mayor riesgo para las colecciones son los momentos en los que éstas se encuentran en los almacenes de reserva en espera de su traslado a la nueva sede, el traslado en sí, o bien las fases de protección y movimientos internos, si se quedan en la institución durante las obras.

¿Cuáles son los documentos de arquitectura que se entregan a la dirección del museo?

El intercambio de documentación entre el arquitecto y la dirección constituye un dispositivo que permite evitar grandes errores para hacer ganar tiempo a todos los profesionales implicados, respetar el presupuesto y la planificación, y asegurar el mantenimiento de las condiciones de conservación.

Como respuesta a los documentos de arquitectura, el equipo del museo transmitirá con el tiempo suficiente lo que es necesario en temas de prevención en cada una de las fases del proyecto. Para cada una de estas fases hay que introducir el nivel correcto de información sobre la identificación de los riesgos, el análisis de las causas y el diagnóstico de los efectos sobre la colección. Muchas veces no hay marcha atrás y, por eso, es tan importante conocer las fases de desarrollo de los proyectos. En arquitectura, hay cinco momentos básicos que hay que tener en cuenta: los estudios

preliminares, el anteproyecto, el proyecto básico, el proyecto de ejecución y la dirección de obra.

Los estudios preliminares constituyen la fase previa en la que se expresan las ideas del encargo de manera elemental y esquemática, con la ayuda de dibujos y croquis, generalmente aunque no necesariamente a escala. Estos estudios incluyen la recogida y sistematización de la información, precisan el programa de necesidades, y recogen la estimación orientativa del coste económico, lo que permite a la dirección del museo tomar una decisión.

El anteproyecto es la fase del trabajo en la cual se exponen los aspectos fundamentales que definirán la obra: funcionales, formales, constructivos y económicos, para proporcionar una primera imagen global y establecer un primer presupuesto. Los documentos entregados en esta fase son: una memoria justificativa de soluciones de tipo general; unos planos por plantas, alzados y secciones a escala; y un primer presupuesto con una estimación global que generalmente se realiza por superficie construida.

Durante el proyecto básico se definen de manera precisa las características generales de la obra, adoptando y justificando las soluciones concretas. Su contenido es suficiente para solicitar, una vez obtenido el visado del Colegio de Arquitectos, la licencia municipal y otras autorizaciones administrativas para llevar a cabo los trabajos. Los documentos entregados en esta fase son: una memoria descriptiva de las características generales de la obra y la justificación de las soluciones concretas que satisfagan los objetivos administrativos, en referencia al proyecto básico; unos planos generales a escala y acotaciones de las plantas, alzados y secciones; y un presupuesto con estimación global desglosado por capítulos.

El proyecto de ejecución es la fase del trabajo que desarrolla el proyecto básico, con la descripción completa de los elementos que constituirán el futuro edificio, las especificaciones de todos los materiales, los sistemas constructivos que se utilizarán y los equipamientos

necesarios. Todos estos elementos se pueden detallar en su totalidad, antes del inicio de las obras, o parcialmente, antes o durante su ejecución. Su contenido reglamentario es suficiente para obtener el permiso del Colegio de Arquitectos, trámite necesario para empezar los trabajos. Los documentos entregados en esta fase son: las memorias constructivas, técnicas, de estructuras e instalaciones; los diferentes planos de cimentaciones y estructuras; los planos de detalles, esquemas y dimensiones de las instalaciones; los pliegos de prescripciones de las condiciones técnicas, generales y particulares; el estado de las mediciones; y los presupuesto para la aplicación de los precios unitarios de la obra.

La dirección de obra es la fase durante la cual el arquitecto acaba la interpretación técnica, económica y estética del proyecto de ejecución, así como, la adopción de las medidas necesarias para realizar el proyecto. Los documentos entregados en esta fase son: el orden de trabajo, de forma gráfica y escrita y la certificación de la obra.

Durante la fase de recepción de la obra, se determinan los costes mediante la aplicación de los precios que rigen el estado real de la mediciones de las partes que las componen (facilitadas por los profesionales competentes), y comprende también la entrega de la obra a la dirección del museo, con la documentación y las especificaciones contenidas en el proyecto de ejecución, y en los otros documentos de la obra. En esta fase se debe entregar el estado final de la obra y el acta de recepción de la misma.

¿Qué tipo de información puede facilitar el museo a los arquitectos para solucionar el tema climático con diligencia y rigor?

Quedan pocos museos en España que no tenga registrados los valores de la humedad y la temperatura en que se conservan sus colecciones. Los aparatos que miden y registran de manera continuada el entorno de los objetos son los termohigrógrafos y las sondas con registradores de datos. En el caso de la rehabilitación



2. Control de los valores de T y HR captadas por las sondas que controlan el aire acondicionado (Foto: MNAC)

de un museo, estas mediciones son de máxima importancia para un arquitecto porque permiten conocer la capacidad de aislamiento térmico e higrométrico de la construcción en las diferentes zonas del edificio. Del análisis de las gráficas se pueden conocer la mínima y la máxima de temperatura y de humedad relativa, y consecuentemente, los valores medios anuales. Siendo coherentes, estos valores podrían servir de criterio para la distribución de las colecciones en las diferentes zonas del edificio. Por ejemplo, en el caso de la reapertura de un museo de arqueología se atribuirían las zonas más húmedas a las colecciones de materiales poco sensibles, como la piedra o la cerámica, y se elegirían las salas más secas para los metales. En la práctica, entran en juego otros criterios para la distribución de los espacios, relacionados con el uso del edificio por el público, el personal, los investigadores, los espacios comunes (cafetería, librería, guardarropa, salas de actos, etc.) y las colecciones.

Las empresas de ingeniería subcontratadas por los arquitectos tienen, generalmente, muy poca o ninguna experiencia en museos. Por este motivo, el diálogo debe

comenzar al inicio mismo del proyecto de modo que se puedan establecer aquellos valores que permitan la buena conservación de las diferentes colecciones y evitar así que los ingenieros apliquen las fórmulas y los parámetros que usan para la instalación de un sistema central de aire acondicionado, como suelen hacer para las grandes superficies comerciales y los aeropuertos. Estas empresas tienen tendencia a utilizar modelos que aplican sistemáticamente en función de parámetros diversos que nada tienen que ver con las necesidades de las colecciones. Normalmente, se adaptan al clima local para el confort del público y el ahorro de energía y, en algunos casos, toman en consideración el microclima de la zona de la ciudad o la capacidad aislante del edificio donde tienen que implantar un sistema de aire acondicionado. De hecho, no se puede, ni tampoco se debe, aplicar las mismas consignas y los mismos tipos de sistemas de enfriamiento sin tener especialmente en cuenta el clima local que hay, por ejemplo, en Sevilla, Madrid o Barcelona.

Las oficinas de Meteorología Nacional han publicado los valores medios, la máxima y la mínima mensuales



3. Protímetro, aparato que permite medir el contenido en agua en equilibrio en los libros o documentos gráficos (Foto: MNAC)

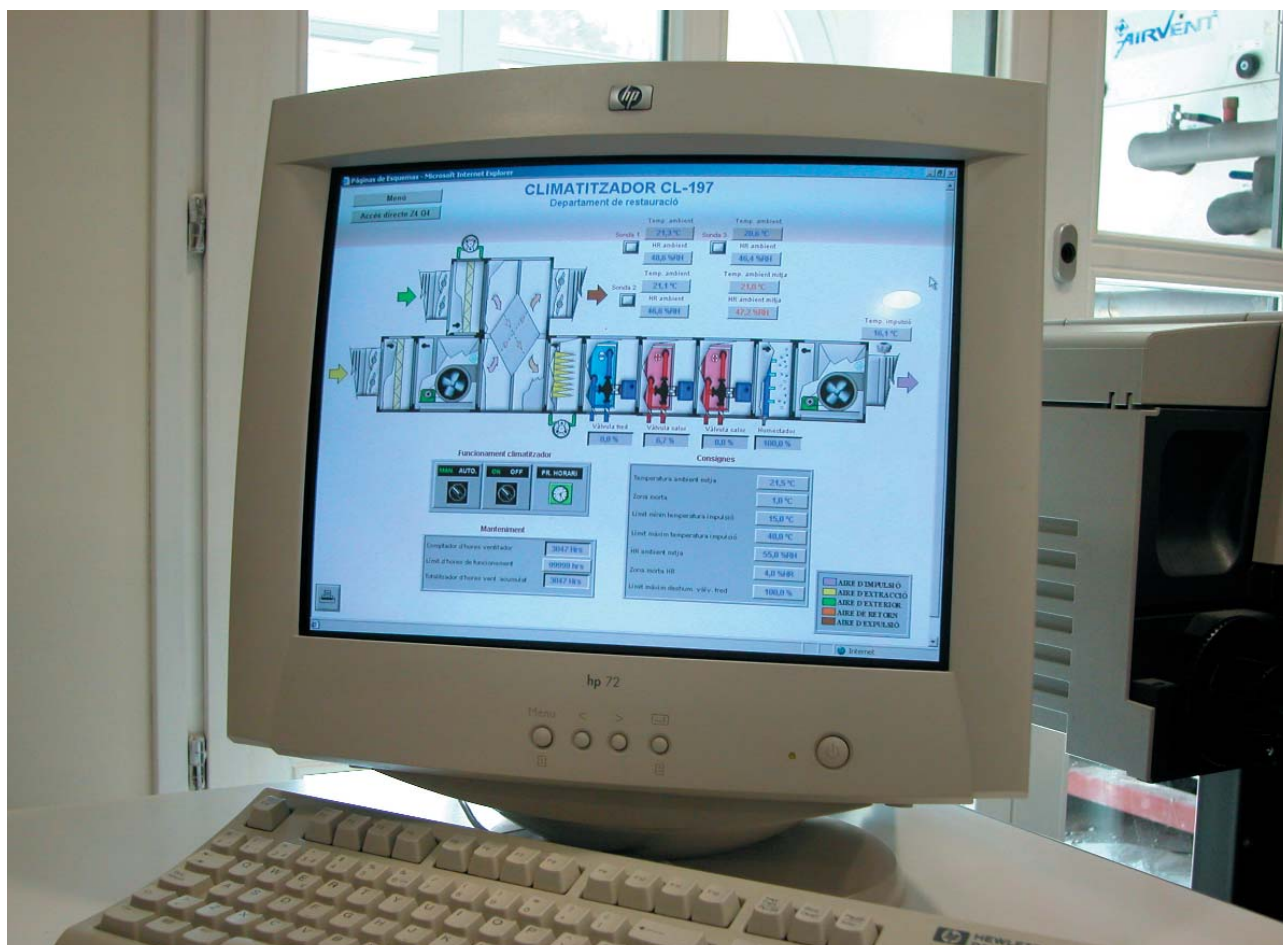
de humedad y temperatura, durante los últimos cincuenta años en las diferentes ciudades españolas. Gracias a esto, somos capaces de caracterizar el clima en cada una de ellas y de establecer su impacto en la conservación de las colecciones.

Dado que cada vez es más frecuente la reagrupación de colecciones en los museos, nos ha parecido interesante comparar estos datos entre las ciudades que concentran más objetos de arte, Madrid, Barcelona y Sevilla, en lo que se refiere a sus respectivas condiciones ambientales y a la conservación del patrimonio mueble.

Sevilla es sin duda la ciudad más húmeda con unos valores medios de máxima y de mínima que fluctúan entre el 75% y el 87%, en invierno, y entre el 45% y el 75%, en verano. Si el edificio participa de la estabilidad climática de los valores de humedad y temperatura exteriores, los objetos orgánicos conservados en Sevilla se encuentran en equilibrio con un valor medio de humedad alto.

Madrid es la ciudad más seca de las tres, con unos valores medios de máxima y de mínima que fluctúan entre el 64% y el 89%, en invierno, y entre el 36% y el 69%, en verano. Dado que Madrid tiene además un clima frío en invierno, las colecciones conservadas en un edificio con calefacción vivirán un clima todavía más seco durante el invierno y esto obligará a los objetos orgánicos a estar en equilibrio con un valor medio de humedad relativamente bajo.

Barcelona, por su ubicación entre el mar (húmedo) y la montaña (seco), es la ciudad más apta para conservar las colecciones. Los valores medios de máxima y de mínima fluctúan entre el 59% y el 73%, en invierno, y entre el 61% y el 73%, en verano. Barcelona tiene dos momentos de riesgo para sus colecciones orgánicas, noviembre y febrero, cuando se acumulan, de un lado, una bajada brusca de la humedad exterior relacionada con las nevadas en los Pirineos y la tramontana y, por otro lado, con un clima interior también seco debido a los tres meses de calefacción.



4. Visualización en pantalla del circuito del aire acondicionado con los valores de T y HR captadas por las sondas (Foto: MNAC)

En cuanto a la temperatura, los valores medios de mínima y máxima son respectivamente en Sevilla, Madrid y Barcelona, en invierno: (2° C; 22° C), (-4° C; 16° C), (0,5° C; 20° C) y, en verano: (15,5° C; 41° C), (7,2° C; 35,5° C), (16,6° C; 32,2° C). Vemos como en las tres ciudades el exceso de calor representa un problema para el confort del público y puede crear dificultades para la conservación de las colecciones. Cuanto más baja es la temperatura más beneficioso es para los objetos orgánicos, porque disminuye la velocidad de las reacciones químicas, limita la actividad biológica y evita el acercamiento a las temperaturas de transición vítrea de los materiales constitutivos de las obras de arte (ceras, barnices, resinas sintéticas, etc.).

El control de la temperatura no es tan importante para las colecciones como el control de la humedad en las ciudades donde el termómetro casi nunca baja de cero grados Celsius, y en las ciudades donde no hay fluctuaciones drásticas de temperatura entre el día y la noche. Para los objetos, el control de la temperatura

es imprescindible cuando tiene una implicación en los mecanismos de condensación.

Cómo elegir una consigna de humedad relativa para una sala de exposición o una reserva

El primer criterio que hay que tomar en consideración está relacionado con la presencia de personas en los espacios con fondos patrimoniales. Es necesario identificar si el espacio que se necesita tratar climáticamente tiene visitantes, si se prevén actividades o trabajos con las colecciones para seleccionar la consigna más adecuada. La respuesta es muy clara para las salas de exposición, la consigna de temperatura viene impuesta por las recomendaciones sobre el confort humano, con unos requisitos de 18° C- 22° C. En cuanto a las reservas y los espacios técnicos o didácticos con posibles concordancias de colecciones y personal, la elección de una consigna depende del proyecto cultural del museo. La idea de reservas visitables, el concepto de reservas



5. Comprobación de funcionamiento de la sonda de conservación preventiva (Foto: MNAC)

activas donde se trabaja y se investiga, los espacios didácticos con voluntad de uso de la colección, las salas de presentación de las “piezas del mes”, los talleres de restauración, los espacios de desinfección, las salas de embalajes y desembalajes... Todos ellos dependen de la política del museo. Es muy importante decidir estos criterios antes de realizar una climatización. Es necesario identificar si los espacios están compartidos de manera permanente con las colecciones y el personal. Es muy diferente una presencia puntual del personal de limpieza, de inspecciones, que una presencia permanente.

Si existe una permanencia continuada de las obras de arte con las personas es preferible seguir el criterio de confort humano, aunque no es lo mejor para las colecciones. Hemos podido comprobar, que en la mayoría de los casos, es mucho mejor una temperatura baja durante la mayoría de los meses del año y, obviamente, en invierno. Dejar bajar progresivamente la temperatura durante los meses más fríos del año en las salas donde se almacenan colecciones con una actividad humana muy puntual, es ventajoso para la longevidad de las colecciones.

Conseguir temperaturas bajas con humedad relativa baja es casi imposible en las ciudades calientes y húmedas como es el caso de Málaga, también con un

sistema central de aire acondicionado muy potente y muy caro. Los archivos de las zonas tropicales conocen este difícil reto. Es sabido que el envejecimiento químico de los documentos gráficos es menor a temperatura baja y humedad relativa cerca del 40%. Por motivos económicos numerosos, responsables de archivos han tenido que renunciar al aire acondicionado y estudiar alternativas. La más empleada de estas técnicas consiste en evitar el tener superficies que transmiten el calor y estudiar los momentos más fríos y más secos de las noches o del mes para realizar la ventilación filtrada de los espacios.

Algunas colecciones de museo son todavía más exigentes, como es el caso de las películas y las fotografías, que necesariamente tienen que conservarse en un clima más frío para evitar la aceleración de los procesos de alteración. En 2002, las normas francesas AFNOR proponían para la mayoría de las colecciones fotográficas unos valores de consigna para las salas de reserva inferiores a 18° C. Para la fotografía en color la consigna es todavía más restrictiva, llegando a valores cercanos a 5° C cuando se trata de las primeras fotografías en color de la historia, pero no para las fotografías en color actuales. Si tiene que ser baja, es aconsejable elegir siempre una consigna que permita al sistema enfriar pero,

sobre todo, mantener la estabilidad. Para este tipo de material supersensible, se pide también una consigna de humedad más baja que los valores normalmente establecidos para las otras colecciones. Es preferible conservar la fotografía en un arco de humedad relativa comprendida entre el 40% y el 50%.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya, en función de las características de sus fotografías y teniendo en cuenta las consignas de estabilidad ofrecidas por la empresa de ingeniería, optó por unos valores de 8° C para la fotografía en color y menos de 18° C para su colección de fotografías en blanco y negro, aceptando unas oscilaciones anuales de la humedad relativa entre el 40% y el 50%. Este ejemplo ilustra que cada material tiene unas necesidades climáticas que favorecen su longevidad. Se trata de elegir un límite superior razonable de temperatura y de humedad en función del clima local, o bien ampliar las oscilaciones para los objetos compuestos, delgados y anisótropos.

De manera más pragmática es posible prever las consignas teóricas de humedad y de temperatura óptima para cada tipo de fondos. El tener en cuenta los microclimas en cada edificio ponderará estos valores teóricos. Para ello, debemos tener en cuenta y priorizar los criterios siguientes:

- a) los materiales constitutivos de las piezas que forman la colección,
- b) la fabricación y las técnicas de montaje empleadas en las mismas,
- c) las alteraciones observables, y
- d) el *curriculum vitae climático* de la colección en cuestión.

Ahora bien, ¿cómo se traducen estas prioridades si elegimos, por ejemplo, una colección de tallas policromadas? En este caso, el material constitutivo es la madera, un material anisótropo que tiene menos intercambios de vapor de agua, lo que significa menos movimientos, entre el 40% y el 55% de humedad. La fabricación revelará si el tronco ha sido ahuecado, para

liberar tensiones entre el duramen y la albura, protegiendo de esta forma la talla de los riegos de fisuras relacionados con los cambios higrométricos. Sabemos por estudios sobre maderas de densidad media, que si se produce un choque climático de 50% a 100%, una madera de 1 mm de espesor se moverá en sesenta minutos, una madera de 1 cm se moverá en treinta horas, y una madera de 10 cm se moverá en cien días. Esta investigación nos lleva a pensar que una talla policromada no será sensible a fluctuaciones bruscas de humedad si son cortas en el tiempo, pero será más sensible a los cambios que se produzcan con una mayor amplitud temporal y a los estacionales. Las alteraciones pueden influir sobre los parámetros que elijamos. Una madera rebajada es una madera que, por lo que acabamos de señalar, es más reactiva que una madera maciza. El ataque de xilófagos tiene menos influencia sobre la sensibilidad de la madera que los factores ambientales.

La expresión *curriculum vitae climático* pide una explicación. Entendemos por *curriculum vitae climático* el nivel medio del grado de humedad en el cual la talla se conserva. Si este valor se acerca al 70% significa que la obra está en equilibrio dinámico con un entorno del 70% de humedad relativa. Modificar drásticamente este nivel, imponiendo por ejemplo una humedad relativa de 40%, provocaría una deabsorción de vapor de agua contenido en la escultura, con las consecuentes microfisuras entre las fibras.

Intentemos ahora ofrecer consignas razonadas para una colección de tallas policromadas en Sevilla, Madrid y Barcelona. Para una colección de tallas policromadas conservadas en Sevilla, donde el clima se caracteriza por una humedad y una temperatura con valores medios de los extremos exteriores en invierno entre el 75% y el 87% y (2° C; 22° C), y en verano entre el 45% y el 75% y (15,5° C; 41° C), se podrían seleccionar las consignas siguientes para las salas de reserva:

Consigna de invierno para la humedad:
45% - 55%

Consigna de invierno para la temperatura:
16° C - 20° C

Consigna de verano para la humedad:
55% - 65%

Consigna de verano para la temperatura:
20° C - 24° C

Para una colección de tallas policromadas conservadas en Madrid, donde el clima se caracteriza por una humedad y una temperatura con valores medios de los extremos exteriores en invierno entre el 64% y el 89% y (-4° C; 16° C), y en verano entre el 36% y el 69% y (7,2° C; 35,5° C), se podrían seleccionar las consignas siguientes para las salas de reserva:

Consigna de invierno para la humedad:
40% - 50%

Consigna de invierno para la temperatura:
14° C - 18° C

Consigna de verano para la humedad:
45% - 55%

Consigna de verano para la temperatura:
20° C - 24° C

Aún así, debemos tener cuidado en este último caso, ya que los parámetros exteriores no corresponden a los parámetros interiores de los edificios: la calidad del aislamiento y la posible calefacción transformarán los valores cerca del 35% y el 55% de humedad relativa.

Para una colección de tallas policromadas conservadas en Barcelona, donde el clima se caracteriza por una humedad y una temperatura con valores medios de los extremos exteriores en invierno entre el 59% y el 73% y (0,5° C; 20° C), y en verano entre el 61% y el 73% y (16,6° C; 32,2° C), se podrían seleccionar las consignas siguientes para las salas de reserva:

Consigna de invierno para la humedad:
50% - 60%

Consigna de invierno para la temperatura:
16°C - 20°C

Consigna de verano para la humedad:
55% - 65%

Consigna de verano para la temperatura:
20°C - 24°C

Con estos ejemplos hemos ilustrado que no hay una norma fija para la mejor conservación de una colección y que el lugar donde se ha conservado en buen estado tiene una influencia sobre su perennidad. El *curriculum vitae climático* de una obra tiene que ser tomado en consideración en el momento de elegir una consigna de humedad relativa, y no es lo mismo tener que conservar en Sevilla, Madrid o Barcelona.

El impacto de la climatización en la organización de las salas de exposición y de reserva

Impacto sobre la iluminación de las salas de reserva

La necesidad de contar con un nivel de temperatura bastante más bajo que el valor medio anual obliga a los arquitectos a crear un refuerzo de aislamiento para las salas de reserva. En algunos casos, este hecho puede tener una repercusión sobre el tipo de iluminación de las salas. La solución de aislar estos espacios mediante un falso techo no suele ser compatible con la instalación de un sistema de iluminación en este mismo lugar. Si las fuentes de luz no pueden ser internas a la arquitectura, tendrán que ser externas, modificando los espacios verticales útiles para la ubicación de estanterías o de un mueble compacto en el caso de salas de reserva.

Impacto sobre el mobiliario de las salas de reserva y los espacios museísticos

Asimismo, la necesidad de contar con un nivel de temperatura bastante más bajo que el valor medio anual hace imposible que el mobiliario se pueda fijar firmemente en las paredes. En una cámara de aislamiento hay mayores posibilidades de anclaje pero debemos tener en cuenta que el mobiliario tiene que ser autoportante y, en muchos casos, desplazable, como es el caso de los compactos. Además, las bocas de impulsión y recuperación del aire acondicionado están

normalmente ubicadas en las partes inferiores y superiores de las paredes por lo que el mobiliario, las vitrinas o los soportes de sujeción de las piezas no pueden ocultar estas bocas de ventilación.

Impacto sobre la calidad del aire y las vibraciones en los espacios museísticos

El equipo de arquitectos e ingenieros que trabajan en el proyecto tienen que seleccionar al menos dos lugares estratégicos del edificio para la toma de aire y para la ubicación de la maquinaria con los compartimentos de filtros, humidificación, deshumidificación, etc. Una selección equivocada de la toma de aire, por ejemplo en una zona con polución de partículas o gases, afecta al mantenimiento de los filtros y a la presión de la impulsión del aire. Una selección equivocada de la ubicación de la maquinaria puede causar problema de ruidos o de vibraciones que se transmiten a las paredes de la sala de exposición.

Impacto de los materiales muy higroscópicos sobre las consignas de aire acondicionado

Nos referimos a la conservación de documentos en archivos y bibliotecas. La climatización para archivos y bibliotecas no está sujeta únicamente a recomendaciones de temperatura y humedad. Dado que los documentos gráficos absorben más rápidamente que desorben, puede que los valores ambientales indiquen un 50% de humedad relativa y que, de manera anormal, el documento se haya humidificado. En este caso, su contenido en agua es superior a lo permitido para evitar riegos de crecimiento de microorganismos. F. Gallo ha propuesto el protocolo siguiente para conservación de metros cúbicos de documentos: las condiciones óptimas de conservación son 16°C-20°C y 40%-60% de humedad relativa anual. Si se reúnen estas condiciones, el responsable de la prevención realiza inspecciones y eliminación del polvo, los fondos están a salvo. Si se observa demasiadas fluctuaciones climáticas, es importante medir el contenido en agua

en equilibrio de los documentos y la actividad del agua. Si los valores se sitúan por debajo del 10%, y la actividad es inferior a $w = 0,65$, los libros y otros documentos se encuentran en zona potencial de riesgo, sin que aparezca todavía un riesgo biológico. Si, por el contrario, el contenido en agua en equilibrio de los documentos indica un valor superior a 10% y una actividad del agua superior al 0,65, los riesgos de biodeterioro son elevados. Para este tipo de fondos es necesario comunicar al arquitecto no únicamente los valores de temperatura y humedad relativa de los espacios que conservan las obras, sino también los valores del contenido en agua y la actividad de ésta.

Conclusiones

La simplificación de los cálculos realizados por los ingenieros y el juego de subcontrataciones sin un control total, de un lado, la transmisión de normas de conservación ciegas y anticuadas, por otro, son el origen de rectificaciones costosas y de riesgo para las colecciones. No solamente se tienen que crear grupos de trabajo sobre temas específicos (climatización, circulación, iluminación, etc.), sino que éstas se deben mantener para afinar las orientaciones que se definen en las reuniones con la dirección facultativa. De la transversalidad de la información depende una parte del éxito del proyecto.

En el caso concreto de los materiales orgánicos, las condiciones de conservación en las que las obras se han mantenido en buen estado, deben guiar los criterios de selección para las consignas. Los arquitectos están normalmente muy dispuestos a recoger las mediciones realizadas durante años en el entorno de las colecciones. El dogmatismo y la intransigencia no llevan a ninguna solución práctica y útil para la conservación de los fondos. Debemos recurrir al debate y la argumentación, apoyada en criterios prácticos y en el conocimiento profundo de los mecanismos físicos y químicos de intercambios de vapor de agua de los objetos con el ambiente para llegar a soluciones adaptadas a cada colección.

BIBLIOGRAFÍA

1 Acercamiento estratégico al control del clima en los museos

CASSAR, M. (1995): *Environmental Management*, Routledge, London.

2 Control del clima en edificios históricos

CASSAR, M. (ed) (1994): *Museums Environment Energy*, HMSO, London.

CONRAD, E. A. (1996): "The Dews and Don'ts of Insulating", en *Old House Journal* 24, nº3: 36-41.

FEILDEN, B. M. (1980): "Architectural Factors Affecting the Internal Environment of Historic Buildings", en *Conservation Within Historic Buildings. Preprints of the Contributions of the Vienna Congress, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC)*, London: 1-5.

LEEKE, J. (1996): "Detecting Moisture", en *Old House Journal* 24, nº3: 42-45.

LUGANO, F. (1996): "Fixing a Cold, Drafty House", *Fine Homebuilding*, no. 105: 92-97.

MEIER, A. y LUTZ, K. (1995): "Energy-Efficient Remodeling-Grab the Opportunity", en *Home Energy* 12, nº1: 25-30.

MOFFAT, A. S. y SCHILER, M. (1994a): "Designing energy-efficient residential landscapes for cool regions of the US", en *American Nurseryman* 179, nº12: 64-71.

MOFFAT, A. S. y SCHILER, M. (1994b): "Designing energy-efficient residential landscapes for temperate regions of the US", en *American Nurseryman* 180, nº1: 74-91.

MOFFAT, A. S. y SCHILER, M. (1994c): "Designing energy-efficient residential landscapes for hot, arid regions of the US", en *American Nurseryman* 180, nº2: 50-59.

MOFFAT, A. S. y SCHILER, M. (1994d): "Designing energy-efficient residential landscapes for hot, humid regions of the US", en *American Nurseryman*, 180, nº3: 56-65.

SOREL, A. (1993): "Le traitement climatique-les charges et le traitement climatique-le musée", *Fiche technique Direction des Musées de France*, Paris.

TAYLOR, T. H. (1996): "Museums in Historic Buildings", en *APT Bulletin, The Journal of Preservation Technology*, vol. 27, nº3: 7-64.

3 El control climático con métodos pasivos

BAUM, S. (1990): "Remodeling for Passive Cooling", en *Sunset* 185, nº2: 92-94.

ESHOJ, B. y PADFIELD, T. (1993): "The Use of Porous Building Materials to Provide a Stable Relative Humidity", en *Preprints, 10th Triennial Meeting, Washington, DC, USA, 22-27 August 1993*, ICOM Committee for Conservation, París: 605-609.

HOLMBERG, J.G y JOHANSSON, L. G. (1996): "Preventive conservation in Swedish Museums", en *Technical Museum storage room survey 1994-1995, Preprints, 11th triennial Meeting. Edinburg, 1-6*, ICOM Committee for Conservation.

PADFIELD, T. (1999): "On the usefulness of water absorbent material in museum walls", en *Preprints, 12th Triennial Meeting, Lyon, France, 1999*, ICOM Committee for Conservation, París: 83-87.

SCHUR, S. E. (1985-1988): "Insulating Tactics to Win the Collections' Survival Battle", en *Technology and Conservation*, 5-8.

4 El Control del clima en los edificios históricos utilizando la calefacción

BECK, W. y MANFRED, K. (1980): "Problems of Heating within Historic Buildings of Austria", *Conservation Within Historic Buildings. Preprints of the Contributions of the Vienna Congress, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC)*, Londres: 22-29.

CHRISTOFFERSEN, L. D. (1993): "Resource-Saving Storage of Historical Material", *Preprints, 10th Triennial Meeting, Washington, DC, USA, 22-27 August 1993*, ICOM Committee for Conservation, París: 601-604.

LAFONTAINE, R. H. (1982): "Humidistatically-Controlled Heating: A New Approach to Relative Humidity Control in Museums Closed for the Winter Season", en *Journal of the International Institute for Conservation, Canadian Group* 7, nºs. 1&2: 35-41.

OLSTAD, T. M. (1994): "Mediaeval Wooden Churches in a Cold Climate-Parish Churches or Museums?", en *Preventive Conservation: Practice, Theory, and Research. Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC)*, Londres: 99-103.

O'BRIGHT, A. W. (1992): "New Mechanical Systems for Historic Structures", en *CRM* (Cultural Resources Management) 15, nº6: 44-46.

RUDIN, A. (1986): "The Positive Effects of Cool Temperatures on Pipe Organs", en *Comfort and Light Newsletter*, Interfaith Coalition on Energy: 18.

5 El control climático utilizando sistemas menos costosos

BUCK, R. D. y ELIAS, J. A. (1964): "A Specification for Museum Air conditioning; Humidity Control-Isolated Area Plan", en *Museum News* (Technical Supplement), 6: 53-60.

BRIGGS, J. R. (1980): "Environmental Control for Old Buildings: Two Case Studies", en *Conservation Within Historic Buildings. Preprints of the Contributions of the Vienna Congress*, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), London: 9-14.

CASANOVAS, L. E. y SERUYA, A. I.: "Climat control in 16th century building in south of Portugal", en *ICOM CC, 12th triennial Meeting*, Lyon.

EAMES, R. M. (1980): "The Historic House in Climate Extremes: Problems and Proposals", en *Conservation Within Historic Buildings. Preprints of the Contributions of the Vienna Congress*, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), London: 32-33.

GARSKOF, J. (1997): "Cold Comfort, Specifying Mini-Duct Air Conditioning for an Old House", en *Old House Journal* XXV, nº4: 41-45.

GIBSON, S. (1994): "Air and Vapor Barriers", en *Fine Homebuilding*, no. 88: 48-53.

KERSCHNER, R. L. (1992): "A Practical Approach to Environmental Requirements for Collections in Historic Buildings", en *Journal of the American Institute for Conservation*, 31: 65-76.

MACCORMAC, R. y POPPER, M. (1994): "The Ruskin Library: Architecture and Environment for the Storage, Display, and Study of a Collection", en *Preventive Conservation: Practice, Theory, and Research. Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress*, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), London: 139-143.

PARDUE, D. (1985): "Climate Control in Furnished Room Exhibits", *CRM* (Cultural Resources Management) 8, nº3 & 4: 20-21.

STANIFORTH, S., HAYES, B. y BULLOCK, L. (1994): "Appropriate Technologies for Relative Humidity Control for Museum Collections Housed in Historic Buildings", en *Preventive Conservation: Practice, Theory, and Research. Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress*, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), London: 123-128.

6 El control climático utilizando el aire condicionado

LULL, W. P. (1995): *Conservation Environment Guidelines for Libraries and Archives*, Canadian Council of Archives, Ottawa.

ORESZCZYN, T., CASSAR, M. y FERNÁNDEZ, K. (1994): "Comparative Study of Air-Conditioned and Non Air-Conditioned Museums", en *Preventive Conservation: Practice, Theory, and Research. Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress*, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), London: 144-148.

PADFIELD, T. (1987): "The dangers of Installing Air Conditioning in Historic Building", en *ICOMOS, General Assembly*, Washington DC.

FULTON, R. (1988): "Curators and M&E Consulting Engineers", en *Museums Journal* 87, nº4: 203-205.

PADFIELD, T. (1990): "Low-Energy Climate Control in Museum Stores" en *Preprints, 9th Triennial Meeting, 1990*, ICOM Committee for Conservation II, París: 596-601.

STANIFORTH, S. (1984): "Environmental Conservation", en THOMPSON, J. M. A (ed.): *Manual of Curatorship*, Butterworths, London: 192-202.

THOMSON, G. (1980): "Some Hints on Measurement and Control of Climate in Historic Houses", en *Conservation Within Historic Buildings. Preprints of the Contributions of the Vienna Congress*, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), London: 6-8.

RECIENTES AVANCES EN CONSERVACIÓN DE OBJETOS DE CUERO

Gerardo M. González Álvarez¹

Museo del Traje, C.I.P.E

Madrid

Resumen: Se presenta una visión de la problemática general de la conservación y restauración de objetos de cuero desde el punto de vista de la permanencia del material. Una somera revisión bibliográfica nos acerca a los desarrollos realizados en este campo desde la década de 1990. Por último se presenta una discusión de los datos obtenidos en los últimos estudios que he realizado centrados en las características hidrodinámicas del cuero, su relación con el deterioro y las conclusiones que podemos establecer de cara a la conservación de este material.

Palabras clave: Conservación, cuero, deterioro, hidrodinámica, ambiente.

Abstract: An overview of the general problems associated with conserving and restoring leather objects from the point of view of the permanence of the material. A summary bibliographic review gives us an idea of the advances made in this field since the nineties. Finally, there is a discussion of the data obtained from the most recent studies which have focused on the hydrodynamic characteristics of leather, their role in deterioration and the conclusions that can be drawn in terms of the conservation of this material.

Key words: Conservation, leather, deterioration, hydrodynamics, environment.

Gerardo González es Licenciado en Psicología y graduado en la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, en la sección de Arqueología; restaurador de plantilla del Museo del Traje C.I.P.E, desde 1983 y asesor de gestión de proyectos y recursos humanos del área de restauración de la Comunidad de Madrid entre 1998 y 2001.

Aunque en los últimos años los avances en materia de conservación de objetos de cuero han sido importantes en el ámbito internacional, especialmente gracias al esfuerzo de diferentes instituciones europeas que han venido desarrollando interesantes programas de investigación en este campo, todavía seguimos enfrentándonos a un material poco conocido en comparación con otro tipo de materiales de los que componen nuestro patrimonio histórico artístico. En parte, porque realmente sigue estando poco estudiado y, en parte, porque lo que actualmente se conoce está poco difundido.

En este artículo pretendo hacer una revisión somera de los conceptos más relevantes y de las últimas aportaciones realizadas para el cuidado y conservación de objetos de cuero en las colecciones de nuestros museos.

Desde un punto de vista tradicional, y aún hoy en muchas instituciones, la problemática de conservación y restauración de objetos de cuero se viene afrontando con una estrategia de intervención directa, casi siempre con métodos y técnicas derivados de los procedimientos tradicionales del trabajo del cuero o de los desarrollos industriales de las curtidurías o de los centros de fabricación de objetos de este material. Desde esta

¹ E-mail: gerardo.gonzalez@mt.mcu.es



1. Indumentaria tradicional. Chaquetilla de pastor.
Piel vuelta (Foto: Museo del Traje. C.I.P.E.)

perspectiva, la estrategia de intervención se centra en “tratamientos”, como pueden ser:

- Limpiezas con jaboncillo inglés o diferentes productos químicos.
- Engrasados con diferentes tipos de aceites (animales o vegetales).
- Hidrataciones mediante emulsiones.
- Consolidaciones y pegados con diferentes productos (naturales o sintéticos).

En general, con productos directamente inspirados en los que se utilizan en la fabricación o el mantenimiento de los objetos industriales o en los métodos artesanales tradicionales. Productos pensados y probados para objetos concebidos con una “vida útil” limitada, y no con vistas a su conservación a largo plazo, como objetos constituyentes de un patrimonio conservado en un museo.

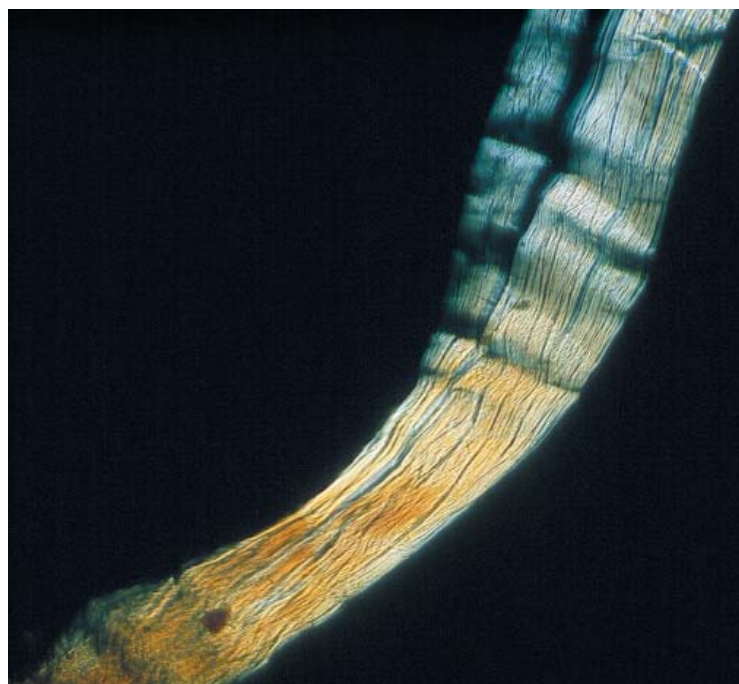
A finales de la década de los ochenta, se produce un punto de inflexión (todavía muy minoritario) en este

marco general, cuando se toma conciencia de que este tipo de actuaciones se venían desarrollando sin un “diagnóstico objetivo” del estado de conservación o nivel de deterioro de la estructura del material de estos objetos. Y lo que es más grave, que esto era así porque no existían métodos ni técnicas de diagnóstico de carácter científico, basadas en conocimientos objetivos, lo que directamente ponía en cuestión el propio objetivo y adecuación de este tipo de intervenciones.

Ante esta situación, durante toda la década de los noventa, se fueron desarrollando importantes trabajos de investigación de los mecanismos de deterioro del cuero a través de los proyectos STEP y ENVIRONMENT, coordinados por Réne Larsen (Larsen, 1992: 3-6; Larsen, 1996: 1-8) de la Escuela de Conservación de Copenhague, que ya nos permiten cierto grado de conocimiento objetivo sobre la estabilidad y deterioro de este material. También en esta década se desarrollaron técnicas de diagnóstico con pequeñas muestras (aunque todavía destructivas) como el “método de



2. Fibra de cuero en buen estado de conservación
(Foto: Museo del Traje. C.I.P.E.)



3. Fibra de cuero en buen estado vista con luz polarizada.
Se aprecia la buena separación fibrilar de las microfibrillas
y la excelente birrefringencia que se pierde con el deterioro
(Foto: Museo del Traje. C.I.P.E.)

análisis integral” desarrollado en Holanda por J. Wouters (Wouters, 1992), y también a un nivel de análisis de fibras, que ya podemos considerar no destructivo, las técnicas de determinación de la estabilidad hidrotérmica desarrolladas por G. Young en el Instituto de Conservación de Canadá (Young, 1990: 626-631).

Yo mismo, durante esa década, desarrollé en el Museo Nacional de Antropología de Madrid un método de diagnóstico completo de carácter no destructivo (basado en diferentes pruebas de nivel fibrilar) apto para ser aplicado con objetos pertenecientes al patrimonio custodiado en los museos, y que recientemente se ha implementado en un programa de intervención de la Subdirección General de Museos Estatales.

En este mismo sentido, de llevar a sus aplicaciones prácticas los avances teóricos y técnicos desarrollados en la anterior década, se viene trabajando también en el estudio experimental en profundidad de los tratamientos de recurtición con alcoxidos aluminicos, propuestos hace años por Calnan (Calnan, 1989), y que ahora pueden ser evaluados con las nuevas metodologías (Larsen *et alii*, 1996: 742-750).

En todos estos estudios, que han ido conformando un nuevo marco de actuación más dirigido a las estrategias de conservación a largo plazo, han sido diversas las cuestiones en las que se ha progresado, pero quiero en este artículo detenerme en dos que, a mi juicio, son las cuestiones capitales que determinan las estrategias de actuación de cara a la conservación a largo plazo de objetos de cuero.

La primera es la importancia crucial de la desnaturalización del colágeno en los procesos de deterioro de los objetos de cuero. Es muy importante ser consciente de que esta desnaturalización no es un fenómeno observable a simple vista en el objeto. Es más, no correlaciona en absoluto con el “aspecto” del objeto, pudiendo presentarse estructuras de colágeno muy desnaturalizado en objetos cuyo aspecto es de una “buena conservación” y viceversa. Sin embargo, esta desnaturalización se manifiesta a través de la propiedad de estabilidad hidrotérmica del cuero, propiedad que puede medirse con gran exactitud a través del parámetro “temperatura de contracción” (temperatura a la que se produce la desnaturalización del colágeno cuando el cuero es progresivamente calentado en agua destilada). Es importantísimo

determinar el grado de desnaturalización de un objeto porque es uno de los factores cruciales para que las condiciones ambientales de conservación a largo plazo hayan de ser críticas o no.

La segunda es la importancia del agua como principal agente de deterioro de las estructuras fibrilares del cuero. Especialmente de los objetos de cuero con curtición vegetal, que son la inmensa mayoría de los objetos de cuero custodiados en los museos y/o que conforman el patrimonio histórico-artístico.

La primera de estas cuestiones ha generado una extensa bibliografía especializada en la que se estudian a fondo las propiedades de estabilidad hidrotérmica del cuero, tanto en el campo de la conservación de bienes culturales como en el campo de la industria del cuero, ya que es una cuestión de sumo interés en el control de calidad de los procesos de curtición industrial (Haines, 1997: 1-5; Larsen, Vest y Nielsen, 1992; Komanowsky, 1992: 52-67; Chaine y Rottier, 1992: 6-10; De Simone *et alii*, 1993: 207-219; Young, 1998: 65-79).

En cuanto a la segunda cuestión, su importancia en el campo industrial es mucho menor, ya que los cueros actuales de curtición mineral, o de curtición vegetal con recurtición mineral, y en cualquier caso, con acabados de protección sintéticos, son suficientemente resistentes al agua, por lo que el estudio de su degradación por este factor no ha suscitado especial interés en los procesos de fabricación industrial. A su vez, en el campo de la conservación de bienes culturales, apenas unos pocos trabajos tratan o simplemente mencionan, en relación con el deterioro por agua, el problema del colapso de las estructuras fibrilares del cuero. Seguramente, esta escasez de estudios haya sido debida a la falta de técnicas de diagnóstico y control adecuadas para el estudio de este problema (Larsen, 1992: 3-6; González, 1996: 257-266; Calnan, 1991: 41-50; Dempsey, 1984).

En cualquier caso, como he apuntado anteriormente, desde la década de los noventa he venido desarrollando un método de evaluación y diagnóstico de objetos



4. Fibras de cuero deteriorado. Se aprecia el colapso fibrilar con pérdida total de la separación de las microfibrillas (Foto: Museo del Traje. C.I.P.E.)

de cuero que cubre tres objetivos principales: proporcionar una evaluación integral fiable y precisa, no basarse en pruebas destructivas, y poder realizarse de manera práctica en cualquier museo o institución que custodie objetos de este material.

El primer objetivo se ha conseguido estableciendo el conjunto de características a evaluar a partir de estudios de análisis factorial en los que han quedado bien establecidas las dimensiones que debemos tener en cuenta para una visión completa del diagnóstico del objeto (González, 1990: 569-581; González, 1996: 257-266). Se trata de tres dimensiones de deterioro que pueden tener como referencia el nivel de estructura fibrilar del cuero, y que quedarían caracterizadas de la siguiente forma:

- Dimensión intrafibrilar: relacionada con la desnaturalización del colágeno y con los diferentes cambios moleculares derivados del deterioro a nivel estructural de las microfibrillas del complejo colágeno-curtiente. Esta dimensión se evalúa determinando la temperatura de contracción y la resistencia fibrilar.
- Dimensión interfibrilar: relacionada con reacciones de interacción entre las microfibrillas y responsable de las características de flexibilidad, elasticidad, oscurecimiento y agrietamiento del cuero. Esta dimensión se evalúa determinando la separación microfibrilar de la estructura del cuero.



5. Test de temperatura de contracción a nivel de fibra: se aprecia la sonda termométrica y la fibra antes de la contracción al comenzar a calentarse el agua
(Foto: Museo del Traje. C.I.P.E.)



6. Test de temperatura de contracción: la misma fibra después de la contracción
(Foto: Museo del Traje. C.I.P.E.)

- Dimensión extrafibrilar: relacionada con los productos de los procesos de curtición y con productos ambientales o de degradación acumulados en el cuero y las reacciones que entre éstos se producen en los procesos de deterioro. Esta dimensión se evalúa determinando la acidez, el contenido de amonio del cuero y adicionalmente el contenido de sulfato.

A través de estas determinaciones analíticas se cubre, como decía, el primer objetivo de conseguir una evaluación integral fiable y precisa del estado de deterioro del material.

El segundo objetivo, referente a la obtención de esta evaluación de manera no destructiva, se ha conseguido a través de las técnicas de determinación analítica a nivel microanalítico (nivel de fibras, con un consumo total para todas las determinaciones de 2 mg), (González, 1990: 569-581; González, 1996: 257-266; González, 1994: 33-41).

El tercer objetivo, se refiere a que todas las determinaciones pueden realizarse con un instrumental que no precisa de aparatos de costosa y sofisticada tecnología. En general, puede realizarse con instrumentos que ya cumplen otras funciones en el laboratorio estándar de conservación de los museos.

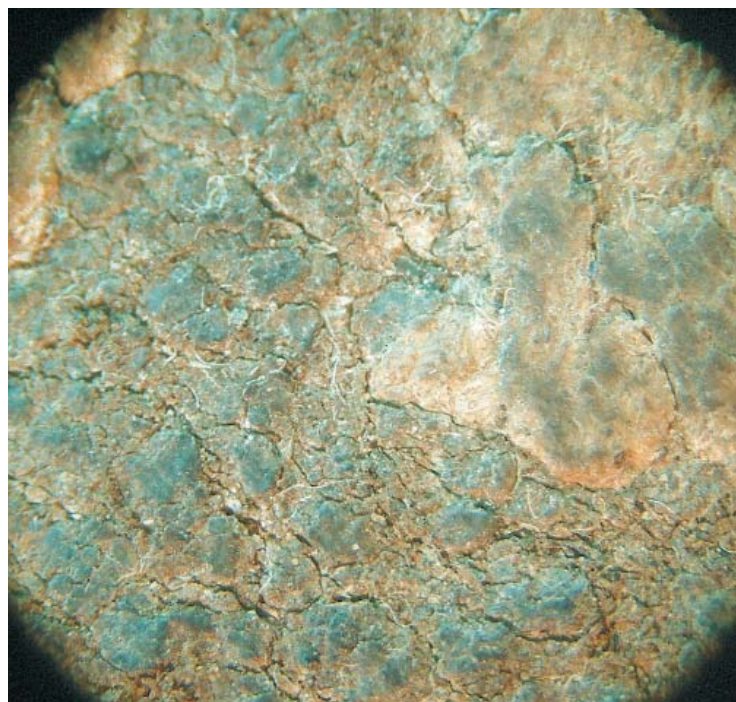
Podemos decir, por tanto, que hoy en día ya disponemos de técnicas adecuadas para la determinación de las diferentes propiedades relacionadas con los procesos de deterioro del cuero, y puesto que veíamos que los efectos del agua eran una de las cuestiones fundamentales que intervenían en estos procesos, estamos en condiciones de plantearnos una cuestión verdaderamente relevante para la conservación de estos objetos de cuero: ¿cuáles son las propiedades hidrodinámicas de este material y cómo se relacionan con su deterioro?

El cuero en buenas condiciones intercambia agua con el medio en que se encuentra según las variaciones de humedad relativa ambiental, y sufre variaciones dimensionales correlativas a estos intercambios de manera, al

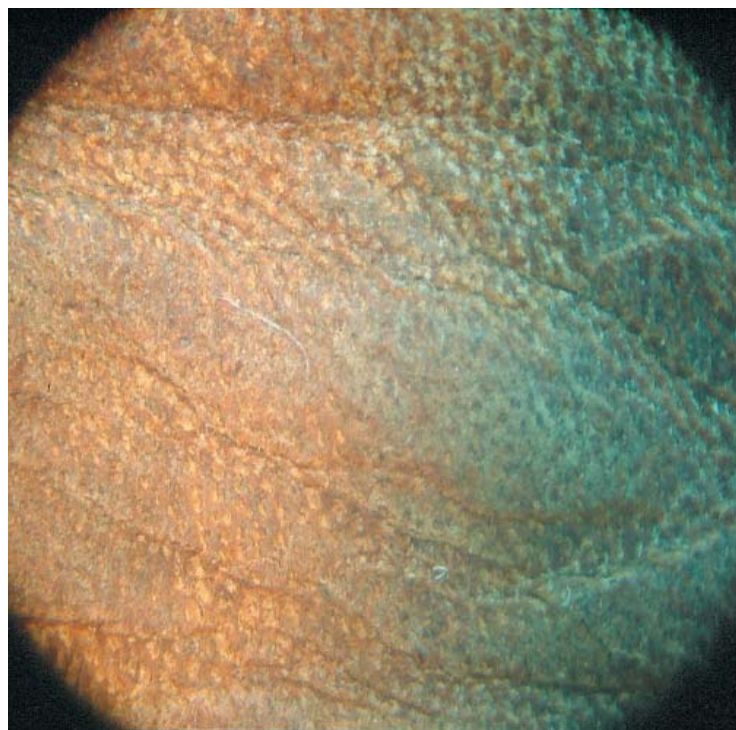
menos aparentemente, reversible y sin consecuencias para su conservación. Los cueros con cierto grado de deterioro, como son en general los constituyentes de los bienes culturales, ¿tienen estas mismas propiedades hidrodinámicas?, ¿son capaces de producir variaciones dimensionales reversibles?, ¿sufren, en estos intercambios de agua, algún grado de deterioro? O por el contrario, sencillamente pierden la capacidad de intercambiar agua con el ambiente como los cueros nuevos (y, en este caso, no serían preocupantes las variaciones de humedad relativa ambiental para la conservación de estos objetos).

Para empezar a responder a estas cuestiones se efectuaron varios experimentos de desorción cuyo paradigma general consistió en el acondicionamiento normalizado de las muestras y la determinación inicial de su peso, dimensiones y estado de conservación (midiendo temperatura de contracción, resistencia a la rotura fibrilar, separación fibrilar y acidez superficial). A continuación, se introducían las muestras en una campana de humedad a saturación durante veinticuatro horas. Después, se sacaban las muestras para ser acondicionadas de nuevo según la normativa estándar, pero nada más sacar las muestras de la campana de humedad se pesaban para comprobar la masa de agua absorbida y se realizaban pesadas continuadas durante dos horas para obtener una curva de desorción característica de cada muestra. Por último, se determinaba otra vez el estado de conservación y se tomaban las dimensiones finales para comprobar si las variaciones dimensionales eran reversibles o se producían deformaciones permanentes.

Se midieron por tanto las características del estado de conservación según las técnicas microanalíticas desarrolladas y se midieron también las propiedades hidrodinámicas con cuatro características interesantes: la masa total de agua absorbida, la velocidad de desorción del agua, la deformación (representada como diferencia de superficie, en porcentaje, entre las proyecciones planas de las muestras antes y después de la desorción), y la presencia de agua o “proceso de



7. Superficie de la cara flor de un cuero con grasas cristalizadas (Foto: Museo del Traje. C.I.P.E.)



8. La misma superficie después de eliminar las grasas. Se aprecia la recuperación del patrón de poros de la cara flor del cuero (Foto: Museo del Traje. C.I.P.E.)

desorción" (calculada matemáticamente como la integral de la función de desorción, es decir, el área bajo la curva de desorción. Esta medida representa dimensionalmente el producto de multiplicar el porcentaje de masa de agua absorbida por el tiempo de permanencia en el cuero y, conceptualmente, significa la presencia total de agua en el cuero durante el proceso de desorción).

Con este paradigma experimental se han podido estudiar tanto los efectos del nivel de deterioro sobre las propiedades hidrodinámicas como, en sentido contrario, los efectos de las propiedades hidrodinámicas sobre el estado de conservación en presencia de variaciones de humedad relativa ambiental.

Del estudio de los datos obtenidos en este paradigma experimental se han podido establecer una serie de conclusiones interesantes e importantes por la incidencia que tienen sobre las técnicas de conservación y restauración de este material.

En primer lugar se constata que los objetos de cuero con diferente grado de deterioro tienen diferentes propiedades hidrodinámicas en relación con su grado de deterioro, estableciéndose una "curva característica de desorción" de cada objeto concreto. Las diferencias de las propiedades hidrodinámicas se relacionan con el grado de deterioro principalmente a nivel de la estructura molecular y secundariamente a nivel de la estructura fibrilar de cada objeto de cuero. Cuanto mayor es el deterioro en cualquiera de esas dos dimensiones, el cuero presenta una menor velocidad de intercambio de agua con el medio y una mayor presencia total de agua en el objeto durante el proceso de intercambio. Es esta presencia total de agua en el objeto la responsable directa de un incremento del grado de deterioro molecular y fibrilar que se manifiesta, a temperatura ambiente, como una deformación irreversible del objeto.

En consecuencia, la deformación que sufre un objeto de cuero ante un cambio importante de humedad relativa, está condicionada por el grado inicial de deterioro

molecular y fibrilar de dicho cuero, de manera que a mayor deterioro inicial mayor deformación sufre (y mayor incremento del propio deterioro molecular y fibrilar). Esto es importante porque conociendo el grado de deterioro inicial podemos predecir el grado de tolerancia y el deterioro final de un objeto determinado si es sometido a un proceso de absorción y desorción de humedad. Concretamente, tomando como predictor el deterioro molecular representado por la temperatura de contracción inicial, la ecuación de predicción de la deformación obtenida en estos estudios es:

$$DF = 5,88977 \cdot e^{-0,0856T_c}$$

Por último, se debe reseñar que una conclusión importante de los datos obtenidos en estos estudios es que:

- a) Deben prevenirse los cambios bruscos de humedad relativa, para cualquier cuero, pero especialmente para cueros deteriorados y con mayor prevención cuanto mayor deterioro.
- b) Deben evitarse los procesos de rehidratación o de remodelado con vapor de agua.
- c) Asimismo, son contraproducentes las humedades de condensación por cambio rápido de un lugar frío a un lugar caliente (por ejemplo, si se guarda el objeto en cámara fría y se saca a temperatura ambiente sin transición), o por traslados entre zonas secas y húmedas sin el debido embalaje que asegure una humedad relativa constante, así como el almacenaje en lugares que sufran ciclos extremos de humedad relativa.

BIBLIOGRAFÍA

CALNAN, C. (1989): "Retannage with Aluminium Alkoxides – a stabilising treatment for acidic deteriorated leather", en *International Leather and Parchementsymposium*, Deutsches Ledermuseum, Offenbach am Main.

CHAIINE, C., ROTTIER, C. (1992): "Changes in termal stability during Artificial Ageing", en *Conservation of Leathercraft and Related Objects*, Interling Symposium (6-10), ICOM Committe for Conservation, London.

DEMPSEY, M. (1984): *Hide, Skin and Leather defects: A guide to their microscopy*, New Zeland Leather and Shoe Reserach Association, Palmerston North.

DE SIMONE, G., *et alli*. (1993): "Studio delle proprietà chimico-fisiche della pelle durante il processo conciario", en *Cuoio, Pelli, Matiere Concianti*, Anno 69, nº 5: 207-219.

GONZÁLEZ, G. M. (1990): "El concepto del deterioro en el cuero. Una aplicación del análisis factorial", en *VIII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, ICOM, Valencia: 596-581.

GONZÁLEZ, G. M. (1994): "Determinación de la estabilidad hidrotérmica del cuero. Una técnica de bajo coste para la intervención en el museo", en *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, ICOM, Cuenca: 33-41.

GONZÁLEZ, G. M. (1996): "Resistencia a la rotura y colapso fibrilar en objetos de cuero", en *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, ICOM, Castellón: 257-266.

HAINES, B. M. (1987): "Shrinkage temperature in collagen fibres", en *Leather Conservation News*, vol. 3, nº 2: 1-5.

KOMANOWSKY, M. (1992): "Thermodynamic analysis of thermal denaturation of hide and leather", en *Journal of the American Chemists Association. JALCA*, vol. 87, New Hampshire: 52-67.

LARSEN, R. (1992): "The STEP Project. Background and First Results", en *Conservation of Leathercraft and Related Objects. Interim Symposium*, ICOM Committe for Conservation, London: 3-6.

LARSEN, R. (1996): "Deterioration and Conservation of vegetable tanned leathers: The Environment Leather Project", en *Leather Conservation News*, vol. 12 nº1: 1-8.

LARSEN, R., *et alli*. (1992): "Determination of hydrothermal stability (Shrinkage temperature) by the Hot Table Technique", en *Newsletter nº1. Programa Europeo de Investigación: Protection and Conservation of European Cultural Heritage*.

LARSEN, R., *et alli*. (1996): "Vegetable Tanned Leather. Evaluation of the Protective Effect of Aluminium Alkoxide Treatment", en *ICOM Committee for Conservation*, vol. II: 742-750.

WOUTERS, J. (1992): "Evaluation of Small Leather Samples Following Succesive Analytical Steps", en *Conservation of Leathercraft and Parchementsymposium*, Deutsches Ledermuseum, Offenbach am Main.

YOUNG, G. (1998): "Thermodynamic Characterization of skin, hide and similar materials composed of fibrous collagen", en *Studies in Conservation*, vol. 43, nº 2, London: 65-79.

LA PROTECCIÓN JURÍDICA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

Marcos Vaquer Caballería
Universidad Carlos III
Madrid

Resumen: La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial aprobada en París por la Conferencia General de la UNESCO, el 17 de octubre de 2003, supone un reto para todos los que se dedican, desde la Museología, desde el Derecho y desde la gestión pública o privada, a la protección del patrimonio cultural. En este artículo se estudia la noción del patrimonio cultural inmaterial y su encaje dentro del supraconcepto del patrimonio cultural, con el objeto último de proponer algunas claves para su adecuada protección jurídica.

Palabras clave: Bienes culturales, legislación de patrimonio histórico, patrimonio cultural, patrimonio cultural inmaterial, UNESCO.

Abstract: The Convention for Preserving Intangible Cultural Heritage approved in Paris by the UNESCO General Conference on 17 October 2003 is a challenge for all of those involved in the fields of Museology, Law and public or private management, to the protection of cultural heritage. This article studies the notion of intangible cultural heritage and how it fits into the larger concept of cultural heritage in order to propose certain keys for its adequate legal protection.

Key words: Cultural goods, historical heritage legislation, cultural heritage, intangible cultural heritage, UNESCO.

Conceptos y concepciones del patrimonio cultural. En particular, la equívoca noción del patrimonio cultural inmaterial o el patrimonio cultural difuso

Marcos Vaquer es Doctor en Derecho y Licenciado en CC. Económicas y Empresariales; Profesor Titular de Derecho Administrativo de la Universidad Carlos III de Madrid, actualmente en servicios especiales; Director General de Urbanismo y Política de Suelo del Ministerio de Vivienda; autor de diversos trabajos sobre Política y Derecho de la cultura y miembro de la Comisión Gestora del Instituto Interuniversitario para la Comunicación Cultural (UC3M-UNED).

La noción misma de patrimonio cultural inmaterial es equívoca. La definición de la categoría presume la posibilidad de contraponerlo a un patrimonio cultural material, cuando lo cierto es que el patrimonio cultural –todo él– es patrimonio de cultura y, por ende, es forma, no materia. La mejor doctrina jurídica en la materia, la doctrina italiana de los bienes culturales, así lo advirtió desde su misma formulación científica seminal hecha por Massimo Severo Giannini.

La expresión *bienes culturales* ha venido siendo largamente utilizada por el Derecho internacional, más particularmente en los convenios y recomendaciones de la UNESCO en la materia, pese a lo cual y a estar ratificados los primeros por nuestro país, se ha mantenido ajena a nuestra tradición jurídica anterior a la Constitución de 1978¹. Sólo desde este texto fundamental ha empezado a ser recibida en nuestro lenguaje jurídico, primero de manos de la doctrina², después también tímidamente por la

¹ El único precedente encontrado en nuestro Derecho histórico es el de la Ley de 10 de diciembre de 1931, sobre enajenación de bienes artísticos, arqueológicos e históricos de más de cien años de antigüedad.



1. Cati Arteaga y Raúl Tino en un ensayo de *Tabulae*.
Coreografía: Nacho Duato. Compañía Nacional de Danza
(Foto: Canicio/Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM)

jurisprudencia³ y hoy por influjo del Derecho derivado de la Unión Europea, que también ha adoptado la fórmula⁴.

En el marco de la UNESCO, en el que se alumbró este concepto, ya la Convención de La Haya para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado, de 14 de Mayo de 1954, lo utiliza y define. De acuerdo con el artículo 1º de la Convención, “se considerarán bienes culturales, cualquiera que sea su origen y propietario: a) los bienes, muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos [...]; b) los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos [...]; c) los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a) y b), que se denominarán centros monumentales”. A partir de este momento, la misma concepción de bienes culturales aparece insistentemente en la extensa documentación de esta Organización sobre patrimonio cultural⁵.

Pero es en Italia donde la elaboración técnica del concepto de bien cultural ha tenido sobre todo y original-

mente lugar. Su punto de arranque se encuentra en los trabajos de la conocida vulgarmente por el nombre

² Es mérito indiscutido del profesor García de Enterría el haber llamado la atención sobre esta fórmula y su conceptualización en la doctrina italiana. Desde entonces, ha sido utilizada por la mayoría de trabajos publicados en la materia, sea para aceptarla, matizarla o rechazarla.

³ Vid. Sentencia del Tribunal Constitucional de 13 de abril de 1981 (R.A. 1838).

⁴ Vid. el Reglamento 92/3911/CEE, de 9 de diciembre de 1992, del Consejo de Europa, relativo a la exportación de bienes culturales; el Reglamento 93/752, de 30 de marzo de 1993, de la Comisión Europea, para la aplicación del anterior Reglamento; y la Directiva 93/7/CEE, de 15 de marzo de 1993, del Consejo de Europa, relativa a la restitución de bienes culturales que hayan salido de forma ilegal del territorio de un Estado miembro, incorporada a nuestro ordenamiento interno por Ley 36/1994, de 23 de diciembre.

⁵ Vid. la Recomendación sobre medidas encaminadas a prohibir e impedir la exportación, importación y transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, de 19 de noviembre de 1964; la Recomendación sobre la conservación de los bienes culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro, de 19 de noviembre de 1968; la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedades ilícitas de bienes culturales, de 14 de noviembre de 1970; la Recomendación sobre el intercambio internacional de bienes culturales, de 26 de noviembre de 1976; o la Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles, de 28 de noviembre de 1978.

de su Presidente como Comisión Franceschini. Dicha Comisión, oficialmente denominada *d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, fue instituida y comisionada por Ley de 26 de Abril de 1964, n° 310, del Parlamento italiano para estudiar las condiciones vigentes y las necesidades en orden a la tutela y protección de las cosas de valor cultural. En su Primera Declaración, la Comisión definió ya los bienes culturales en los siguientes términos:

“Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i Beni aventi riferimento alla storia della civiltà.

Sono assoggettati alla legge i Beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà”.

Inspirado en el texto de esta Declaración, Massimo Severo Giannini publicó, en 1976, su ya clásico estudio sobre *I beni culturali*, donde se sientan las bases de una doctrina medular en la dogmática italiana posterior sobre patrimonio cultural⁶. Giannini había sido miembro cualificado de la Comisión Franceschini, como coordinador de su VIII grupo de estudio, dedicado a la revisión de las normas de tutela.

El gran iuspublicista italiano explica los dos párrafos en que se estructura la Declaración I distinguiendo entre un sentido amplio y otro propio del concepto de bienes culturales. En sentido lato, el concepto se define por el referimiento de los bienes a la historia de la civilización, lo que constituye a juicio del autor una connotación suficiente para identificarlos, pero no jurídica (Giannini, 1976: 6). El autor adopta por ello el con-

cepto estricto de bien cultural como testimonio “material” con valor de civilización, al que sí atribuye la calificación de “noción jurídicamente válida”, si bien su definición opera mediante reenvío a disciplinas no jurídicas (Giannini, 1976: 8).

Pero lo más notable de la construcción de Giannini se refiere a la caracterización que hace de la naturaleza jurídica de los bienes culturales en torno a dos notas: inmaterialidad y publicidad. El autor se apoya en el concepto de bien de Pugliatti, para afirmar que el bien cultural tiene como soporte una cosa, pero no se identifica con la cosa misma, sino que, como bien, se adjetiva de aquel “valor cultural” inherente a la cosa. Por ello, la misma cosa es (o puede ser) elemento material de varios bienes jurídicos: en particular, de un bien patrimonial y un bien cultural (Giannini, 1976: 24). A partir de estas premisas, califica al bien cultural como “inmaterial” porque la cosa material es soporte del bien pero no el bien en sí mismo; éste se da en el valor cultural, que es inmaterial (Giannini, 1976: 26). Lo califica, en segundo lugar, como público “no en cuanto bien de propiedad, sino en cuanto bien de fruición” (Giannini, 1976: 31). Con ello se quiere decir que, con independencia de su titularidad pública o privada, el bien debe ser accesible al uso público, al público disfrute de la sociedad, lo que legitima la intervención administrativa sobre los bienes cuya propiedad es privada.

De este modo, se superan aquellas tesis tradicionales que querían reconducir estos bienes a las categorías generales de los “bienes de interés público” (Sandulli) o la “propiedad funcionalizada” (Palma). La particular función de estos bienes, como dice Rolla, “representa no tanto el presupuesto de una intervención administrativa que limite o funcionalice el derecho de propiedad, cuanto el valor inmanente de una determinada clase de bienes” (Rolla, 1989: 170).

Como se habrá observado, en este trabajo definiendo un concepto de bien cultural referido a un ámbito más extenso que el de la doctrina expuesta, en un sentido que viene a coincidir con el de la noción amplia de bien

⁶ Han retomado posteriormente la construcción de Giannini, entre otros, Alibrandi y Ferri, Sabino Cassese, Cavallo, Nicola Greco, Antonio Mansi y Giancarlo Rolla. De los anteriores, sólo Cavallo rechaza la categoría misma de los *beni culturali*, que considera una mera síntesis verbal de realidades heterogéneas, no reducibles a unidad (sobre esta crítica, puede verse la exposición que hace Juan Manuel Alegre Ávila (1994: 673 y ss).



2. Actuación de la Orquesta Filarmónica de Berlín en el Teatro Real, en 1968. Director: Herbert von Karajan (Foto: Archivo Gyenes/ Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM)

cultural definida en el primer párrafo de la Declaración I de la Comisión Franceschini, si bien no lo definiría en términos de civilización sino de valor, por motivos que no cabe exponer aquí sino muy someramente.

Identificar “cultura” con “civilización”, entendiendo a su vez por *civilización* “el conjunto de los modos de pensar, sentir y vivir de los grupos sociales en el tiempo y en el espacio” (Giannini, 1976: 7), conduciría a incluir en el patrimonio cultural al entero universo social en todos sus órdenes (religioso, moral, político, económico, jurídico, etc.), porque todos ellos forman parte de nuestra civilización. Tal amplitud del concepto de cultura impediría, y de hecho impide, su utilización como categoría técnico-jurídica.

Consciente de este inconveniente, la Comisión Franceschini acota en su definición el concepto a la “historia de la civilización” (“riferimento alla storia

della civiltà”). Si por historia se quiere aludir a la civilización a lo largo del tiempo, no hay limitación alguna del concepto, sino alusión a su carácter histórico. Y si se quiere aludir a las civilizaciones pasadas, orientación que entre nosotros parece adoptar Concepción Barrero⁷, se evoca una concepción trasnochada del patrimonio histórico-artístico, pues como la propia profesora Barrero ha demostrado, la identificación que hizo nuestra legislación histórica del valor cultural con la idea de antigüedad ya ha sido abandonada.

Cuando nuestra legislación vigente utiliza el adjetivo “histórico” lo hace en relación al valor o interés del bien, no al bien en sí (art. 1.2 de la Ley del Patrimonio Histórico Español, en adelante LPHE). Es decir, que un

⁷ Para quien “el bien cultural sería así, para el Derecho, todo aquel que se convierte en manifestación o expresión de las sociedades de otro tiempo” (Barrero, 1990: 171).

bien tiene valor cultural cuando tiene interés para la ciencia histórica (o para el arte, o para otras ciencias)⁸, no cuando es antiguo, aunque de la mayoría de los bienes antiguos, por ser testimonios escasos de formas culturales históricas, podrá presumirse dicho interés. Junto a ellos, la Ley española protege también

⁸ A los órdenes intelectual y artístico -o racional y estético- son reconducibles los valores utilizados por la legislación de patrimonio histórico (artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico, al que se añade *in fine* el antropológico: art. 1.2 LPHE) y de propiedad intelectual (literario, artístico o científico: art. 10 Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual -TRLPI), que pueden ser considerados como los textos centrales de la ordenación del patrimonio cultural. Preferimos utilizar el término “intelectual” a “histórico” (que ha prevalecido tradicionalmente en nuestra legislación de “patrimonio histórico” o “histórico-artístico”) por los motivos que acabamos de exponer. El interés histórico alude, en definitiva, a la relevancia del bien para el desarrollo de la ciencia y de la historia del arte (Alibrandi y Ferri, 1988: 30), con lo que ciencia (en su sentido amplio, no limitado a las ciencias empíricas y exactas sino incluso de las sociales) y arte, o valor intelectual y estético son, en definitiva, los contenidos del valor cultural.

⁹ Así, por ejemplo, todos los documentos creados, conservados o reunidos por las administraciones públicas integran, con independencia de su antigüedad, el patrimonio documental (art. 49.2, LPHE); igualmente, todos los libros o películas cinematográficas de nueva producción pasan a integrar el patrimonio bibliográfico (art. 50), a través del depósito legal.

¹⁰ Por ello nuestra Ley sólo recurre residualmente a ellos: a la antigüedad, para acotar la documentación privada que integra el patrimonio documental (art. 49.3 y 4), ya que su ingente volumen hace imposible su inclusión tanto directa, *ope legis*, como mediante declaración administrativa en el patrimonio histórico; la antigüedad determina también qué bienes muebles no inventariados sujetan su exportación a autorización administrativa (art. 5.2) y el valor económico, por último, es utilizado por el Real Decreto 111/1986, de desarrollo parcial de la Ley, para concretar a qué bienes afecta la obligación de comunicar a la Administración su existencia antes de enajenarlos (art. 26.1.b). Se trata, como se observa, de utilizar estos criterios excepcionalmente, cuando lo requieren los principios de eficacia, economía de medios (o eficiencia) y seguridad jurídica.

¹¹ Vid. Reglamento 92/3911/CEE, de 9 de diciembre, y Directiva 93/7/CEE, de 15 de marzo, ambos del Consejo. La postura española durante su elaboración, básicamente coincidente con la del resto de países del sur europeo (los dotados de un patrimonio más rico y un mercado del arte más pobre), había defendido que el Derecho comunitario respetara íntegramente, sin ulteriores acotaciones, la definición estatal de bienes culturales (Martín Rebollo, 1994: 82-89).

a los bienes contemporáneos⁹. Evidentemente, no sólo lo “viejo” tiene valor cultural. Más aún, sólo el tiempo separa lo “viejo” de lo “nuevo”, y no parece sensato, sino cuando es necesario, abandonar al criterio ciego, aleatorio del tiempo la selección de los bienes que deban integrar nuestro patrimonio cultural.

El Preámbulo de la LPHE acoge esta filosofía cuando afirma que los bienes culturales “en sí mismos han de ser apreciados, sin establecer limitaciones derivadas de su propiedad, uso, antigüedad o valor económico¹⁰”. Lamentablemente, no es ésta la orientación del Derecho comunitario derivado sobre bienes culturales, que se basa precisamente en el valor económico y la antigüedad para definir las categorías de bienes culturales sujetas a su protección¹¹. Estas reflexiones corroboran la conclusión según la cual son bienes culturales, para nosotros, todas “las manifestaciones de la creatividad del hombre a las que la sociedad reconoce un valor intelectual o estético” (Vaquer Caballería, 1998).

Debe tenerse presente que tanto los trabajos de la Comisión Franceschini como el estudio de Giannini tenían una finalidad y un contexto histórico muy concretos: se proponían reducir a unidad la legislación dispersa vigente en Italia sobre patrimonio histórico-artístico: las Leyes nº1089, de 1 de junio de 1939, de *tutela delle cose d'interesse artistico o storico*; nº 1947, de 29 de junio de 1939, *sulla protezione delle bellezze naturali*, y nº 1409, de 30 de septiembre de 1963, sobre *patrimonio archivistico*. Por ello, después de enunciar el concepto amplio de bienes culturales, desarrollan el estricto, puesto que éste es el que permite construir la teoría general en la que se basaría la ley única sobre patrimonio histórico-artístico que se propugnaba.

A nosotros, sin embargo, no nos afecta esta situación del Derecho positivo italiano, tan distante del nuestro propio, por lo que no puede dejar de sorprendernos la inercia con que se ha adoptado en nuestro país la misma acepción estricta de bienes culturales y se ha obviado unánimemente la amplia. Máxime cuando la Declaración I vincula esa acepción amplia al concepto

de patrimonio cultural, que es el que a nosotros interesa. Muy esclarecedor nos parece el comentario adjuntado por la propia Comisión a esta Declaración, según el cual el primer párrafo de la Declaración constituye una enunciación de principio, que se refiere a “todos los bienes culturales”, por tanto también a aquellos que o por naturaleza -como los bienes inmateriales (por ejemplo, propiedad intelectual, patente de invención)- o por razones histórico-jurídicas -como los bienes debidos a la investigación científica-, no están sujetos a las disposiciones de la ley, sino que son regulados por otras leyes. “La cualidad de bien cultural tiene, sin embargo, siempre un valor jurídico, en cuanto que legitima a los poderes públicos competentes [...] a intervenir cuantas veces se opongan problemas a la tutela de los mismos bienes”. A juicio de la Comisión, en definitiva, el concepto jurídico de bien cultural es el amplio, justificándose el estricto sólo por motivos de política legislativa.

Y es que el verdadero objeto de tutela jurídica es el valor cultural (o histórico: “*riferimento alla storia della civiltà*”) que ya está presente en la acepción amplia, no el elemento material (“*testimonianza materiale*”) que caracteriza a la estricta. Paradójicamente, Giannini exige esta nota para considerar que se está ante un bien jurídico, cuando posteriormente caracteriza dicho bien como inmaterial. El elemento material determina cuál sea el régimen de tutela aplicable, pero no la tutela en sí ni su finalidad.

En nuestra opinión, esta acepción amplia no sólo es posible sino que viene reclamada hoy en nuestro sistema jurídico, a la vista de las últimas evoluciones legislativas y el marco constitucional instituido en 1978. Para llegar a tal conclusión es necesario realizar varias reflexiones previas sobre aquellas evoluciones y este marco.

Como acaba de verse, la noción estricta de bien cultural sólo difiere de la amplia en la nota de la materialidad (“... *testimonianza materiale avente valore di civiltà*”). La materialidad de las manifestaciones culturales ha sido tradicionalmente, en efecto, el criterio delimitador de la legislación sobre patrimonio histó-



3. Bandurria (Foto: Museo del Traje. C.I.P.E.)

co, que la diferenciaba de otros textos legislativos culturales. Esta materialidad ha sido expresada mediante la fórmula de “cultura material”¹², utilizada incluso en el Preámbulo de nuestra vigente LPHE.

De nuevo es la doctrina italiana la que ha profundizado en la diferenciación entre los bienes integrantes del patrimonio histórico (bienes culturales, en su sistema conceptual) y otros bienes integrantes del patrimonio cultural, como las obras del pensamiento filosófico y científico, las obras literarias, las obras escenográficas y las musicales. En opinión de Giannini (1976: 33), mientras que para éstas la cosa es un mero instrumento de reproducción dirigido a la circulación física, para aquellos bienes la cosa es el soporte del bien en cuanto tal. Abundando en la misma idea, Alibrandi y Ferri

¹² La expresión “cultura material” ha sido utilizada entre nosotros por M^a del Rosario Alonso Ibáñez (1992: 75, 138 y ss. y 190) y Jesús Prieto de Pedro (1991: 1557).

sostienen que, en las obras del ingenio, la creación intelectual es autónoma de su soporte material, la trasciende, pudiendo incorporarse en otros objetos materiales, mientras que los bienes del patrimonio histórico, con ser también inmateriales, están íntimamente unidos a la cosa, de la que son inseparables.

Sin embargo, ya el propio Giannini advierte la contingencia de esta distinción, que a nuestro juicio “no se sitúa tanto en la naturaleza de los bienes, cuanto en el tipo, forma u orientación de la tutela que se les da”. El autor reconoce, en efecto, que no se les otorga tutela pública a estos otros bienes porque no es preciso, porque no pelagra su conservación. Pero si algún día la precisasen, debería otorgárseles (Giannini, 1976: 34). El propio autor alude a la apertura del régimen del patrimonio histórico-artístico a los nuevos patrimonios fonográfico y audiovisual (discos, programas de tele-

visión, películas cinematográficas, etc.). Y es que toda creación cultural, para ser objeto del Derecho, precisa exteriorizarse, manifestarse en un soporte sensible. Y el hecho de que dicha manifestación se produzca en un soporte único o múltiple depende no tanto de la naturaleza de las cosas cuanto del grado de avance de la técnica¹³.

Quizás la distinción entre bienes culturales y obras del ingenio esté apoyada en una concepción tradicional, hoy superada, del patrimonio histórico. En nuestra Ley de 1985 no se da ya siempre esa íntima y unívoca conexión entre cosa (material) y bien (inmaterial) en la que se basa la noción de cultura material. Esta supuesta inescindibilidad se rompe, en efecto, al menos en tres supuestos:

a) La Ley española del patrimonio histórico otorga a veces protección unitaria, como sabemos, a bienes culturales formados por un conjunto de cosas. El mismo concepto de bien inmueble manejado en la LPHE difiere del utilizado en el Código civil, como expresamente advierte la Ley, porque el contorno material del bien cultural y del patrimonial no tiene porqué coincidir¹⁴. Esta diferenciación entre cosa, bien patrimonial y bien cultural se observa también en la mayoría de las categorías típicas de bienes culturales inmuebles: los jardines históricos, los conjuntos históricos (“agrupación de bienes inmuebles que forman una unidad de asentamiento, continua o dispersa...”), los sitios históricos y las zonas arqueológicas (“lugar o paraje natural donde existen bienes muebles o inmuebles...”, art. 15) son en efecto bienes complejos, como también las colecciones bibliográficas (art. 50.1). El bien cultural no se identifica ya con una cosa apropiable (bien mueble o inmueble en el sentido patrimonial del Código civil), sino con varias entre las que puede haber discontinuidad tanto física como dominical. La identidad del bien cultural, que lo diferencia de las cosas y/o los bienes patrimoniales, viene dada por su valor¹⁵.

b) Como vemos, en todos los supuestos hasta ahora mencionados ya se diferencia lógicamente el bien de la

¹³ Hoy, la arquitectura modular permite su reproducción seriada. Y, a la inversa, antes de Gutenberg las obras literarias eran cultura material.

¹⁴ Según el artículo 14.1 LPHE: “Para los efectos de esta Ley tienen la consideración de bienes inmuebles, además de los enumerados en el artículo 334 del Código civil, cuantos elementos puedan considerarse consustanciales con los edificios y formen parte de los mismos o de su entorno, o lo hayan formado, aunque en el caso de poder ser separados constituyan un todo perfecto de fácil aplicación a otras construcciones o a usos distintos del suyo original, cualquiera que sea la materia de que estén formados y aunque su separación no perjudique visiblemente al mérito histórico o artístico del inmueble al que están adheridos”. Este precepto se desarrolla en el artículo 12.1.p.2º del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, que prevé que, en la incoación del expediente para la declaración de un bien inmueble de interés cultural, se incluyan en su descripción identificativa los bienes muebles contenidos en él “que por su vinculación a la historia de aquél deban ser afectados por la declaración”.

¹⁵ Así se afirma explícitamente en la Ley del Patrimonio Cultural Catalán (Ley del Parlamento de Cataluña 9/1993, de 30 de septiembre), cuyo artículo 7.2.b define el *conjunto histórico* como la “agrupación de bienes inmuebles, continua o dispersa, que constituye una unidad coherente y delimitable, con entidad propia, aunque cada uno individualmente no tenga valores relevantes” y el artículo 45.1 prescribe: “Las colecciones declaradas de interés nacional o catalogadas que sólo siendo consideradas como una unidad reúnan los valores propios de estos bienes no pueden ser disgregadas por sus titulares o poseedores sin autorización del Departamento de Cultura”.



4. Microscopio binocular
(Foto: Krammer/Museo Nacional de Ciencia y Tecnología)

cosa, aunque sigue físicamente atado a ella (o a un conjunto único de ellas) por tratarse de bienes no susceptibles de reproducción, condenados a manifestarse en un único soporte. Sin embargo, ni siquiera este segundo vínculo subsiste en el patrimonio bibliográfico, llamado a asumir un protagonismo creciente en el patrimonio histórico, pese a su deficiente regulación en nuestra legislación estatal.

Este patrimonio incluye no sólo “las obras literarias, históricas, científicas o artísticas de carácter unitario o seriado, en escritura manuscrita o impresa” a las que alude su denominación, sino que a ellas se equiparan hoy otras formas sobrevenidas por efecto de la innovación tecnológica: “los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías,

materiales audiovisuales y otros similares, cualquiera que sea su soporte material” (art. 50). No es preciso decir que, aunque la Ley somete a tutela al soporte, su finalidad última es proteger el bien cultural -inmaterial- que incorpora. Pero lo que aquí interesa destacar es que, para esa protección, no se exige la existencia de un único ejemplar (excepto en el caso de las películas cinematográficas) sino de tres o menos. La tutela de varios soportes idénticos de una misma obra demuestra, ya totalmente, la quiebra de la univocidad en la relación cosa-bien.

c) En tercer lugar, empiezan a tener cabida en el concepto legal de patrimonio histórico manifestaciones culturales no incorporadas en soportes corpóreos. Es lo que Cassese denominó “bienes culturales-actividad”,

por contraposición a los “bienes culturales-cosa” (Cassese, 1976: 57-58 y 181)¹⁶, y que han tenido primero una tímida recepción en la Ley española, después también en la normativa autonómica¹⁷. El artículo 46 de la LPHE incluye en el patrimonio etnográfico “los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales”. Se trata de los usos, costumbres, creaciones, comportamientos que trascienden de los restos materiales en que se manifiestan, por lo que la Ley del Patrimonio Cultural Vasco los califica como “bienes etnográficos inmateriales”. El artículo 47.3 LPHE se limita a encomendar a la Administración competente la adopción de las medidas oportunas conducentes al estudio y documentación científicos de estos bienes. Este mandato dista mucho de las técnicas ordinarias de tutela de los bienes culturales, pero abre la puerta a su consideración como bienes del patrimonio histórico en sentido estricto y, por tanto, a la aplicación de todas aquellas técnicas, estableciendo una función administrativa de documentación o recogida en soportes materiales, esto es, mediante la conversión de los bienes-actividad en bienes-cosa¹⁸.

¹⁶ El autor cita como ejemplos de estos *beni-attività* el teatro, la lírica y los que denomina *spettacoli viaggianti*. La distinción de Cassese ha sido posteriormente adoptada por Giancarlo Rolla (1988: 171) y Tommaso Alibrandi y Pier Giorgio Ferri (1989: 40 y 41).

¹⁷ Por todos, *vid.* artículos 61 a 64 de la Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía (Ley del Parlamento Andaluz 1/1991, de 3 de julio) y 51 a 54 de la Ley del Patrimonio Cultural Vasco (Ley del Parlamento Vasco 7/1990, de 3 de julio).

¹⁸ En la actualidad, esta conversión se produce a veces de modo espontáneo, sin intervención administrativa, por ejemplo con las ejecuciones musicales (actividades que, como tales, se exteriorizan en forma no corpórea sino de energía), que acceden a la tutela del patrimonio histórico a través de la tecnología que permite incorporarlas en objetos corpóreos, las cassetes, los discos, etc., susceptibles de ser tratados como patrimonio bibliográfico en nuestra Ley vigente, como se ha visto.

¹⁹ De hecho, desde que la ley vasca en la materia, de 1990, optó por la denominación oficial de “Ley del Patrimonio Cultural”, y no “Histórico”, han adoptado también esta denominación las leyes de Cataluña, Galicia, la Comunidad Valenciana, Cantabria, Aragón y Castilla y León.

De los tres ejemplos expuestos parece inferirse que el proceso expansivo del ámbito objetivo de la legislación de patrimonio histórico sigue vivo y que ha dejado definitivamente obsoleta su reconducción al ámbito de la cultura material, entendida en el sentido expuesto. Acaso estamos asistiendo a la paulatina conversión del régimen del patrimonio histórico-artístico en un régimen general o común del patrimonio cultural¹⁹, sin perjuicio de la subsistencia de regulaciones especiales para algunas manifestaciones culturales cuyas peculiaridades lo requieran (como es el caso de las lenguas).

Repasemos, a la luz de lo expuesto, el concepto del patrimonio cultural inmaterial que empieza a cobrar entidad en el ordenamiento jurídico. De nuevo, es la UNESCO la que primero ha advertido la necesidad de su regulación, a la que dedica su reciente Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial aprobada en París por su Conferencia General, el 17 de octubre de 2003. El artículo 2º de la Convención define como *patrimonio cultural inmaterial* “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”. Esta definición, que recibe ciertas concreciones sucesivas en el precepto, nos ofrece ya dos claves interpretativas de la mayor relevancia:

1) El patrimonio inmaterial no es en absoluto ajeno a la materia: de hecho, dentro de los bienes protegidos se integran ciertas cosas (instrumentos, objetos, etc.) “que les son inherentes”. Aunque sí es claro que el bien trasciende a la materia, que es en sí mismo –en cuanto al valor que merece su protección– inmaterial. Pero eso es algo que ya hemos afirmado que debe poder predicarse asimismo de la cultura mal llamada material. No es que el patrimonio inmaterial no se manifieste de forma sensible, ni siquiera que lo haga sólo en forma de actividad sino también de cosas.

2) Lo relevante es que los bienes protegidos por la Convención son creaciones “vivas” en el sentido de

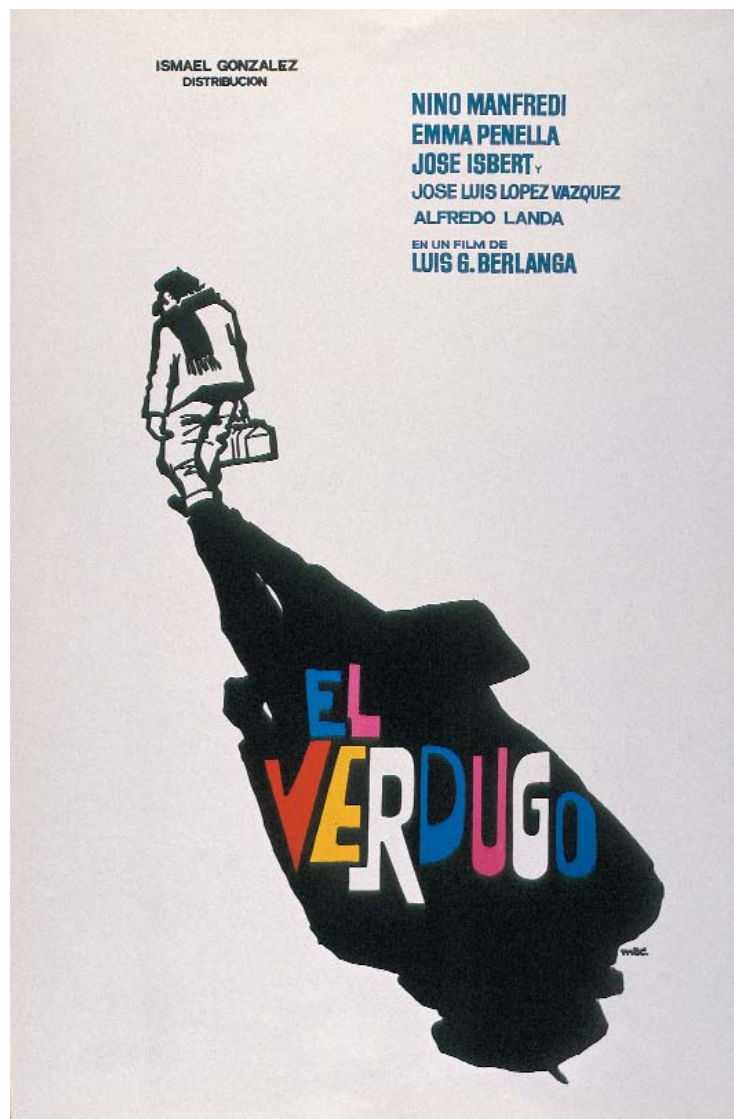
conformar un patrimonio “que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”. Luego, comoquiera que lo denominemos, lo determinante conceptualmente y relevante jurídicamente no es que sea un patrimonio inmaterial sino que es un patrimonio difuso, esto es, que está conformado por bienes que se manifiestan de forma diversa y variada (las más de las veces mediante actividades, pero otras también mediante cosas).

Consecuencias de la noción sobre su protección jurídica

Las reflexiones hechas sobre la noción del patrimonio cultural inmaterial son importantes para poder acometer debidamente su protección jurídica, lo que no es desde luego fácil. Y creo que debe afrontarse con arreglo a las siguientes premisas:

1) Hay que evitar aproximaciones dualistas que contribuyan a escindir el patrimonio cultural en dos bloques o conjuntos de bienes. El concepto de patrimonio cultural, como el de bien cultural en el que se apoya, son unitarios sin perjuicio de su complejidad. Los propios considerandos de la Convención de la UNESCO reconocen la “profunda interdependencia” existente entre el patrimonio cultural inmaterial y el material.

2) El patrimonio cultural mal llamado material es también inmaterial. Su protección jurídica nunca puede agotarse en la conservación de la cosa, porque el bien protegido la trasciende, aún para los bienes que se manifiestan en un único soporte material. La concepción del patrimonio cultural histórico como un conjunto de piedras está trasnochada. Proteger la Iglesia de Santa María del Mar de Barcelona no es sólo conservar sus sillares sino también investigar y documentar su autoría, sus técnicas constructivas, el motivo o



5. Cartel de la película *El verdugo*, 1963
(Foto: Filmoteca Española)

la forma de financiación de su erección, sus similitudes y diferencias con otras, etc.; en suma, mantener y recrear su valor histórico y estético como manifestación que es del mejor gótico catalán²⁰.

3) La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial o difuso constituye un reto, por su novedad y por su complejidad. Esta complejidad apela a combinar diversos tipos de medidas; cuando menos, las siguientes:

²⁰ Es bien conocido el debate existente sobre los criterios de conservación del art. 39.2 LPHE, que ha dado lugar a diversas controversias, como la del teatro romano de Sagunto, resuelta por la polémica Sentencia del Tribunal Supremo de 16 de octubre de 2000 y espléndidamente expuesta por Santiago Muñoz Machado (2002).

- Primero, lógicamente, las dirigidas a su identificación o inventariado. Nos referimos a la descripción de los bienes, de los valores que merecen su protección, de sus formas de manifestación o expresión sensible y de sus diversos elementos y conexiones sistemáticas.

- Segundo, para sus manifestaciones físicas (cosas), cabe emplear las técnicas propias y ya conocidas de la protección de tales tipos de bienes (catalogación o registro, deber de conservación y potestades administrativas a su servicio –fomento, inspección, órdenes de ejecución, ejecución subsidiaria, expropiación forzosa-, incorporación a colecciones públicas o privadas en centros de depósito cultural, etc.).

- Respecto de sus manifestaciones en forma de actividad, su protección pasa por su fijación o documentación en algún soporte, pero obviamente no se agota en ella.

- Por último, el bien en su integridad deberá ser objeto de actividades de promoción de su vitalidad y su disfrute público: estudio e investigación; fomento de su ejecución, interpretación o puesta en práctica y del acceso a ellas; fomento o servicio público de su transmisión o enseñanza, etc.

4) La vitalidad social del patrimonio cultural difuso aconseja abrir la legitimación activa, tanto para participar en

su protección, como para su disfrute y para su garantía, a los intereses colectivos de la comunidad que sea titular del mismo. Los bienes-cosa típicos del patrimonio material, dada su singularidad, han podido ser protegidos históricamente sobre la base del paradigma tradicional de la contraposición entre los intereses individuales (del autor, del propietario de la cosa) y los intereses generales (a cuyo servicio se pone a la Administración). Pero los bienes del patrimonio inmaterial, como bienes difusos que son, apelan inevitablemente a una titularidad asimismo difusa, grupal o colectiva.

Lo que decimos se enmarca en un proceso que nuestro ordenamiento ya está experimentando de manera general: la necesidad de avanzar en el reconocimiento y la protección de los intereses jurídicos colectivos o de grupo, ya fue sentida hace casi treinta años por Alejandro Nieto, y hoy encuentra cobertura general en el mandato establecido en el artículo 9.2 de la Constitución “a los poderes públicos [de] promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas” y que asoma también, de forma más específica, en la atribución de la libertad ideológica, religiosa y de culto no sólo a los individuos sino también a las comunidades (art. 16.1 CE), en el derecho de petición colectiva (art. 29.1 CE) o en el derecho a la negociación colectiva laboral (art. 37 CE). Nuestras leyes habrán de avanzar todavía mucho por este camino²¹.

Hasta aquí, algunos apuntes sobre los retos de la protección jurídica del patrimonio cultural, que es todo él un patrimonio inmaterial. Dicha protección, si quiere ser tan cabal como efectiva, no deberá ser fragmentaria sino sistemática en la comprensión de todos los bienes que lo integran y de los vínculos entre ellos existentes, pero al mismo tiempo flexible en el uso diferenciado de las técnicas más adecuadas de tutela a los diversos tipos de bienes, atendiendo a sus variadas formas de manifestación sensible. Globalidad y diversidad son perfectamente compatibles: más aún, son facetas de una misma cosa cuando hablamos de cultura.

²¹ Ya lo ha empezado a hacer, por ejemplo, el ordenamiento procesal: en España, hay acción pública para exigir el cumplimiento de la legislación de patrimonio cultural (art. 8.2 LPHE), a lo que se añade que nuestra Ley 29/1998, de 13 de julio, reguladora de la Jurisdicción Contencioso-Administrativa, admite en su artículo 18 la eventual capacidad procesal de “los grupos de afectados, uniones sin personalidad o patrimonios independientes o autónomos, entidades todas ellas aptas para ser titulares de derechos y obligaciones al margen de su integración en las estructuras formales de las personas jurídicas”, dicción que, junto a la regla procesal incluye, como se ve, la proclamación de un principio de subjetivismo antiformalista; y en su artículo siguiente atribuye la legitimación procesal no sólo a las personas físicas y jurídicas que ostenten un interés legítimo (ya no, por tanto, necesariamente directo en el asunto), sino además a las corporaciones, asociaciones, sindicatos y grupos y entidades sin personalidad a las que nos hemos referido “que resulten afectados o estén legalmente habilitados para la defensa de los derechos e intereses legítimos colectivos”.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1966): "Relazione della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio", *Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico*, anno XVI: 119-244.

ALEGRE ÁVILA, J. M. (1994): *Evolución y régimen jurídico del patrimonio histórico*, II Tomos, Ministerio de Cultura, Madrid.

ALIBRANDI y FERRI (1998): *Diritto dei beni culturali. La protezione del patrimonio storico-artistico*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.

ALONSO IBÁÑEZ, M^a R. (1992): *El patrimonio histórico. Destino público y valor cultural*, Cívitas/Universidad de Oviedo, Madrid.

BARRERO, C. (1990): *La ordenación jurídica del patrimonio histórico*, Cívitas/Instituto García Oviedo, Madrid.

CASSESE, S. (1996): "I beni culturali da Bottai a Spadolini", en *L'Amministrazione dello Stato*, Milano, Giuffrè: 153-183.

CAVALLO (1988): "La nozione di bene culturale tra mito e realtà: rilettura critica della prima dichiarazione della Commissione Franceschini", en *Scritti in onore di M. S. Giannini*, Giuffrè, Milano.

GARCÍA DE ENTERRÍA, E. (1983): "Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural", *Revista Española de Derecho Administrativo*, 39.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (1997): "La protección jurídica del patrimonio cultural. Nuevas cuestiones y nuevos sujetos a los diez años de la Ley de Patrimonio Histórico Español", *Patrimonio Cultural y Derecho*, nº1: 53-74.

GIANNINI, M. S. (1976): "I beni culturali", *Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico*, anno XXVI: 3-38.

GRECO, N. (1981): *Stato di cultura e gestione dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna.

MANSI, A. (1993): *La tutela dei beni culturali*, CEDAM, Padova.

MARTÍN REBOLLO, L. (1994): *El comercio del arte y la Unión Europea*, Cívitas/Fundación Universidad Empresa (Col. Cuadernos de Estudios Europeos), Madrid.

MUÑOZ MACHADO, S. (2002): *La resurrección de las ruinas*, Cívitas, Madrid.

NIETO, A. (1975): "La vocación del Derecho administrativo de nuestro tiempo", *Revista de Administración Pública*, 76: 25-28.

PÉREZ MORENO, A. (1991): "El postulado constitucional de la promoción y conservación del patrimonio histórico-artístico", en VV.AA., *Estudios sobre la Constitución Española. Homenaje al profesor Eduardo García de Enterría*, Tomo II. Cívitas, Madrid: 1621-1641.

PRIETO DE PEDRO, J. (1991): "Concepto y otros aspectos del patrimonio cultural en la Constitución", en VV.AA., *Estudios sobre la Constitución Española. Homenaje al profesor Eduardo García de Enterría*, Tomo II. Cívitas, Madrid: 1551-1572.

ROLLA, G. (1989): "Bienes culturales y Constitución", *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, nº 2, enero-abril: 163-180.

VAQUER CABALLERÍA, M. (1998): *Estado y cultura. La función cultural de los poderes públicos en la Constitución Española*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.

NUEVAS TECNOLOGÍAS APLICADAS A LA EXPOSICIÓN PERMANENTE

..... El MARQ de Alicante

Rafael Azuar Ruiz¹

MARQ

Alicante

Resumen: El proyecto museístico de las salas permanentes del MARQ pretendía la utilización de los nuevos recursos tecnológicos: desde la producción de una potente base de datos interactiva de nuestros yacimientos, hasta la construcción de grandes escenografías, pasando por la realización de infografías que permitiesen la recreación virtual de determinados yacimientos o ambientes, para conformar una compleja partitura expositiva, capaz de convertir la visita al museo en una experiencia de materia sensitiva.

Palabras clave: Museos arqueológicos, renovación museográfica, aplicación de nuevos recursos tecnológicos.

Abstract: The museum project of the MARQ permanent exhibition halls aimed the use of new technological resources: from the production of an important interactive data base of our archaeological deposits to the building of big scenographies including the realization of computer graphics that allow a virtual recreation of some determinants archaeological deposits or environments to shape a complex exhibition, able to transform the museum visit into an experience of sense matter.

Key words: Archaeological Museums, museographic renovation, new technological resources applications.

Rafael Azuar es Doctor en Filosofía y Letras (1987), conservador del Museo Arqueológico Provincial de Alicante (1982) y su director técnico desde 1996. Bajo su dirección se ha llevado a cabo la remodelación del museo convirtiéndolo en el actual MARQ, que ha obtenido el reconocimiento como Museo Europeo del Año 2004.

El pasado 8 de mayo de 2004 en la sede The Goulandris National History Museum de Kifissia (Atenas), el MARQ obtuvo el reconocimiento como *Museo Europeo del Año*, *European Museum of the Year Award*, EMYA que concede el *European Museum Forum*, bajo los auspicios del Consejo de Europa (Pes, 2004), de entre el medio centenar de museos que optaban al mismo, superando a museos de gran apoyo estatal y mediático como el Imperial War Museum. North, de Manchester (Loran, 2004), o el Jewish Museum, de Berlín, -ambos diseñados por el prestigioso arquitecto Daniel Libeskind, que ha sido elegido para el Ground Zero de Nueva York-, así como al House of Terror Museum (Budapest) (Morris, 2004), que quedó entre los finalistas.

Según opinión del jurado, el premio nos fue concedido porque "... las colecciones se han expuesto e interpretado de una manera que [...] puede servir de modelo para los museos arqueológicos, en España y en Europa, especialmente por el modo en que muestra como trabajan los arqueólogos y lo que se puede aprender a través de esta ciencia. Los efectos de puesta en escena se han usado con moderación y las condiciones de vida de los diferentes períodos están bien ilustradas, mientras que el uso del material audiovisual es siempre pertinente y educativo.

¹ E-mail: razuar@dip-alicante.es

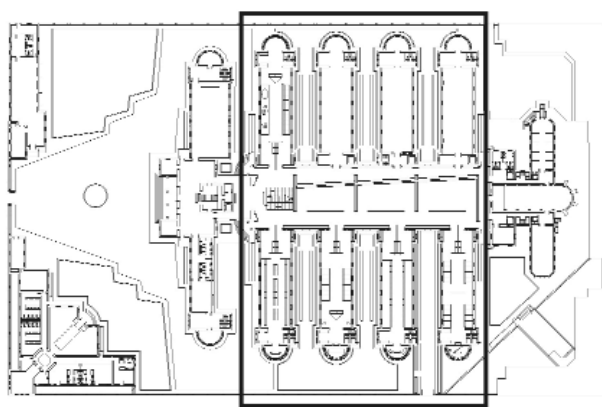
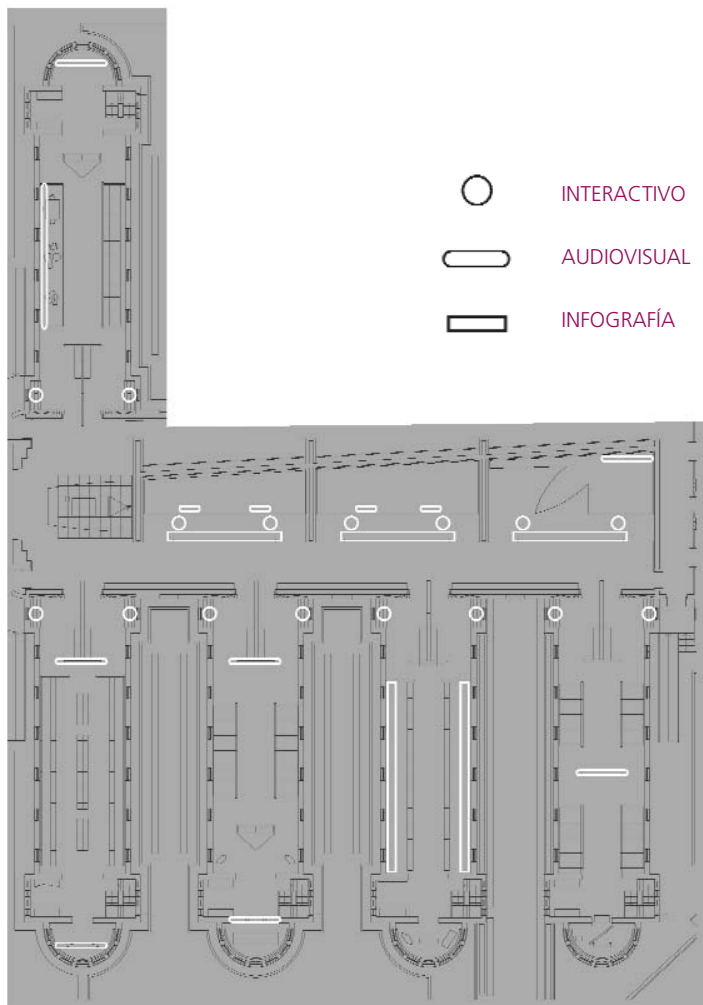


1. MARQ. Espacio comunicador y vertebrador de las Salas Permanentes

Cada sala se ha diseñado de forma diferente, creando así un efecto sorpresa para el visitante, pero como conjunto, el museo es perfectamente armónico...”.

La lectura pública de la opinión del jurado internacional supuso el reconocimiento de los objetivos de nuestro proyecto. Proyecto redactado junto con los conservadores del museo Jorge A. Soler y Manuel H.

Olcina, en el que nos proponíamos desde un principio el incorporar y hacer uso de la sofisticada tecnología actual de última generación, desconocida e inalcanzable económicamente por los museos apenas hace una década, con el objetivo de que fuera el soporte de los nuevos lenguajes renovadores de la museografía arqueológica tradicional (Figura 1).



2. MARQ. Plano de distribución de recursos interactivos, audiovisuales e infográficos en las salas permanentes

La variedad de los mensajes que se pretenden en una exposición, ya sea temporal o en este caso permanente, requiere de diversos soportes y lenguajes capaces de resolver las exigencias de un proyecto en el

que se preveían desde la producción de una potente base de datos interactiva de nuestros yacimientos, hasta la construcción de grandes escenografías, pasando por la realización de infografías que permitiesen la recreación virtual de determinados yacimientos o ambientes, todo ello, formando parte de una compleja partitura, capaz de convertir la visita al museo en una experiencia de materia sensitiva.

Para ello fue necesario contar con empresas especializadas, siendo General Producciones y Diseño de Sevilla (GPD) la que ganó sucesivamente los dos concursos internacionales que se convocaron para el proyecto y ejecución de las salas permanentes y temáticas del Museo. A su director creativo, Boris Micka, debemos toda la arquitectura discursiva y expositiva, que supuso, tras un arduo trabajo en equipo, el abandono de los formatos tradicionales conocidos hasta el momento, como serían los recursos audiovisuales basados en el uso de diapositivas y de vídeos, y el apostar por la tecnología digital que permite integrar no sólo los audiovisuales, las infografías, etc., sino también la programación de los sonidos y la iluminación de los espacios expositivos.

Nuevos lenguajes tecnológicos dispuestos al servicio del proyecto museístico, en los que no se ha recurrido al 3D, todavía en experimentación, porque lo que nos movía era potenciar, con estos nuevos soportes comunicativos, un montaje museográfico que tuviera como único fin el poner de relieve nuestras colecciones arqueológicas, contextualizándolas a través de la información, la interpretación y la interacción experimental.

Las salas permanentes. Lenguajes y recursos tecnológicos

El proyecto de las salas permanentes contemplaba, entre otras cuestiones, una serie de objetivos vertebradores del discurso expositivo. En primer lugar, lo más importante era poner de relieve nuestras colecciones a exhibir, de tal forma que el visitante redescubriera aquellos mismos objetos que durante medio

siglo habían constituido la base permanente de las diversas reformas expositivas que había experimentado el museo a lo largo de sus setenta años de historia. En segundo lugar, los recursos y lenguajes tecnológicos se diseñarían como complementos o apoyos visuales y de refuerzo, al servicio de las colecciones y del proyecto expositivo. Así, deberían ser el medio o el soporte que facilitase el acceso a la información guardada en las bases de datos que los visitantes podrían consultar de forma interactiva en los monitores. En tercer lugar, deberían potenciar, mejorar y facilitar los objetivos didáctico-educativos del discurso museístico, gracias a la incorporación de representaciones en diversos soportes audiovisuales que facilitarían a los visitantes la comprensión y el conocimiento de los contenidos del museo y que, además, por el carácter universal de los lenguajes utilizados, posibilitarían la comunicación con los visitantes no sólo de nuestro entorno, sino de todos aquellos que no pertenecen a nuestro ámbito histórico-cultural, ni lingüístico. Por último, el uso de las nuevas tecnologías en las salas, debía responder a un proyecto gradual, no deliberado, encaminado a facilitar la interpretación integral de los objetos en contextos y espacios de aprehensión sensitiva.

La aplicación de estos principios, encardinados dentro del proyecto global de la exposición, constituye un entramado perfectamente diseñado e imbricado en el discurso expositivo que pasamos a describir o descifrar, para una mejor lectura de estos nuevos lenguajes tecnológicos y cómo se han utilizado en la museografía de las salas permanentes.

La información interactiva

El museo como institución de amplio ámbito territorial, preocupada por dar a conocer la historia de Alicante a través de su patrimonio arqueológico, se planteó la responsabilidad de crear por primera vez una serie de bases documentales de nuestros museos, tesoros, yacimientos y monumentos más importantes y que, las mismas, estuvieran en el interior de las salas

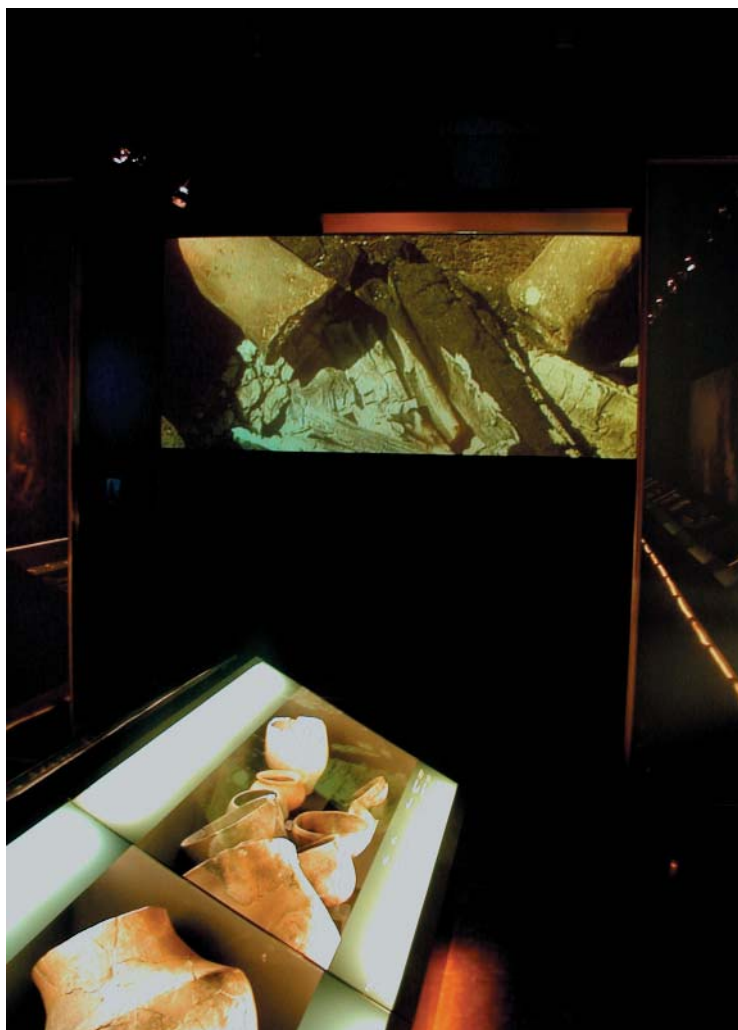


3. MARQ. Interactivo de yacimientos de la Sala de Íberos

a disposición del visitante para su consulta de forma interactiva y selectiva.

Estas bases de datos, verdaderos hipertextos, albergan una información en formato multimedia de más de trescientos yacimientos arqueológicos, un centenar de monumentos civiles y religiosos, y una cincuentena de museos de Alicante, más un gran archivo de fotografías y películas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX sobre la sociedad y la historia de Alicante que, en conjunto, constituyen más de doce mil pantallas de información, mil quinientas fotografías del GIS de la Diputación de Alicante y que se distribuyen, según se observa en el plano que se adjunta (Figura 2), a la entrada y salida de cada una de las salas expositivas, en once puntos interactivos que utilizan once ordenadores, once monitores y seis proyectores de alta definición.

Se han diseñado estas bases de datos buscando, premeditadamente, la interacción del visitante, obligándole a detenerse para su consulta, aunque ello suponga la limitación de este tipo de recursos, que sólo los puede utilizar un único usuario al mismo tiempo. Por estas razones, se dispuso su ubicación en un



4. MARQ. Audiovisual de Tecnologías de la Sala de Prehistoria

lugar que no impidiera el paso o la circulación de la visita, al estar en la entrada y en la salida de las salas, evitando así la distracción y la dispersión en la contemplación de las colecciones expuestas. Por último, para solucionar el inherente individualismo de estos recursos interactivos, se dotó a los mismos de un proyector que permite visualizar, a los no usuarios, la información proyectada de forma ampliada en una pantalla de gran formato (Figura 3).

Audiovisuales e infografías al servicio de la interpretación y contextualización de las colecciones arqueológicas

Para evitar el excesivo “ruido expositivo” de la información complementaria en la museografía tradicional y característica de los museos arqueológicos, y con el fin de facilitar la comprensión de las colecciones, se

optó por la utilización de los audiovisuales y de las infografías que, por sus propios lenguajes, permitían de forma universal el acceso a la información complementaria que demanda el visitante, ya sea tecnológica, sociológica, ritual o histórica. Igualmente, para potenciar su accesibilidad a todo tipo de públicos, estas producciones se han concebido como meramente visuales, sin acompañamiento audio-explicativo, lo que evita la obligatoria detención para su escucha y el que sea necesario construir o habilitar un espacio insonorizado dentro de las salas, como suele ser habitual, para este tipo de proyecciones (Figura 4).

Los audiovisuales se emplazan no de forma arbitraria sino con una ubicación en espacios concretos que pueden ser vistos desde cualquier lugar de la sala o se proyectan en lugares acondicionados para ello, pero siempre sin que supongan una quiebra o ruptura en el discurso expositivo de cada una de las salas, sino todo lo contrario, se pretende que sirvan de soporte complementario y contextual de determinados aspectos de este discurso.

Junto a las producciones audiovisuales, más tradicionales, el museo ha realizado un gran esfuerzo tecnológico por incorporar en su proyecto un producto excepcional que, por su elevado coste, todavía no es usual en los museos. Nos estamos refiriendo a la gran producción de realidad virtual creada para la sala dedicada a la cultura romana y que constituye un excepcional producto, llevado acabo por el especialista Jorge Molina, el cual ha realizado una extraordinaria restitución y reconstrucción virtual de nuestro parque arqueológico, el de la ciudad de *Lucentum*, en el Tossal de Manises de la Albufereta de Alicante (Olcina, Pérez, 1998). Esta monumental infografía virtual, -que se proyecta en dos pantallas de 14 m, utilizándose seis proyectores sincronizados-, se desarrolla en siete escenas en las que se han reconstruido minuciosamente panorámicas de los paisajes de la época y los espacios y edificios de la ciudad romana, integrando en ellas personajes y figuras en 3D, así como la mayor parte de los objetos que se exhiben en la sala; de esta forma, se

alcanza un buscado realismo didáctico que facilita la comprensión del yacimiento y de su vida cotidiana a los visitantes del museo y del parque arqueológico, constituyéndose en una potente herramienta de valor educativo destinada al gran público y, sobre todo, a los grupos de estudiantes o de otros colectivos que conciertan de forma conjunta y complementaria la visita al Museo y al yacimiento (Figura 5).

La fotografía y el cine, documentos visuales de valor arqueológico e histórico

Hasta ahora, los soportes audiovisuales utilizados en las salas eran recreaciones o reconstrucciones interpretativas y contextuales de los objetos, momentos o secuencias históricas. En la sala dedicada a la Edad Moderna y Contemporánea, utilizamos por primera vez el material visual, ya sean fotografías o películas, como documento histórico que posee el valor arqueológico de ser un documento material, directo, fidedigno e irrepetible de un momento de nuestro pasado, que nos permite identificar funcionalmente los objetos expuestos en la sala y valorarlos en sus contextos reales, no reconstruidos o aprehendidos de los yacimientos.

Desde esta perspectiva, se utilizaron estos documentos gráficos, ya sean fotográficos o fílmicos, como soportes visuales para explicar lo que supuso a finales del siglo XIX el paso de la sociedad tradicional a la sociedad moderna, con la llegada del ferrocarril y la implantación progresiva de los procesos industriales en la producción, lo que facilitó la formación de una sociedad urbana, superpoblada y gozosa de los incipientes tiempos modernos que podía dedicarse al ocio y a la cultura y que demandaba la creación de un museo, de este museo, allá por las primeras décadas del siglo XX (Figura 6).

Esta visión en movimiento de unos años, de los que las vitrinas de esta sala exhiben una rica y variada colección de objetos cotidianos, se completa con el interactivo de cierre de la exposición que atesora y ofrece al visitante la irritante minuciosidad de la fotografía de



5. MARQ. Producción en realidad virtual de la Sala de la Cultura Romana

personajes, vaciados de contenido, y que se convierten en documentos de valor histórico-sociológico y nos ilustran del mismo modo que un objeto o representación antropomórfica hallada en el transcurso de una excavación arqueológica.

La exhibición integral de las colecciones dentro de un contexto sensitivo

La utilización de los recursos y lenguajes de las nuevas tecnologías de la comunicación ha permitido el refuerzo de los objetivos previstos en el discurso museológico, en el que se pretendía la exhibición de nuestras colecciones perfectamente contextualizadas y apoyadas por una documentación hipertextual, a disposición del visitante con el único requisito de que consulte de forma activa y selectiva en los soportes interactivos distribuidos a lo largo del discurso expositivo.

Sin embargo, el proyecto expositivo del MARQ va más allá, no sólo pretende acercarse al visitante, tradicionalmente pasivo, invitándole a participar en el discurso



6. MARQ. Audiovisual con documentación histórica, gráfica y filmica de la Sala de Edad Moderna y Contemporánea



7. MARQ. Ambientación de la Sala de los Íberos

constructivo de las salas, sino que ha pretendido transmitirle sensaciones, buscando la participación no sólo de sus sentidos de la vista, el oído y el tacto, a través de determinadas piezas dispuestas para su tactilación, sino también a través de una experiencia más íntima que le lleve, si es posible, a la emoción.

Un mensaje construido a base de una cuidada y pretendida iluminación expresionista de los objetos, con texturas cálidas y próximas, acompañado por los sonidos inidentificables de una banda graduable que nos aísla y evita la desconcentración en los contenidos objetuales e informativos de las salas. Esta premeditada ambientación que ayuda al clima contenido y sereno de la visita, en algunas de las salas, se ha reforzado con la utilización de “gobos” que bañan al visitante y lo sumergen en una atmósfera inmersiva

que facilita la interpretación sensitiva ya sea del mundo ibérico o de la Edad Media (Figura 7).

Nuevos recursos tecnológicos que nos permiten completar la tradicional exhibición de nuestras colecciones permanentes, con producciones e instalaciones que ayudan y mejoran su interpretación histórico-funcional, convirtiéndolas en verdaderas experiencias de conocimiento sensitivo y que ayudan a transformar al clásico visitante pasivo de nuestros museos, en una nueva generación de público activo y participativo.

Salas temáticas. Una instalación escenográfica e interactiva al servicio de la didáctica de la Arqueología

El museo, con el fin de contribuir a la formación del nuevo tipo de público, el visitante activo, participativo,



8. MARQ. Escenografía de la Sala de Arqueología Urbana

aquel que se interesa por conocer más y para ello no duda en preguntar y buscar la información deseada, creyó necesario crear un nuevo espacio expositivo, complementario al discurso desarrollado en la exhibición histórica y secuencial de las colecciones arqueológicas que, a la vez, permitiera su lectura transversal y contextual en diversos escenarios, ya fueran en una cueva, en un yacimiento urbano o en uno subacuático. Todo ello, con el fin de facilitar la comprensión de la investigación y documentación arqueológica, basada en los principios de la estratigrafía deposicional y en la datación contextual de los conjuntos culturales.

Estos objetivos se plasmaron en la construcción de tres grandes escenografías que constituyen un recurso expositivo escasamente utilizado en los museos españoles, sólo presente en la reconstrucción de la Neocueva de Altamira (Bueno, 2001). Pretendíamos

construir unas escenografías ambientales, totalmente artificiales y ficticias en las que se integrarían contextos y niveles arqueológicos ciertos, para que en conjunto fuera un libro de ejemplos que permitiese y ayudase a comprender las colecciones expuestas en las salas permanentes.

La escenografía *Excavando en una cueva* reproduce un abrigo ideal, separado en dos pisos por una pasarela. En el inferior, se ha recreado un ambiente, inspirado en algunos yacimientos prehistóricos de Alicante, que contiene catorce fases de ocupación de las que sólo se muestra la excavación de los contextos Paleolíticos -Medio y una fase del Superior-, Neolítico Antiguo, Calcolítico y Edad del Bronce, sellados en sus niveles superiores por testimonios de la ocupación de la cueva en época ibérica, romana y medieval-moderna. En el nivel superior, se reproducen sobre la pared una

muestra escogida de determinadas escenas o figuras de nuestro arte rupestre, así como se incide en la necesidad de su protección a través de la denuncia de su expolio y destrucción.

Excavando en una iglesia reconstruye el ambiente de la excavación de una nave de su claustro, en un contexto claramente definido por la superposición edilicia, característica de los centros urbanos. La escenografía reproduce en su nivel inferior una construcción ibérica del siglo IV a. C., deteniéndose en la excavación de un contexto de abandono y destrucción producido por un incendio de finales del siglo III o inicios del siglo II a. C., que reproduce exactamente uno de los excavados en el Tossal de Manises. El impacto de su verosimilitud no ensombrece la reproducción, en estratos superiores, de contextos de habitación de época romana o medieval-islámica, enterrados bajo un potente nivel de destrucción y de abandono sobre el que excavaron, en el siglo XV, los cimientos del edificio gótico. Edificio que, gracias a la Arqueología, podemos seguir su evolución y sucesivas reformas, desde la construcción de sus bóvedas, hasta el cierre de sus ventanas y la utilización de sus paredes como paneles para recoger la rápida impresión de unos ingenuos grafitos, documentos de un momento y de un suceso histórico. En conjunto, esta escenografía facilita la visión de una arqueología integral capaz de analizar no sólo los contextos arqueológicos enterrados, sino también los edificios en su conjunto, en lo que denominamos Arqueología de la Arquitectura, con el fin de acercarnos a una arqueología total de los complejos edificios con sus contextos objetuales (Figura 8).

Completa la visita, por este apasionante mundo de la arqueología, la extraordinaria reproducción de una embarcación de transporte romana anclada en el reconstruido puerto de la sala *Excavando bajo el agua*, en la que se pueden observar todos sus detalles: desde su variado cargamento, su técnica constructiva, su velamen, timones, bomba de achique, etc., hasta las sencillas herramientas de que disponían los marineros. Completa el discurso didáctico de la sala, la reproduc-

ción, junto a la nave, del yacimiento subacuático de un barco hundido en el siglo V d. C., en proceso de documentación y excavación.

Escenografías todas ellas que insertan contextos arqueológicos reales en espacios comunes que facilitan su lectura, comprensión e interpretación y que, de manera excepcional, se introducen en el discurso expositivo. Espacios y contextos arqueológicos que, por su propia condición física, difícilmente podrían exhibirse en el interior de los museos.

Instalación reforzada ambientalmente no sólo por una escenografía en la que se han colocado los objetos y las herramientas como si los arqueólogos hubieran parado en ese momento. La sensación de espacio y momento muerto de la escenografía adquiere movimiento y vida con la introducción en distintos puntos de monitores en los que se visiona de forma continua una producción, sin sonido, en la que se suceden imágenes de las distintas tareas y actividades que se desarrollan en las excavaciones.

Interactuando a ser arqueólogos en las grandes pantallas de plasma

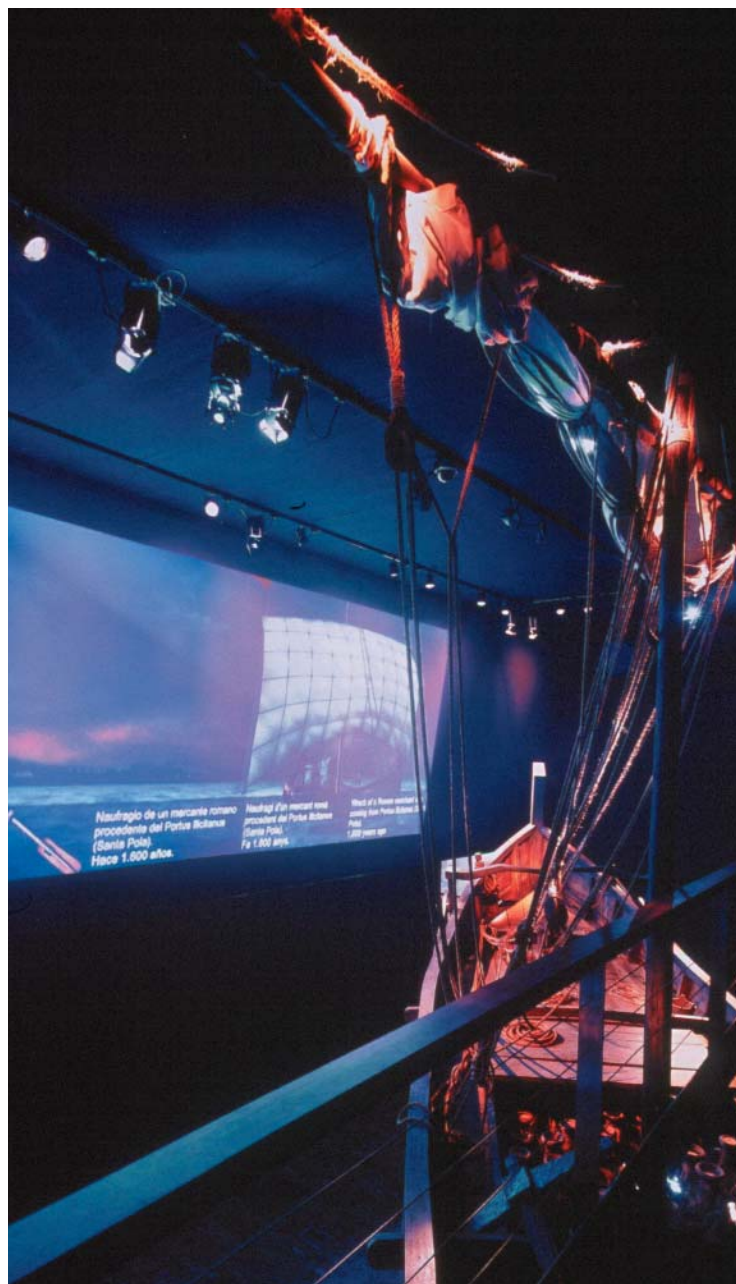
Las escenografías descritas no constituyen ni se han pensado para ser meros paisajes o ambientes de contemplación para el visitante, sino que se han concebido como el referente y la ilustración que sirve de apoyo para conocer el proceso de documentación e investigación desarrollado por los arqueólogos en los yacimientos, regido por un riguroso método de documentación que permite convertir el mero objeto arqueológico en objeto de valor histórico. Todo este complejo proceso de investigación que va desde las herramientas y aparatos que se manejan en las excavaciones, hasta el análisis detallado de los distintos registros y objetos hallados en los contextos arqueológicos, necesarios para poder llegar a su identificación y datación, conforman la potente base de datos que contienen los tres interactivos desarrollados para las salas y dispuestos en cinco pantallas táctiles de gran

formato. Interactivos que permiten al visitante, ya sea de forma individual o en equipo, introducirse en la indagación y el descubrimiento de todos los objetos y estratos que aparecen en las escenografías, siguiendo el mismo proceso de investigación desarrollado por los arqueólogos.

A diferencia de los interactivos distribuidos en las salas permanentes, los de las salas temáticas no son meramente informativos, sino que están contruidos como los juegos de rol en los que es necesaria la participación activa del visitante que, si sigue el proceso deductivo de la investigación, llegará a conocer el resultado final. En el caso de que el visitante o los visitantes no se interesen por seguir el juego propuesto, el interactivo dispone de la ventana “animación” que desarrolla la reconstrucción y evolución histórica de los diversos estratos del yacimiento que se reproducen en la escenografía.

Las infografías al servicio de la interpretación histórica

El fin de la investigación arqueológica es acercarnos a nuestra historia y a nuestro pasado. En este sentido, las nuevas tecnologías de reconstrucción virtual se constituyen en un medio de incalculable valor didáctico y educativo, ya que nos permiten reconstruir los inaprehensibles paisajes del pasado. En este sentido, en las salas temáticas se han introducido unas grandes reconstrucciones visuales que son el resultado de la investigación arqueológica. Así, en *Excavando en una cueva* se proyecta, sobre una pantalla de más de 15 m de longitud, una producción infográfica que permite conocer los cambios que ha sufrido la evolución del paisaje que rodearía a la cueva, desde hace 120.000 años hasta nuestros días. El audiovisual se organiza secuencialmente, coincidiendo con la estratigrafía presente en la cueva, cuyos contextos son perfectamente visibles a través del suelo transparente de la pasarela superior, que se constituye en un balcón mimetizado de la cueva con vistas al paisaje reconstruido.



9. MARQ. Infografía en la sala dedicada a la Arqueología Subacuática

El concepto global de la Arqueología, -como método científico que permite estudiar un yacimiento desde sus cimientos hasta los últimos cambios de los edificios monumentales que se conservan en las ciudades-, nos permite la producción audiovisual que se proyecta en la sala *Excavando en una iglesia* y que nos acerca al conocimiento del origen de la ciudad de Alicante en el yacimiento ibero-romano del Tossal de Manises, su abandono y posterior ubicación actual a los pies del monte Benacantil. Las elaboradas infografías nos

sumergen en la ciudad amurallada renacentista, en su continua expansión hacia poniente y su transformación en la dinámica y moderna ciudad que es hoy (Figura 9).

Espacios, escenas, paisajes, etc., fácilmente reconocibles por el público gracias a los recursos de las nuevas tecnologías digitales de tratamiento de imágenes que permiten acercarnos, de forma virtual, a lo que pudo ser la inalcanzable realidad histórica.

Las nuevas tecnologías al servicio de la museografía

La detenida visita al MARQ permite comprobar la compleja variedad de matices de su discurso expositivo, en el que se combinan los principios tradicionales y básicos de la exhibición de las colecciones arqueológicas en sus salas permanentes, con la decidida apuesta por nuevos espacios, eminentemente didácticos, diseñados con el objeto de ser una invitación a la participación. Nos referimos a sus salas temáticas, en las que no se exhiben objetos arqueológicos, ya que se han concebido como grandes instalaciones expositivas, necesarias para la comprensión del discurso museístico.

Un proyecto ambicioso de contenidos y lenguajes diferentes que sólo podría llevarse a cabo con la utilización de los nuevos medios tecnológicos, cuyas potencialidades expresivas y de comunicación facilitan la creación de nuevos espacios museográficos que, sin dudar, nos transportan hacia un nuevo concepto de museo. Un museo que apuesta por la exhibición contextual de las colecciones, ayudándose de la riqueza que supone el uso integrado en el discurso expositivo de los nuevos recursos tecnológicos a la hora de recrear, reconstruir, ambientar y, a la postre, facilitar la interpretación de nuestro pasado a través de los inertes y frágiles documentos arqueológicos.

La variedad de lenguajes y de recursos expresivos de las nuevas tecnologías en el MARQ, que nos permiten el combinar y relacionar fuentes escritas, con imágenes, con sonidos, insertándolos en realidades virtuales, etc.,

y a la vez interactuar con ellas, nos sitúan ante un nuevo concepto de museo, impensable hasta hace sólo una década, y que podemos definir como “museo multimedia”, siguiendo la terminología actual.

El MARQ es un museo de última generación concebido desde sus inicios como un proyecto expositivo basado en la potencialidad de las nuevas tecnologías que permiten la construcción y el desarrollo de una museografía integral y contextual, que encierra en su interior, gracias a los soportes digitales, una información sin límites que nos sitúa ante la realidad de la introducción de los hipertextos en los discursos expositivos, lo que permite definir a estos museos de nueva generación, como “meta-museos”, en los que los límites los pone el público.

El MARQ es un museo diseñado desde el concepto de los “museos multimedia” y no como un “museo virtual”. Es una exhibición real, cuyos contenidos no están en red, de tal manera que para conocerlo, aunque posee su propia página (www.marqalicante.com), hay que visitarlo. Igualmente, no es todavía un “ciber-museo”, aunque el proyecto global del museo contempla en un futuro como objetivo, profundizar en su difusión en la red como “webmuseum”, facilitando su visita, volcando toda su información y sus productos multimedia de valor informativo y educativo.

BIBLIOGRAFÍA

AZUAR, R. (2000): "El MARQ. El museo de la arqueología de Alicante", en *Amigos de los Museos*, 15: 5-7.

AZUAR, R. (2004a): "El Nou Museu Arqueològic d'Alacant. MARQ", en *Mnemòsine. Revista Catalana de Museologia*, 1: 133-140.

AZUAR, R. (2004b): "El MARQ. La tecnología al servicio de la museografía", en *Marq, Arqueología y Museos* (en prensa).

AZUAR, R.; OLCINA, M.; SOLER, J. (2000): "Los proyectos museológicos de la Diputación de Alicante. Los Museos Provinciales de Arqueología y Bellas Artes", en *CANELOBRE*, 41- 42: 147-154.

AZUAR, R.; OLCINA, M.; SOLER, J. (2002): "El MARQ de Alicante: el primer museo arqueológico del siglo XXI", en *Museos Arqueológicos para el siglo XXI*, Mérida: 119-137.

ÁLVAREZ RUBIO, L. (2003): "Los media, una herramienta para la interpretación en los museos", en *Mus-A*, 1, Sevilla: 2-4

BELLIDO GANT, M^a. L. (2001): *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Ed. Trea, Gijón.

BUENO, C. (2001): "Museo de Altamira: claves de un proyecto museográfico", en *RdM (Revista de Museología)*, 22, Madrid: 83-85.

GARCÍA LÓPEZ, M.; RUIZ DEL OLMO, F. J., (1997): *Nuevas tecnologías, nuevos medios*, Málaga.

JIMÉNEZ GARCÍA, J. (1999): "Los medios audiovisuales", en RICO, J. C. (ed.): *Los conocimientos técnicos. Museos, Arquitectura, Arte, Sílex*, Madrid: 463-501.

LAMBORN WILSON, P. (1998): *Violaciones de fronteras. Tecnociencia y cibercultura*, Paidós Multimedia, Barcelona.

LÉVY, P. (1999): *¿Qué es lo virtual?*, Paidós Multimedia, Barcelona.

LORAN I GILI, M. (2004): "El Museu Imperial de la Guerra al Regne Unit. La guerra ens afecta a tots", en *Mnemòsine. Revista Catalana de Museologia*, 1: 85-95.

MORRIS, J. (2004): "House of Terror, Budapest. Confronting the crimes of Hungary's past", en *Museum Practice*, Autumn: 22-27.

OLCINA, M.; PÉREZ, R. (1998): *La ciudad ibero-romana de Lucentum (El Tossal de Manises, Alicante). Introducción a la investigación del yacimiento y su recuperación como espacio público*, Diputación Provincial de Alicante.

PES, J. (2004): "The MARQ, Alicante. Why it is the European Museum of the Year", en *Museum Practice*, Autumn: 16-21.

RICO, J. C. (ed.) (1999): *Los conocimientos técnicos. Museos, Arquitectura, Arte, Sílex*, Madrid.

RUIZ ARGÜELLO, E. (2003): "Los Museos Multimedia. Últimas tecnologías audiovisuales aplicadas al estudio y conservación de bienes culturales", en *CineVideo* 20, 208: 29-35.

SORIA, I. (2000): "Las Nuevas Tecnologías de la información y la comunicación dentro del marco espacial de los museos y centros culturales", en <http://www.iaa.upf.es/berenguer/cursos/interact/treballs/soria.htm>

LA RENOVACIÓN ARQUITECTÓNICA DE LOS MUSEOS DE MADRID

Josep Maria Montaner¹

Escuela Superior de Arquitectura

Barcelona

Josep M^a Montaner es Doctor

arquitecto, Catedrático de

Composición Arquitectónica y

subdirector de Cultura de la Escuela

de Arquitectura de Barcelona,

Universitat Politècnica de Catalunya.

Autor, entre otros libros, de *Después del Movimiento Moderno*.

Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, (5ª edición 2002); *La modernidad superada. Arquitectura,*

arte y pensamiento del siglo XX, (4ª edición 2002); *Las formas del*

siglo XX, (2002); y *Museos para el*

siglo XXI (2003), todos ellos en la

Editorial Gustavo Gili S.A., de

Barcelona.

Resumen: En los últimos veinte años, tal como ha sucedido en muchas capitales, Madrid ha iniciado y realizado un proceso de profunda renovación y transformación de sus museos. En este proceso de renovación y creación de nuevos museos, las tres piezas más representativas son el Museo Nacional del Prado, ampliado, creando un campus de museos; la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; y la ampliación del Museo Thyssen-Bornemisza. La renovación arquitectónica de los museos de Madrid ha ido dirigida casi exclusivamente a reforzar la idea de capitalidad, concentrándolos a lo largo y cerca de su avenida más representativa, el Paseo de la Castellana. La mayoría se han planteado como grandes y representativos museos dentro de una concepción académica del arte y la cultura.

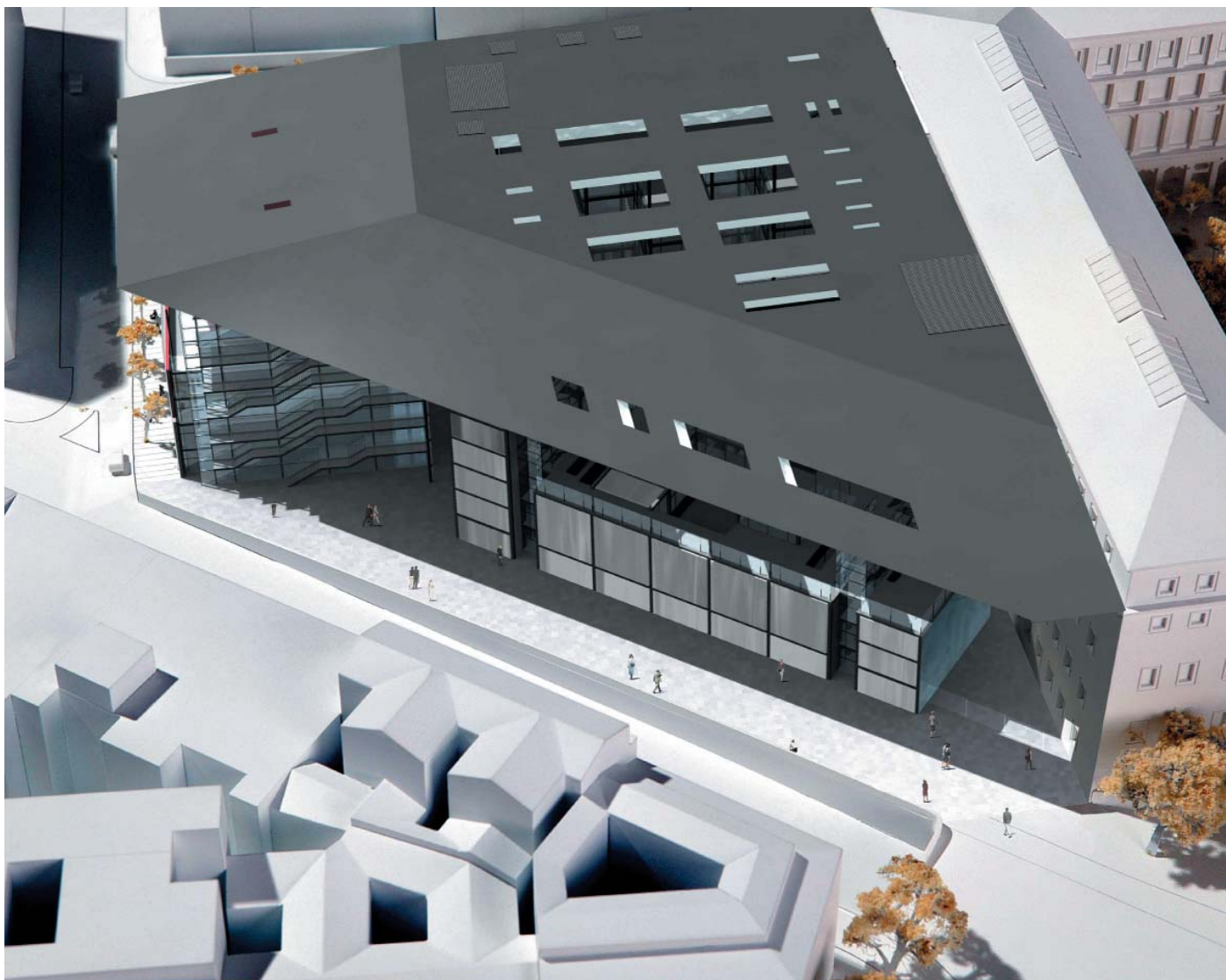
Palabras clave: Renovación arquitectónica, grandes museos, Paseo de la Castellana, concentración, concepción académica del arte y la cultura.

Abstract: Over the last twenty years Madrid, like many other capitals, has embarked upon a profound process of renovation and transformation of its museums. In this process involving the renovation and creation of new museums, the three most representative pieces are the Museo Nacional del Prado which has been enlarged to create a campus of museums; the enlargement of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía and the enlargement of the Museo Thyssen-Bornemisza. The architectural renovation of Madrid's museums has focused almost exclusively on reinforcing the idea of Madrid as the capital, concentrating them along and near the city's most representative avenue, el Paseo de la Castellana. Most have been conceived as large and representative museums within a larger academic concept of art and culture.

Key words: Architectural renovation, large museums, Paseo de la Castellana, concentration, academic concept of art and culture.

En los últimos veinte años, tal como ha sucedido en muchas capitales, Madrid ha iniciado y realizado un proceso de profunda renovación y transformación de sus museos. Hasta ahora, no había destacado por sus realizaciones vanguardistas en el terreno de la arquitectura de museos, sino que se trataba, esencialmente, de una gran capital con museos de altísimo valor representativo. En este proceso de renovación de los museos, las dos piezas más importantes han sido las que se han creado complementando la primacía de la Pinacoteca del Museo Nacional del Prado: los otros dos grandes museos nacionales, el Reina Sofía y el Thyssen. Estas tres instituciones, junto al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) en Barcelona, se han constituido en los principales museos nacionales de arte de España.

¹ E-mail: j.m.montaner@coat.net



1. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Proyecto de ampliación de J. Nouvel. Vista exterior
(Ilustración arquitectónica: Graphik Plan/MNCARS)

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), después de diversas intervenciones titubeantes, se fue consolidando como Centro de Arte en dos fases: la primera transformación, a raíz del proyecto de restauración de Antonio Fernández Alba, entre 1980 y 1986, y la segunda transformación, a partir de 1987, bajo los criterios de Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño, que fue inaugurada en 1992. Todo este proceso paulatino de remodelación se centró en el antiguo e incompleto Hospital General de San Carlos, proyectado por Francisco Sabatini a finales del siglo XVIII y organizado

entorno al gigantesco patio. En esta segunda fase de intervención, se añadieron dos torres de ascensores, con formas transparentes y de alta tecnología, obra del arquitecto británico Ian Ritchie, situados en la fachada principal como elementos representativos y de circulación vertical.

Los fondos iniciales del Reina Sofía, constituido como organismo autónomo en 1990, fueron los del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), junto a colecciones que se han ido adjuntando, como las de Dalí y Miró, y a la pieza singular del Guernica de Picasso.

Años más tarde, se ha realizado la ampliación proyectada por Jean Nouvel para incluir más salas y, sobre todo, introducir los servicios modernos que un gran



2. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Proyecto de ampliación de J. Nouvel. Vista interior
(Ilustración arquitectónica: Graphik Plan/MNCARS)



3. Museo Thyssen-Bornemisza.
Interior de una de las nuevas salas
(Foto: Museo Thyssen-Bornemisza)

museo necesita. La opción presentada por Jean Nouvel, ganadora del concurso internacional convocado en 1999, consiste en un gran contenedor, similar a los que ya ha realizado en otros proyectos, como el centro comercial de Euralille. Se trata de una gigantesca y megaestructural marquesina triangular, que articula la fachada oeste y la espalda del gran claustro del hospicio hacia el resto de la ciudad y que crea un gran patio cubierto, iluminado por lucernarios rectangulares que crean auténticos pozos de luz. La gran cubierta en voladizo alberga debajo de ella los módulos de los espacios dedicados a tres funciones en tres grandes volúmenes: biblioteca-centro de documentación, auditorio-cafetería y salas para exposiciones temporales, en torno al gran patio. El proyecto realizado expresa las cualidades generales de la obra de Jean Nouvel y la potencia de su arquitectura, pero a pesar de su voluntad de convertir el MNCARS en un edificio abierto al contexto y de su fragmentación, transparencia y alta tecnología en contraste con la masividad, compacidad y peso del de Sabatini, este nuevo contenedor tiene algo de desproporcionado y brusco (Figura 1).

La opción de la ampliación del Reina Sofía se relaciona con la idea de museo entendido como gran contenedor, como caja megaestructural de alta tecnología en cuyo interior es posible ir introduciendo cambios y mejoras. Tal como han realizado arquitectos como Norman Foster, Renzo Piano o Jean Nouvel, el museo como contenedor aporta un espacio neutro, de alta implantación tecnológica, de máxima plurifuncionalidad y capacidad de transformación, ya que se considera que ésta es la mejor respuesta al creciente carácter mutante y complejo del museo contemporáneo (Figura 2).

El Museo Thyssen-Bornemisza

La otra gran operación fue la creación del Museo Thyssen-Bornemisza en el antiguo palacio neoclásico de Villahermosa, proyectado por Juan de Villanueva y remodelado según proyecto de Rafael Moneo, iniciado en 1989 e inaugurado en 1992.

La colección Carmen Thyssen-Bornemisza necesitaba desde hacía tiempo más espacios expositivos y también urgía el crecimiento y mejora de servicios del museo, como el bar-restaurante, que en la primera fase era minúsculo. La propuesta ganadora del concurso para la ampliación del Museo Thyssen, convocado en el año 2000, fue la de los jóvenes arquitectos catalanes del equipo BOPBAA (Josep Bohigas, Francesc Pla e Iñaki Baquero). El proyecto, por necesidad, se basa en la lógica de la adición de fragmentos, en este caso resuelta de una manera eficaz y manierista que permite una suave transición del edificio intervenido por Rafael Moneo hacia las nuevas salas de exposición. Entre el museo existente y los dos antiguos edificios residenciales que se han remodelado existe un estrecho nexo de unión que se convierte también en sala de exposiciones. El nuevo programa de las salas de exposiciones temporal y de la colección de Carmen Cervera se concilia con la conservación de la crujía principal de estos dos viejos edificios anexos, en la calle Marqués de Cubas, que se mantienen respetando la volumetría y la configuración del entorno (Figura 3).

En el exterior, la ampliación adopta la forma escalonada que genera la vieja cubierta, los lucernarios, la forma de las salas y el volumen semihundido del bar-restaurante. Esta nueva topografía de acceso ayuda a articular los dos edificios y la remodelación del jardín permite albergar debajo una serie de servicios nuevos de gran calado dedicados al trasiego de los materiales para las exposiciones, al resguardo de las inclemencias climáticas (Figura 4).

En definitiva, la propuesta, inaugurada en abril del 2004, se basa en aplicar con ingenio arquitectónico el sentido común, encajando con habilidad el nuevo programa relacionándolo con las infraestructuras de la primera fase y creando una nueva fachada al jardín, con cierto aire mediterráneo, que es capaz de expresar la estructura de las salas y de entonarse con los edificios existentes, en una franja donde el edificio se funde con el jardín (Figura 5).



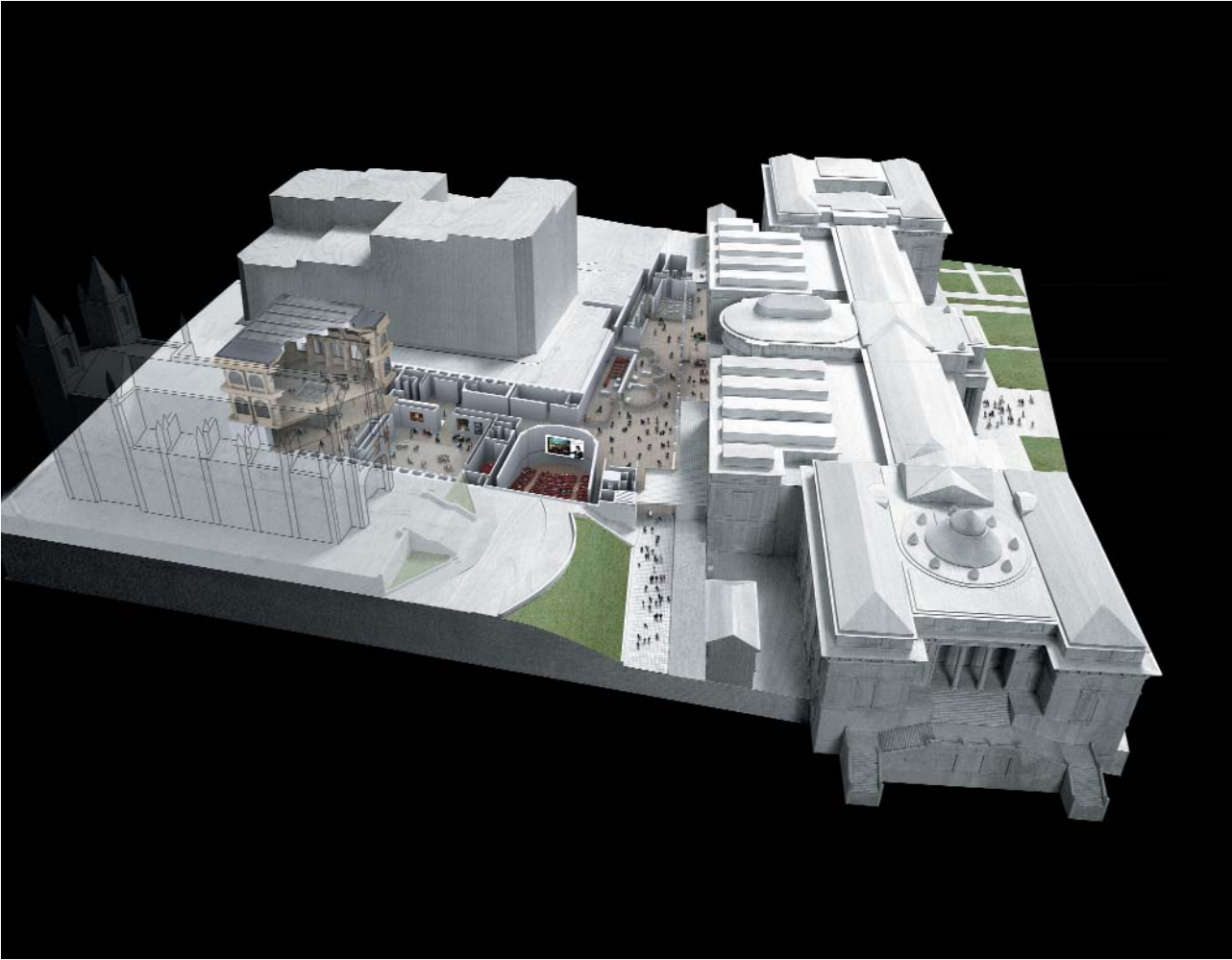
4. Museo Thyssen-Bornemisza. Proyecto de ampliación. Maqueta (Ilustración arquitectónica: H. Davidson/Museo Thyssen-Bornemisza)



5. Museo Thyssen-Bornemisza. Fachada de la ampliación (Foto: Museo Thyssen-Bornemisza)

El Campus del Museo Nacional del Prado

Para completar este trío de grandes museos faltaba actualizar la pieza más importante: el Museo Nacional del Prado que proyectara a finales del siglo XVIII Juan de Villanueva como Museo de Ciencias Naturales, y que en el siglo XIX se convirtió en pinacoteca; una obra maestra de articulación de distintos volúmenes de diversas procedencias tipológicas –rotonda, galería, basílica, palacio, patio– que formaron este museo primigenio y que, desde entonces, ha ido sufriendo continuamente pequeñas transformaciones internas, siempre insuficientes, como las últimas, las realizadas entre 1988 y 1992 bajo la dirección del arquitecto Francisco Rodríguez de Partearroyo.



6. Museo Nacional del Prado. Proyecto de ampliación. Maqueta
(Ilustración arquitectónica: H. Davidson/Museo Nacional del Prado)

Después de la desdichada experiencia de un aparatoso y fallido concurso internacional en 1996, que no consiguió encontrar una aportación realizable, se volvió a convocar otro concurso en 1998, que ganó Rafael Moneo, uno de los más destacados autores españoles de museos, el mejor especialista en la única solución posible de ampliación de un edificio monumental existente: la tradición tipológica que sabe interpretar la estructura formal de lo existente, que sabe entender la morfología urbana del entorno y que sabe encontrar la manera de articular lo existente con los nuevos espacios y con la remodelación de antiguos edificios.

A los 33.000 m² del Museo Nacional del Prado existente se suman los 17.000 de los museos anexos, que van a formar una especie de “campus de museos”: el claustro del Convento de los Jerónimos, el edificio Aldeasa, el Casón del Buen Retiro y el Museo del Ejército, recuperado como Salón de Reinos (Figura 6).

Tal como sucede con otros grandes museos internacionales, como el Rijksmuseum en Amsterdam, actualmente en remodelación según proyecto de Antonio Cruz y Antonio Ortiz, el Museo del Prado se encuentra ya en avanzado proceso de transformación según este laborioso proyecto de Moneo, después de unos quince años de largas y profundas crisis, continuos nombramientos de nuevos directores y falta de ideas claras de cómo rehacer y actualizar el Museo del Prado.

En muy buena lógica, el proyecto de Rafael Moneo, pensado desde la mentalidad de la crítica tipológica, de la tradición del museo-museo, ha terminado adoptando una forma de campus, es decir, sistema de edificios relacionados entre ellos que albergan partes distintas del museo. A la enorme dificultad de la intervención y a todos los condicionantes dados, Moneo ha encontrado una referencia formal en la estructura de campus,

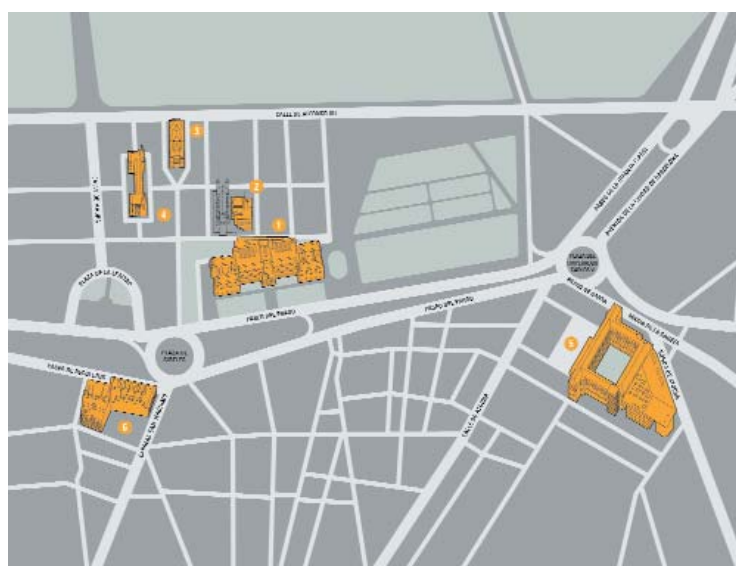
típica de los conjuntos universitarios, desarrollada también por los arquitectos modernos como Le Corbusier o Alvar Aalto para realizar los centros cívicos de las nuevas ciudades. Los edificios que formarán este campus son el llamado edificio Villanueva, con una ampliación en su parte trasera y que dedicará todos sus espacios a la colección permanente; el edificio de los Jerónimos, que expondrá la escultura renacentista en el claustro totalmente reconvertido, y que poseerá un gran volumen nuevo para las exposiciones temporales (Figura 7); el edificio que albergó el antiguo Museo del Ejército, que se reconvertirá en Salón de Reinos para colección y exposiciones; el Casón del Buen Retiro, que seguirá teniendo pintura del siglo XIX y albergará un Centro de Estudios, dedicado a la enseñanza de conservación y restauración; y el edificio Aldeasa, dedicado a la dirección y administración. El edificio Villanueva y el edificio de los Jerónimos estarán unidos por una galería subterránea que actuará como auténtico punto neurálgico del sistema de museos, al ser el gran espacio de recepción. Todo este campus está previsto que se inaugure en el año 2006.

La potencia de estas tres instituciones ha permitido plantear el Paseo de la Castellana como el Paseo de los Museos o el Paseo del Arte en Madrid. Para ello se convocó un concurso ganado por Alvaro Siza Vieira y José Miguel Hernández de León, con el que se favorece la articulación peatonal de este itinerario que une el Museo Reina Sofía, el Museo Thyssen y todo el conjunto de la ampliación del Museo del Prado, con los nuevos anexos alrededor de los antiguos Jerónimos (Figura 8).

La articulación de este eje ha estimulado la adición de nuevos proyectos, como el de Caixaforum-Madrid, cerca del Paseo de la Castellana, proyectado por el estudio Herzog y De Meuron, que plantea la elevación del viejo edificio de la Central de Electricidad del Mediodía (1899-1900) sobre unos grandes pilares, creando una gran planta baja libre y acristalada.



7. Claustro del Real Monasterio de los Jerónimos.
Proyecto de reconstrucción. Vista interior
(Ilustración arquitectónica: H. Davidson/Museo Nacional del Prado)



8. Paseo del Arte en Madrid
(Mapa: R. Bell/Museo Nacional del Prado)

Otros museos

Además del reforzamiento de este Paseo de los Museos en Madrid se han realizado otras intervenciones sumamente representativas. La más significativa es la llamada Casa Encendida, que se inauguró a finales del año 2002, promovida por Cajamadrid, según proyecto de Carlos Manzano, reconvirtiendo el



9. La Casa Encendida. Fachada principal
(Foto: La Casa Encendida)

edificio ecléctico proyectado por el arquitecto Fernando Arbós (inaugurado en 1902), en un centro dedicado a diversos contenidos multidisciplinares y artísticos, dirigidos a un público amplio. En el caso de la Casa Encendida, más que la calidad arquitectónica de la intervención, lo que destaca es el contraste entre el edificio ecléctico y la fuerza e innovación de las actividades de vanguardia que allí se desarrollan. La Casa Encendida se encuentra en la Ronda de Valencia número 2, cerca del eje de los museos de Madrid que, desde la Plaza de Cibeles, llega hasta el Reina Sofía y puede prolongarse hasta este centro de arte y cultura (Figura 9).

Otro proyecto emblemático de Madrid ha sido el polémico concurso del año 1999 para el Museo de las Colecciones Reales, que por irregularidades legales alegadas por el arquitecto Antonio Vázquez de Castro, frente a la elección del proyecto del estudio Cano-Lasso, y tras la sentencia de la Audiencia Nacional, tuvo que ser convocado de nuevo en el año 2002. La ampliación se sitúa bajo la plaza de la Almudena, junto al Palacio Real, y va a albergar las

colecciones reales de tapices, carruajes y pinturas, según el proyecto ganador de la segunda convocatoria, un gran contenedor proyectado por los arquitectos Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla.

Además, el Ministerio de Cultura va a convocar concurso público para el desarrollo de la primera fase de la remodelación del Museo Arqueológico Nacional, con la intención de que el viejo edificio de 1867 pueda entrar en competencia con las potencias del Prado, el Reina Sofía y el Thyssen (Figura 10). Previamente, el arquitecto Juan Pablo Rodríguez Frade analizó las necesidades de este museo en el Plan Director contratado por el Ministerio, que fue aprobado en 2002.

Rodríguez Frade ha sido también el arquitecto encargado de la adaptación de los espacios internos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid en el edificio anexo al museo (Figura 11). También se ha renovado la museografía del Museo de la Armería en el Palacio Real de Madrid, según proyecto de Ginés Sánchez Hevía. Se ha creado el Museo de la Ciudad de Madrid, en el interior y el patio de un edificio existente,



10. Museo Arqueológico Nacional.
Salas de Edad Moderna. Siglo XVI- XIX
(Foto: M. A. Otero)

proyectado por G. Costa. Y el Museo de América ha sido restaurado y remodelado, entre 1984 y 1994, por los arquitectos A. González Capitel, C. Martorell y J. Ortega (Figura 12).

Por último, también los museos históricos han intentado ponerse al día, como el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando que estaba en una lenta remodelación desde 1972 y que, en el año 2002, volvió a reabrirse con veintidós salas más. De todas maneras y a pesar del gran valor de las colecciones, la vieja estructura administrativa del museo aún no ha sabido estar a la altura de los tiempos contemporáneos, y poco tiempo después de la inauguración, volvió a cerrar las veintidos nuevas salas y a dejar

sumido el museo en su atmósfera anacrónica y burocrática.

Conclusiones

En este período postmoderno ha predominado la tendencia al retorno a los centros históricos y a la recuperación de los viejos contenedores, remodelando y ampliando los museos históricos, reutilizando palacios o iglesias para integrarlos a los museos e incorporando fábricas, almacenes, estaciones y otros edificios de la arquitectura industrial y del hierro como contenedores de nuevos museos.

En el caso de Madrid, esta serie de concursos y proyectos hablan de la dificultad de intervenir en la ciudad y



11. Museo Nacional de Artes Decorativas.
Vista interior de una de las nuevas salas
(Foto: M. A. Otero)



12. Museo de América. Vista exterior (Foto: M. A. Otero)

de remodelar y actualizar los museos. Una dificultad generalizada que en una ciudad cortesana y menes-tral, en una capital en la que domina la burocracia, el

centralismo y la inercia administrativa, y en la que la vanguardia no ha encontrado casi nunca lugares idó-neos para insertarse, como no sea de manera superfi-cial e incompleta, se ha convertido en un proceso más difícil y conflictivo.

De hecho, la renovación arquitectónica de los museos de Madrid ha ido dirigida casi exclusivamente a reforzar la idea de capitalidad, concentrándolos a lo largo y cerca de la avenida más representativa, el Paseo de la Castellana. La mayoría se han planteado como grandes y representativos museos dentro de una concepción académica del arte y la cultura. A diferencia de otros países como Francia, Alemania, Holanda, Gran Bretaña o Estados Unidos, donde desde los años ochenta han proliferado los centros de arte alterna-tivos y experimentales, en el caso de Madrid ha pre-dominado la vieja idea de monumentalidad y de museo convencional. Sólo la Casa Encendida ha sido la excepción. En las antípodas de las corrientes de los ecomuseos y de los pequeños museos dignificando las periferias o los perímetros verdes de las ciudades, los museos de Madrid han ido todos a reforzar la centra-lidad del eje monumental de la Castellana.

Para plantear esta revisión y modernización de los museos existentes y para crear museos nuevos, Madrid ha contado con la gran ventaja de su estructura urbana, de sus edificios monumentales (el Museo del Prado, el viejo Hospital de Sabatini, palacios y jardines) y de sus magníficas colecciones. Pero ha tenido el obstáculo de la falta de tradición moderna y de gestión democrá-tica, la nefasta herencia de la burocracia estatalista y las inercias del centralismo preautonómico, junto a la per-vivencia de un cierto provincialismo. Tal parece como si Madrid intentase ahora consolidar su capitalidad cul-tural y artística, tal como hizo París después de la Revolución Francesa y durante la época napoleónica, convirtiendo en museos antiguos palacios y viejas igle-sias y monasterios; incluyendo ahora también antiguas fábricas y edificios del siglo XIX y principios del siglo XX: una ambición napoleónica dos siglos más tarde.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1990): *El arquitecto y el museo*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla.

ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1999): *Introducción a la nueva museología*, Alianza Editorial, Madrid.

BAZTÁN, C. (ed.) (1997): *Museos españoles. La renovación arquitectónica*, Ministerio de Educación y Cultura de España, Madrid.

HASKELL, F. (2002): *El museo efímero. Los maestros modernos y el auge de las exposiciones artísticas*, Ed. Crítica S. L., Barcelona.

HUDSON, K. (1987): *Museums of influence*, Cambridge University Press, Cambridge.

LAYUNO, M. Á. (2002): *Los nuevos museos en España*, Edilupa Ediciones, Madrid.

LAYUNO, M. Á. (2003): *Museos de arte contemporáneo en España. Del palacio de las artes a la arquitectura como arte*, Ediciones Trea, S. L., Gijón.

LORENTE, J. P. (ed.) (2003): *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.

LORENTE, J. P. (2003): "Museums of contemporary art in a changing urban culture. Persistence and transformation of historical patterns", en JANSSEN, J., HALBERTSMA, M., IJALENS, T., ERNST, K. (eds.), *Trends and strategies in the arts and cultural industries*, Barjesteh van Waalwijk van Doorn & Co's, Rotterdam.

MONTANER, J. M. (1995): *Museos para el nuevo siglo / Museums for the New Century*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona.

MONTANER, J. M. (2003): *Museos para el siglo XXI/Museums for the 21st Century/Museus para o século XXI*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona.

NEWHOUSE, V. (1998): *Towards the New Museum*, The Monacelli Press, Nueva York.

O'DOHERTY, B. (1986): *Inside the white cube. The ideology of the Gallery Space*, The Lapis Space, Santa Monica / San Francisco.

RIVIÈRE, G. H. (1993): *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*, Ediciones Akal S.A., Madrid.

SCHUBERT, K. (2000): *The curators Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, One-off Press, Londres.

SECCIÓN
Panorama

III

Nacional

Museo de Albacete

Internacional

Fundación Calouste Gulbenkian

Museo Nacional de Arte
de La Paz (Bolivia)



EL MUSEO DE ALBACETE

Rubí Sanz Gamo

Museo Arqueológico Nacional

Madrid

Resumen: El Museo de Albacete fue creado en 1876 por iniciativa de la Comisión Provincial de Monumentos. La institución se encuentra en la actualidad inmersa en un proceso de renovación que huye de las presentaciones en las que el espectáculo es todo o casi todo y se centra en la conservación, investigación y transmisión de las colecciones, que se configuran como eje y motor del museo. Esa renovación se centra en tres vías fundamentales: la adecuación de las infraestructuras tanto para la conservación, como para la buena transmisión visual de las colecciones, a través de la exposición permanente; la dinámica de las exposiciones temporales en cuanto que mantienen el interés del público; y el desarrollo de programas específicos de difusión dirigidos a la sociedad en general.

Palabras clave: Museos arqueológicos, renovación, conservación, investigación y difusión de las colecciones.

Abstract: The Museo de Albacete was created in 1876 as an initiative of the Comisión Provincial de Monumentos. The museum is currently undergoing a renovation process which rejects presentations in which the spectacle is everything or almost everything and focuses on the conservation, investigation and transmission of the collections, which are the museum's focal point and driving force. That renovation is focused on three basic channels: adapting the infrastructures for both conservation purposes and for the proper visual transmission of the collections through permanent exhibit; the dynamic of temporary exhibits to the extent that they maintain the public's interest; and the development of specific education programs targeting society in general.

Key words: Archaeological museum, renovation, conservation, investigation and diffusion of collections.

Rubí Sanz es Doctora en Historia por la Universidad de Alicante y miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos (1986). Directora del Museo de Albacete (1983-2004) y Consejera de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha (1999-2000); posee una dilatada experiencia como profesora de Historia Antigua y Arqueología en la UNED y en la Universidad de Castilla La Mancha. Desde diciembre de 2004 es directora del Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

Nacido desde la iniciativa de la Comisión Provincial de Monumentos, el Museo de Albacete tiene ese bagaje histórico común a muchos otros museos españoles. Pertenece a esos museos a los que, en los últimos años, desde algunos foros se han tildado de decimonónicos, argumentando que están anclados en un pasado que les impide avanzar e imbricarse en la sociedad actual; voces que confluyen con otras que abogan por la importancia de las nuevas tecnologías y de la manipulación como elementos fundamentales en el discurso museográfico, postulando el incremento de elementos didácticos para ocultar, muchas veces, presentaciones donde el espectáculo lo es todo o casi todo. Son posturas que con frecuencia olvidan que, entre otros fines y funciones, los museos son lugares para la conservación y transmisión del patrimonio, formado por objetos que constituyen su razón originaria. En torno a los objetos se creó el Museo de Albacete. Ahora bien, conscientes de la necesidad de difundirlos, de convertirlos en instrumentos para el aprendizaje y el goce estético como algunas de las garantías de transmisión, los programas de actuación desarrollados en el Museo de



1. Museo de Albacete. Instalaciones en 1927
(Foto: J. Sánchez Jiménez)

Albacete han sido encaminados hacia varios frentes: la adecuación de las infraestructuras tanto para la conservación como para la buena transmisión visual de las colecciones, a través de las exposiciones permanentes; la dinámica de las exposiciones temporales en cuanto que mantienen el interés del público; el desarrollo de programas específicos de difusión realizados con el concierto de otras instituciones, dirigidos a la sociedad en general (conferencias, visitas guiadas, etc.); la organización de congresos, simposios, jornadas y mesas redondas sobre temas de interés científico. El museo pone sus fondos al servicio de cuantos investigadores lo han solicitado y presta especial atención al colectivo de estudiantes.

Su origen, como el de tantos otros museos provinciales, no fue gratuito, caprichoso o baladí, sino que correspondió a la necesidad de proteger los bienes culturales que podían estar en peligro de deterioro o destrucción, o aquellos que eran descubiertos por circunstancias diversas. Desde la Comisión Provincial de

Monumentos, formada en 1844, en 1876 se acordó la creación de un Museo de Bellas Artes y Antigüedades. Para la custodia de los objetos se destinaron dos habitaciones en el segundo piso del Gobierno Civil, pero ya en 1894 el museo estaba desmembrado. No fue casual que la Comisión esperara tantos años para decidirse a cumplir una de las misiones que tenía encomendada, y fue preciso el impulso dado por los hallazgos que desde años antes se habían producido en el Cerro de los Santos, algunas de cuyas esculturas ocupan los primeros números de los inventarios del Museo de Albacete. Hasta 1887 (28 de septiembre) existen noticias de la Comisión en los libros de actas, y después un vacío de información, recuperada en 1925.

En 1927, el 22 de junio, se inauguró oficialmente el Museo de la Comisión Provincial de Monumentos (Figura 1). Ubicado en la planta segunda de la Diputación Provincial, mostraba piezas arqueológicas en vetustas vitrinas de madera con lejas interiores de cristal; entre las vitrinas, había cuadros colgados de las

paredes. Por entonces la Bicha de Balazote había sido regalada por la Diputación al Museo Arqueológico Nacional (1910), evitando el deterioro que estaba sufriendo en los jardines del Palacio Provincial. En las salas se exhibían la Cruz de término de Albacete, la Virgen de la Estrella y las tablas del retablo de la ermita de San Antonio Abad, algunos de los cuadros depositados en 1880, y en pedestales algunas esculturas de los siglos XVII y XVIII, así como obras realizadas por Ignacio Pinazo entre las que se encontraban reproducciones de esculturas antiguas (Bicha de Balazote, Gran Dama del Cerro de los Santos, Dama de Elche).

En 1936 se disolvió la Comisión, pero en el interludio de la guerra civil Sánchez Jiménez realizó la importante labor de recogida en las iglesias de obras de arte, devueltas a sus lugares de origen una vez terminada la contienda. Por entonces la Comisión Provincial de Monumentos estaba ya muy mermada. En febrero de 1943, la Diputación acordó la instalación del museo en la planta baja tras el acondicionamiento realizado por el arquitecto de la Diputación, Pérez Villena, y el día 22 de marzo de 1943, volvió a abrir sus puertas inaugurándose tres salas con la presencia de Martínez Santa-Olalla, Taracena Aguirre, Navascués y García y Bellido. A la par se creó el Seminario de Historia y Arqueología de Albacete (Figura 2). En 1945 Sánchez Jiménez señalaba que el museo “ha resuelto de modo satisfactorio los problemas esenciales de museografía, habiendo logrado un sistema de exhibición que llena perfectamente su cometido, estando los materiales agrupados homogéneamente en salas, por culturas y hallazgos. Una amplia galería dividida en secciones por arcos que le prestan buen efecto estético, dan lugar a las Salas I, II y III, dedicadas respectivamente a Prehistoria y materiales ibéricos. La sala IV, en ángulo con las anteriores, recoge objetos de las edades Media y Moderna...”. Tras el fallecimiento de Sánchez Jiménez, en 1962, Samuel de los Santos Gallego asumió la dirección del museo, denominado un año después Museo Arqueológico Provincial de Albacete (D. 2021 de 11 de julio de 1963), adminis-

trado por la Diputación y bajo la inspección técnica de la Dirección General de Bellas Artes. En 1967 realizó un amplio informe en el que subrayaba, entre otros aspectos, la falta de espacio, la iluminación insuficiente, las precarias condiciones de seguridad y la carencia de visibilidad en las vitrinas. Ello dio pie para que la Diputación encargara al entonces arquitecto provincial, Antonio Escario Martínez, la realización de un proyecto arquitectónico (1968) aprobado en 1969. Mientras, un intento infructuoso para abordar los problemas de conservación y de exposición tuvo lugar con el traslado del museo a la planta baja de la recién inaugurada Casa de la Cultura. Pero las condiciones eran, si cabe, todavía más penosas que en las antiguas instalaciones, pues además de mantenerse las vetustas vitrinas y los endeble pedestales, el espacio ni siquiera permitía la visita ordenada a las colecciones, exhibidas en cuatro habitaciones de distinto tamaño.

Las obras del nuevo edificio se iniciaron en un rincón del Parque Abelardo Sánchez, pero la quiebra de la empresa constructora y los elevados costes que su construcción suponía para la Diputación movieron a ésta a solicitar, en 1972, la integración del museo en el Patronato Nacional de Museos, al que quedó adscrito el 27 de mayo de 1975, pasando la titularidad al Estado, que emprendió la tarea de terminación de la obra del nuevo edificio y la restauración de muchos de los objetos arqueológicos. El 10 de enero de 1984 se realizaron las transferencias de gestión entre el Ministerio de Cultura y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Las colecciones

Durante la primera etapa del museo (1876-1887), la Comisión Provincial se esforzó por recuperar algunos objetos procedentes del Tolmo de Minateda, del Cerro de los Santos, la Bicha de Balazote y dos fragmentos de mosaico de Agra (Hellín). Extinto el Museo Nacional de la Trinidad, desde el Ministerio de Gobernación, en junio de 1880, se remitieron doce cuadros de los siglos XVII y XIX (obras de Carducho, Mateo Gilarte,



2. Museo de Albacete. Instalaciones en 1943
(Foto: J. Sánchez Jiménez)

Francisco Solís, J. Benlliure, R. Villodas y otros). Quien fuera cronista de la ciudad y miembro de la Comisión en los años finales del siglo XIX, Joaquín Roa, señaló que la pequeña colección estaba formada por cerámicas nombradas como de épocas árabe y romana, monedas, exvotos, anillos, etc., señalando que era "notable entre todo lo que existe, la esfinge o bicha que, a instancia del señor Sabater regaló don Isidro López, hallada a metro y medio de profundidad en una viña del señor Conde de Balazote". Un informe realizado en mayo de 1927 por Joaquín Sánchez Jiménez y Pedro Casciaro Parody da cuenta del total de los objetos que por entonces había: doce cuadros, trescientas noventa y siete monedas y ciento sesenta y dos objetos varios. Joaquín Sánchez Jiménez, quien sería el primer director del museo hasta 1962, entró a formar parte de la Comisión el 4 de febrero de 1927, y el 28 de abril de 1928 fue nombrado conservador, marcando una clara vocación arqueológica para el centro. Hasta esos años las piezas arqueológicas existentes eran en su mayoría

de procedencia ignorada, pero a partir de aquella fecha se dio inicio a una campaña de recogida de objetos mediante donaciones (Dehesa de Caracolares), compras (objetos de la necrópolis del Bancal del Estanco Viejo) y excavaciones arqueológicas (Las Peñuelas). Por otra parte, en ese año de 1927 algunos de los cuadros depositados en 1880 se distribuyeron en diversas instituciones oficiales (Diputación, Gobierno Civil, Audiencia y Ayuntamiento), quedando unos pocos en las salas de exposición del museo. En 1928 se efectuó un depósito de pinturas procedentes del Museo Nacional de Arte Moderno. El acta de la Comisión Provincial de Monumentos del día 3 de diciembre de 1939 da cuenta de las pérdidas producidas a causa de la guerra y de los daños habidos en algunos de los lienzos.

Entre 1941 y 1962 las colecciones del museo se incrementaron gracias a las excavaciones realizadas en las necrópolis de Hoya de Santa Ana (Figura 3) y La Torrecica en el Llano de la Consolación, en el santuario



3. Museo de Albacete. Ajuares de Hoya de Santa Ana expuestos en 1947 (Foto: J. Sánchez Jiménez)

del Cerro de los Santos y en el yacimiento romano de Ontur. A los objetos recuperados se sumaron otros procedentes de hallazgos casuales (león de Bienservida, cierva de Caudete, tesoro de Riopar). Los objetos ingresados entre 1963 y 1970 proceden de hallazgos casuales; a partir de ese último año los ritmos de ingreso fueron más acelerados gracias a la multiplicación de excavaciones, algunas realizadas desde el propio museo (villas de Balazote y Tarazona) y otras gracias a la presencia de nuevos investigadores, cuyos trabajos han posibilitado en los últimos veinticinco años que el museo pueda ofrecer secuencias culturales bastante completas.

En 1977, poco antes de la inauguración, una visita a las obras del edificio realizada por el pintor Benjamín

Palencia motivó la donación que éste hizo al Estado de una importante cantidad de cuadros, realizados por él mismo, así como de una escultura de su amigo Joan Rebull. Esta donación fue definitiva para la conformación de las colecciones de Bellas Artes, marcando una nítida tendencia al arte del siglo XX, a la que se sumaron las donaciones realizadas por otros pintores de Albacete. La inauguración del museo con exposiciones permanentes de arte del siglo XX, y la circunstancia de no tener por entonces unas salas de reserva adecuadas, motivó la devolución definitiva de los cuadros que habían sido depositados por el Estado en 1880 y 1928; sólo quedaron en las colecciones del museo algunas obras que habían sido depositadas por el Ayuntamiento de Albacete y por la Diputación provincial. A esa parca colección de arte anterior al siglo XX se han sumado, en los últimos años, nuevos depósitos, fundamentalmente de la Diputación de Albacete.

En síntesis, las colecciones del Museo de Albacete son de dos tipos bien definidos, la Arqueología y las Bellas Artes, y responden perfectamente a la vocación que animaba a las Comisiones de Monumentos en el siglo XIX. Sin embargo, hay una mayor amplitud de objetos, por una parte los etnográficos, en su mayoría procedentes de donaciones, que hoy conforman una colección discreta pero interesante. Con ella hay que señalar las donaciones realizadas por el propio Sánchez Jiménez o por sus herederos de algunas cerámicas esmaltadas, de cromos y estampas de los siglos XIX y primeros años del XX, aleluyas, algunos grabados y algunos pocos mapas del siglo XVIII, y sobre todo, de numismática, completada con la donación Basilio Otuño.

El edificio

Cuando S. de los Santos se hizo cargo del Museo de Albacete las colecciones estaban en unas condiciones malas, tanto en los aspectos derivados de la conservación como en los expositivos. Poco antes, en 1960, la UNESCO había publicado un libro (*The organization of Museums. Practical Advice*) que fue algo así como un *vademecum* para la museografía del Museo de



4. Museo de Albacete.
Perspectiva aérea (Foto: S. Vico)

Albacete. Aspectos tales como la distribución de las salas de exposición, la circulación, la iluminación, o la concepción de los espacios adecuados a cada una de las colecciones a exponer, fueron preocupaciones del director acogidas puntualmente por el arquitecto encargado de las obras, Antonio Escario. La comunicación entre ambos dio como resultado la construcción de un edificio donde la configuración de los distintos espacios resulta ser la primera característica a señalar.

En una reunión del Patronato del museo, en la que estaba presente el entonces Director General de Bellas

Artes, Gratiniano Nieto, el alcalde de Albacete ofreció un rincón del parque principal de la ciudad para levantar el edificio que habría de albergar el museo. Este hecho determinó en gran manera la estructura exterior por la presencia de una importante masa arbórea que fue respetada. Rodeado por una arquitectura orgánica natural (los árboles), la planta de la construcción se adapta y parece serpentear por entre la misma, desarrollada en horizontalidad, evitando aproximarse a las cotas de las copas de los árboles, buscando la integración del edificio con la naturaleza (Figura 4). Al



5. Museo de Albacete.
Acceso principal (Foto: S. Vico)



6. Museo de Albacete. Salas de Bellas Artes
(Foto: S. de los Santos)

exterior, los muros se retranquean merced a la vegetación preexistente, e incluso en el acceso principal la cubierta está horadada permitiendo el desarrollo de los pinos por entre la planta de cubiertas, constituida por una terraza. El edificio del Museo de Albacete resulta así plenamente integrado en la arquitectura del parque, de ahí que el acceso principal resulte ser una prolongación de uno de los paseos del mismo (Figura 5).

Los espacios interiores, todos distintos, son también el resultado de la experiencia museística del director sabiamente recogida por el arquitecto. Una reflexión sobre la funcionalidad del edificio, tanto en relación con el trabajo interno que se desarrolla en el mismo como con el visitante, dio como resultado el diseño de un orden interno con direcciones alternativas. Los distintos espacios están articulados por otros que tienen una función centralizadora: el vestíbulo de entrada permite el acceso directo a las zonas de administración y biblioteca, al salón de actos, a las salas de talleres de didáctica, y a otro espacio, también centralizado, que da paso a las distintas salas de exposiciones: las de Bellas Artes, exposiciones temporales y Arqueología. En éstas últimas, en dos plantas, nuevamente otro espacio central permite el acceso individualizado a cada una de sus salas, que también pueden recorrerse de forma continuada. Es decir, la estructura del museo es un elemento orgánico que organiza perfectamente todos y cada uno de los espacios y permite una circulación cómoda para el visitante, al que se ofrece la previa elección de itinerarios.

Deliberadamente Antonio Escario buscó los materiales que constituyen el revestimiento interior: mármol de la Sierra de Elvira para los suelos (que otorgan un color neutro), techos de madera (que ofrecen calidez) para las salas de Arqueología y las de exposiciones temporales, y enlucidos en los techos de las dedicadas a Bellas Artes. Nuevamente, en esos espacios que conforman las salas de exposición están presentes las recomendaciones que la UNESCO dio en el libro citado. Las de Bellas Artes, por las características de las obras que ahí se exponen, son tres salas a distinta altura formadas por amplios espacios longitudinales con altos muros (hasta 5 m), los vanos se encuentran en los lados cortos (de esa manera se evita la incidencia directa de la luz natural sobre los cuadros) y en los techos, permitiendo la entrada de luz cenital lateralizada; la situación de las tres salas al oeste de la construcción fue intencionada a fin de evitar, en lo posible, la intensidad de las radiaciones solares del mediodía,



7. Museo de Albacete. Sala de exposiciones temporales (Foto: S. Vico)

que por otra parte están filtradas mediante difusores colocados en las ventanas y la propia masa arbórea que rodea el edificio (Figura 6).

La sala dedicada a exposiciones temporales (acabada e inaugurada en 1985) tiene más de 700 m²; fue diseñada para albergar colecciones etnográficas, de ahí sus techos más bajos y la gran amplitud espacial que presenta con una manifiesta horizontalidad sólo rota por un gran lucernario, que en el proyecto inicial constituía un patio interior abierto (Figura 7). Las salas de Arqueología no necesitaban tampoco techos altos, y la exposición preferente de los objetos en vitrinas permitían la apertura de vanos laterales. Las ventanas que forman los muros en los espacios de transición entre las distintas salas, palian el cansancio físico y visual que la visita a los museos provoca; de esa forma, entre

sala y sala el visitante distrae la mirada hacia los espacios exteriores (Figura 8).

Entre las salas de exposición y los espacios de administración existe comunicación vertical con la planta sótano, donde se encuentran las salas de maquinaria y de reserva. Los largos años de construcción del museo y la terminación en 1978 de las salas de exposición permanente, del salón de actos y de las dependencias administrativas, motivaron la inauguración el 10 de noviembre de ese año, pero todavía quedaban pendientes de resolver algunas cuestiones, como la sala ya citada que se abrió en 1985, y las salas de reserva, que fueron inauguradas en 1996. El acto oficial de apertura de las mismas se debió al interés del Ministerio de Cultura de presentar un tipo de instalaciones modélico por su concepción espacial, por su



8. Museo de Albacete. Acceso a las Salas de Arqueología (Foto: S. Vico)

funcionalidad y por la circunstancia de poder ser visitadas por el público. Con el acondicionamiento de los espacios de la planta sótano se lograron dos objetivos: atender a las necesidades de conservación de los objetos no expuestos, y ofrecer al público otra visión del museo, cual es la custodia y cuidado en torno a los objetos no exhibidos en las exposiciones permanentes, así la visita a esas salas de reserva constituye, siempre, una grata sorpresa para el visitante a la vez que lo anima a nuevas donaciones.

La planta sótano tiene accesos diferentes: directamente desde el interior del parque con una exclusiva para camiones, desde las salas de Arqueología a través de un ascensor-montacargas, desde el área de Bellas Artes y exposiciones temporales mediante ascensor y escaleras, desde el área de administración y desde un espacio anejo al vestíbulo de entrada. Dicha planta tiene forma de "T" irregular, está articulada por un amplio pasillo al que se abren diversas estancias con muros de cristal, conformando a la vez un único espa-

cio visual aunque compartimentado. El pasillo, que organiza la circulación y permite acceder a cada una de las dependencias, tiene adosados bancos corridos (de hormigón forrados de hierro pintado) para la colocación de materiales pesados (esculturas, fragmentos arquitectónicos, inscripciones, etc.) a modo de un antiguo lapidario (Figura 9). En el espacio inmediato inferior al área de administración y biblioteca se sitúan el almacén de biblioteca, la sala de investigadores, el archivo y la cámara acorazada. Distribuidas por entre toda la amplitud del espacio se sitúan las salas de máquinas y climatizadores, etc.; en un nivel intermedio entre el vestíbulo de entrada y la planta sótano hay un almacén para materiales relacionados con el mantenimiento del museo, las taquillas y aseos para el personal. En el espacio inferior a las salas de Arqueología se encuentran, por una parte, el acceso de vehículos, el taller de restauración y la sala de almacén de pedestales, cajas, etc., y, por otra, las salas de reserva (diferenciadas las de Bellas Artes, Etnografía y Arqueología) con dos niveles visuales, uno interno, donde están los



9. Museo de Albacete. Pasillo central de las salas de reserva (Foto: R. Sanz)

peines, los compactos o las estanterías con materiales arqueológicos, y otro externo (el más cercano al pasillo), accesible a los visitantes, donde se exhiben objetos en vitrinas, otros sobre pedestales, el mobiliario etnográfico y esculturas contemporáneas. Esta planta, que responde en conjunto al mismo esquema de organización que el resto del museo, está ejecutada bajo la óptica de un concepto estético más actual, donde la sensación de enclaustramiento que produce todo espacio subterráneo está minimizada gracias a los materiales empleados, fundamentalmente el cristal y el hierro pintado de blanco (Figura 10).

La dinámica de un museo

Desde su inauguración en 1978, el Museo de Albacete ha estado trabajando en la consecución de los distintos objetivos señalados más arriba, todos en torno a los bienes culturales que alberga. Fue precisamente esa preocupación la que animó a S. de los Santos a solicitar insistentemente la construcción de un edificio

específico para museo, las necesidades técnicas que él mismo aportó al arquitecto, y la dinámica que inició para convertir al museo en un centro donde la invitación a visitarlo fuera una constante a través de las exposiciones temporales y la celebración de actividades (conciertos, conferencias, etc.) en relación con las Bellas Artes.

Desde la inauguración del edificio en 1978 las exposiciones permanentes han ido incorporando nuevas piezas, especialmente las referidas a Arqueología (quizás la más significativa es el Caballero de Los Villares) (Figura 11), aunque es cierto que el museo tiene pendiente una notoria modificación del discurso expositivo, en el que se incorporen nuevos objetos fruto de las investigaciones desarrolladas en los últimos años y una nueva forma de presentación. Las relativas a las Bellas Artes se han visto incrementadas gracias a nuevas donaciones, y ha sido abierta una pequeña sala donde están recogidas obras realizadas entre los siglos XVI y XIX, completando así, en parte, la laguna existente.



10. Museo de Albacete. Salas de reserva (Foto: R. Sanz)



11. Museo de Albacete. Escultura de jinete de la Necrópolis de los Villares, Hoya Gonzalo (Albacete), siglo V a.n.e (Foto: Museo de Albacete)

Con las exposiciones permanentes, fundamentales en todo museo, la institución ha buscado la relación con el

entramado social, pues es éste el elemento fundamental que justifica su apertura. Esa relación ha sido posible trabajando por una parte con los centros de enseñanza, en el entendimiento del patrimonio como un valor estable y permanente cuya salvaguarda depende de las generaciones más jóvenes. Los programas que se ofertan desde el departamento de didáctica buscan aquella frase de revivir la historia, sumergen al estudiante en otros tiempos o en actividades artesanales mediante la realización de talleres que huyen de la visita guiada monótona, transformando la actividad en el museo en un ejercicio donde los descubrimientos se realizan a partir de la experiencia. No es preciso para ello la manipulación directa del objeto, como ocurre en muchos centros dedicados a la tecnología, ni asfixiarlo mediante complejas proyecciones audiovisuales que, se quiera o no, mantienen al visitante en el plano del espectador pasivo ante sofisticadas escenografías, sino que la difusión y comprensión se realiza combinando las visitas puntuales a las salas de exposición con los trabajos lúdicos y a la vez reflexivos en los talleres.

El Museo de Albacete ha desarrollado, desde su inauguración, un programa de exposiciones temporales con el que ha buscado la difusión de las más variadas expresiones del arte contemporáneo, dando a la par cabida a las propuestas plásticas de los más jóvenes creadores; ha acogido obras de otras épocas dentro de la Historia del Arte y ha mostrado exposiciones de Arqueología. Ha expuesto grabados (*Juan Bautista Piranesi* en 1983, *Alberto Durero* en 1984, *José Hernández* en 1986), arte contemporáneo (*Arte contemporáneo de un museo alemán*, el *Museo de Eindhoven* en 1984, *Fernando Zóbel* en 1984, *Antonio López García* en 1985, *José Luis Sánchez* en 1986, *Rafael Canogar* en 1996), exposiciones temáticas (*El niño en el Museo del Prado* en 1984), colecciones etnográficas (*Culturas indígenas del Amazonas* en 1987, *Indios y esquimales de Norteamérica* en 2000), algunas relacionadas con la historia de la ciudad y de la provincia (*Albacete y la aviación* en 1988, *Albacete en su historia* en 1992), nuevos descubrimientos arqueológicos (*La sociedad*

ibérica a través de la imagen en 1992, *El azul en la loza de la Valencia medieval* en 1996, *La cultura ibérica, una nueva imagen en los albores del año 2000* en 1996, *Camino de la muerte, arte funerario de México* en 1998), muestras de fotografía (*Peter Witkin* en 1990, *Cristina García Rodero* en 1991, *La piel en la mirada*, 2004), entre otras.

Pero el Museo de Albacete fue creado como museo para una provincia que durante largos años no ha tenido otro referente donde se mostrase el patrimonio, así, recogiendo también el espíritu del coleccionismo de los siglos XVI y XVII, ha dado cabida en sus salas, en algunas ocasiones, a exposiciones de zoología o de botánica, aunque éstas no formen parte de sus colecciones estables. Antes he señalado cómo las exposiciones temporales juegan un papel importante en la difusión del museo al incentivar las visitas, justificando, con ello, algo tan necesario como es ofrecer a la sociedad los diversos valores que comporta el patrimonio. De esta forma el amplio elenco de exposiciones temporales que han tenido lugar en el Museo de Albacete desde 1979 ha estado encaminado a lograr esa sensibilización por el patrimonio, tanto por el propio de la provincia, como por el existente en otros lugares.

Ese papel del museo como vehículo para el aprecio y el conocimiento del patrimonio ha encontrado un buen aliado en la Asociación de Amigos del Museo de Albacete, que colabora estrechamente con cuantas actividades se generan desde el propio museo, o completa el papel de éste en esa necesaria difusión del patrimonio, muchas veces organizando viajes a otros lugares para apreciar conjuntos monumentales o exposiciones temporales, o colaborando con otras instituciones en la realización de actos culturales. El ciclo de Conferencias de Historia del Arte en España es un buen ejemplo de ello, y también de la necesidad de conjugar la acción de lo público con lo privado, siempre desde la primacía de lo público y sus necesidades.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1960): *The organization of Museums. Practical Advice / La organisation des musées. Conseils pratiques*, UNESCO, París.

GAYA NUÑO, J. A. (1955): *Historia y guía de los Museos de España*, Madrid.

ROA Y EROSTARBE, J. (1894): *Crónica de la provincia de Albacete*, tomo II, Albacete: 52-60, Apéndices.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. (1944-1945): "Museo Arqueológico Provincial de Albacete", en *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, tomo VI: 169-174.

SANZ GAMO, R. (1988): "Historia del Museo de Albacete", en *Homenaje a Samuel de los Santos*, I. E. A., Albacete: 13-18.

SANZ GAMO, R. (1989): *Museo de Albacete*, Toledo.

SANZ GAMO, R. Y CADARSO VECINA, M. V. (1988): "La concepción arquitectónica del Museo de Albacete", en *Boletín de la ANABAD XXXVIII* nº 3, Madrid: 187-202.

Para más información: www.castillalamancha.es

FUNDACIÓN CALOUSTE GULBENKIAN

Sociedad civil, arte y filantropía

Emilio Rui Vilar¹

Fundación Calouste Gulbenkian

Lisboa

Resumen: La Fundación Calouste Gulbenkian es una fundación portuguesa de carácter privado, constituida por testamento de su fundador, Calouste Sarkis Gulbenkian, pionero de la industria del petróleo y gran coleccionista de arte. La Fundación Calouste Gulbenkian, que tiene una vertiente operativa y otra de financiación, desarrolla sus actividades en sus cuatro áreas estatutarias –caridad, arte, educación y ciencia–, tanto en Portugal como en el extranjero. Un museo en Lisboa alberga la colección de arte del fundador.

Palabras clave: Calouste Gulbenkian, fundación, filantropía, arte, museo.

Abstract: The Calouste Gulbenkian Foundation is a Portuguese private foundation perpetually established in the will of Calouste Sarkis Gulbenkian, a pioneer in the oil industry and a skilled art collector, to support charitable, artistic, educational and scientific endeavours. Being both operative and grantmaking, the Calouste Gulbenkian Foundation develops its activities, across its four statutory areas, both in Portugal and abroad. A Museum in Lisbon houses the Founder's Art Collection.

Key words: Calouste Gulbenkian, foundation, philanthropy, art, museum.

Emilio Rui Vilar es Presidente del Consejo de Administración de la Fundación Calouste Gulbenkian, desde 2002, donde fue captado como Administrador en 1996. Es también Presidente del Consejo de Administración de Partex Oil and Gas (Holdings) Corporation desde 2002, Presidente del Consejo de Auditoría del Banco de Portugal desde 1996, y profesor invitado de la Facultad de Economía y Gestión de la Universidad Católica Portuguesa desde 1998.

La Fundación y su historia

Las fundaciones están inseparablemente ligadas a la persona o grupo de personas que les dan el impulso vital. En el caso de la Fundación Calouste Gulbenkian, esto es aún más evidente porque un sólo hombre se fusiona por completo con la institución, desde su origen hasta el presente. En efecto, la Fundación nace a partir de la visión de Calouste Sarkis Gulbenkian, a partir de su voluntad individual y determinación de crear una institución que, después de su fallecimiento, perpetuase las obras que había iniciado en vida.

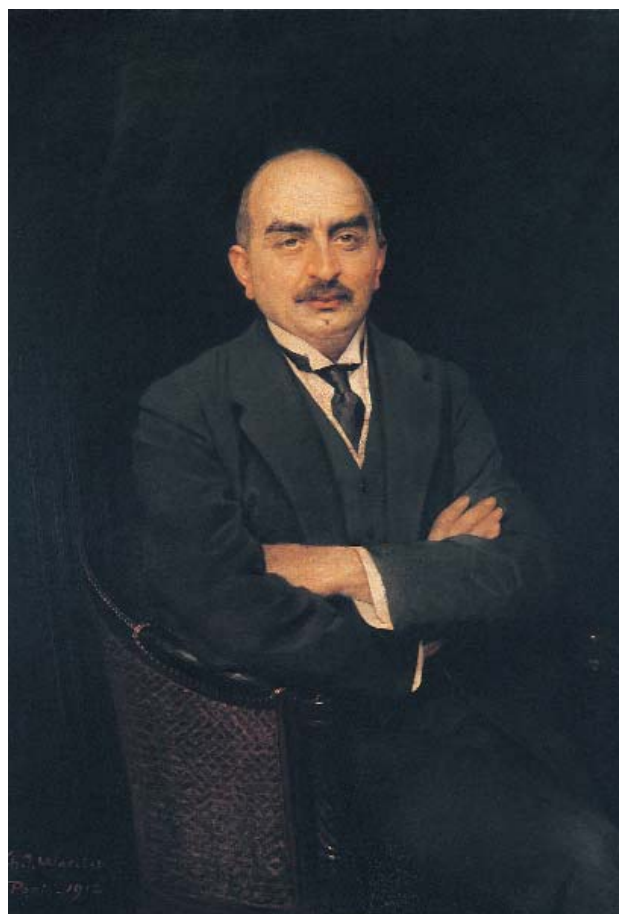
Próspero hombre de negocios, y uno de los pioneros de la industria del petróleo en Oriente Medio, Calouste Sarkis Gulbenkian demostró poseer desde muy joven un profundo conocimiento sobre las cosas esenciales de la vida, concediendo a la belleza un papel sobresaliente. Muestra de ello es el conjunto de obras de arte que coleccionó y adquirió metódicamente en poco menos de cuarenta años, y que puede contemplarse en nuestro Museo. Pero si la colección fue el germen de la Fundación, su curiosidad intelectual y sus actividades anteriores como filántropo y mecenazas proyectaron las demás finalidades que adscribió a la institución: arte, educación, ciencia y caridad.

¹ E-mail: ervilar@gulbenkian.pt

Calouste Sarkis Gulbenkian nació en Scutari, Constantinopla, actual Estambul, en 1869, en el seno de una familia de origen armenio. Estudió en Marsella, se graduó como ingeniero en Londres, en el prestigioso King's College, en 1887 y obtuvo la ciudadanía británica en 1902. Vivió en Londres y después en París, ciudad donde se trasladó en el período de entreguerras. Su historia personal está íntimamente relacionada con la historia mundial del petróleo, por el papel fundamental que desempeñó en las negociaciones que, a principios del siglo pasado, propiciaron el desarrollo de la industria del petróleo en Oriente Medio. Su influencia se puso de manifiesto de manera especial en el célebre "acuerdo de la línea roja", firmado en 1928 y que establecía el reparto de la explotación del petróleo entre los intereses británicos, holandeses, franceses y americanos dentro de las fronteras que pertenecieron al extinto Imperio Otomano. Mediante este acuerdo, se constituyó la Iraq Petroleum Co. Ltd., en la cual Calouste Gulbenkian ostentaba el 5% del capital (de ahí que se le conociese como el "Señor 5%").

Después de la ocupación de París por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, Calouste Gulbenkian decide en 1942 viajar a Lisboa, ciudad donde viviría hasta su muerte, trece años después. Como reconocimiento al país que lo acogió y le dio la serenidad y la calma que tanto deseaba en sus últimos años de vida, Calouste Gulbenkian decidió crear, en Portugal, una fundación privada a la que legó en su testamento no sólo toda su colección de arte, sino también casi toda su fortuna.

Calouste Gulbenkian falleció en Lisboa el 20 de julio de 1955. Después de largas negociaciones, los albaceas de su testamento constituyeron la Fundación Calouste Gulbenkian. En julio de 1956, la Fundación fue reconocida por un decreto del Gobierno portugués como una institución privada, perpetua, de interés general y nacionalidad portuguesa, que debería desarrollar sus actividades en cuatro áreas distintas: arte, educación, ciencia y caridad.



1. Retrato de Calouste Sarkis Gulbenkian
(Foto: Fundación Calouste Gulbenkian)

Los programas y las actividades

La Fundación Calouste Gulbenkian posee una doble vertiente, operativa y de financiación, y desarrolla sus cuatro finalidades estatutarias concediendo becas y subvenciones, financiando proyectos externos en colaboración con instituciones públicas y privadas, o conduciendo iniciativas o programas propios.

Dentro del ámbito artístico, además del Museo y de un Centro de Arte Moderno, el Departamento de Bellas Artes promueve la creación, difusión e investigación en las áreas de artes plásticas, arquitectura y diseño, historia del arte, arqueología y patrimonio, cine y teatro. El Departamento de Música, a su vez, dirige tres grupos artísticos residentes –una orquesta, un coro y un ballet– y organiza anualmente una temporada de música y danza en el que participan los mejores intérpretes, nacionales e internacionales.

Dentro del ámbito educativo, la misión del Departamento de Educación y Becas consiste en promocionar el desarrollo de la educación en Portugal, en particular



2. Orquesta Gulbenkian
(Foto: Fundación Calouste Gulbenkian)

por medio de iniciativas que fomenten la formación a lo largo de la vida, la utilización de nuevas tecnologías, la adquisición de capacidades y conocimientos, todo ello con el fin de aumentar la eficacia del sistema educativo y de formación, y contribuir al desarrollo integral de las personas, en términos emocionales, cognitivos, sociales y culturales. La Fundación cuenta también con una biblioteca de arte con más de doscientos veinte mil documentos, entre libros, revistas, fotografías, registros audiovisuales y multimedia.

Dentro del ámbito científico, el Departamento de Ciencia concede becas y subvenciones para actividades que estimulen la investigación y la creatividad científicas, que fomenten la conexión entre ciencia y cultura, y que fortalezcan la interacción entre ciencia y sociedad por medio de la divulgación científica. El Instituto Gulbenkian de Ciencia (IGC), por su parte, constituye la parte operativa de la Fundación en este ámbito: actualmente centrado en la biomedicina, el IGC pretende contribuir a la renovación de la investigación científica en Portugal por medio de un competitivo programa de doctorado. Se trata de una institución que recibe equipos de científicos jóvenes y que pone a su disposición tecnología punta, para que puedan llevar

a cabo sus propios proyectos de investigación con gran autonomía.

Dentro del ámbito de la caridad, el Departamento de Salud y Desarrollo Humano concede subvenciones en los capítulos de salud pública y asuntos sociales, abarcando un espectro de iniciativas orientadas a los tratamientos sanitarios, los servicios prestados por los hospitales y su equipamiento, la medicina preventiva y paliativa, la atención infantil, la mejora de la calidad de vida de los ancianos y la integración social, entre otras prioridades que se revisan periódicamente.

La Fundación desarrolla sus actividades también a nivel internacional, colaborando en proyectos en los países de lengua oficial portuguesa, en África y Timor, y concediendo becas y subvenciones a la diáspora armenia, en homenaje a los orígenes de su fundador. Asimismo, la Fundación cuenta con una delegación en Londres, que desarrolla actividades en el Reino Unido y la República de Irlanda, y un Centro Cultural en París. Dispone de un programa de financiación directamente dirigido a la preservación del patrimonio cultural portugués, cuyo principal objetivo es la recuperación de los monumentos históricos portugueses de todo el mundo.



3. Museo Calouste Gulbenkian. Entrada
(Foto: Fundación Calouste Gulbenkian)

Por último, la Fundación coopera con el movimiento europeo de fundaciones, pues forma parte de los órganos directivos del Centro Europeo de Fundaciones y participa en algunas de sus múltiples iniciativas.

Aunque sus instrumentos fundamentales de actuación sean sus distintos departamentos, la Fundación organiza conferencias y coloquios internacionales y cuenta también con algunos programas transversales, en diferentes asuntos, que suponen un nuevo enfoque en el tratamiento de problemas actuales. Estos programas son más flexibles y se llevan a cabo a efectos de capacitación y demostración, como el *Programa Gulbenkian Creatividad y Creación Artística*, por el que se organizan cursos internacionales de escenificación teatral y operística, cine documental, danza, escritura creativa o fotografía, o el *Programa Generación* que apoya a comunidades de inmigrantes con problemas de integración social.

La colección Calouste Gulbenkian y el Museo

A pesar de que el testamento de Calouste Gulbenkian no incluía ninguna disposición que estableciese la reunión de toda su colección en un sólo museo, sí que se

conocía su preocupación por el futuro de sus obras de arte, y por eso, desde el primer momento, los albaceas, y en particular, el que fuera el primer presidente de la Fundación Calouste Gulbenkian, José de Azeredo Perdigão, asumieron el compromiso de agruparlas. Después de los acuerdos que hicieron posible que las obras de arte de Calouste Gulbenkian, dispersas por el Reino Unido, Estados Unidos y Francia, fuesen trasladadas a Portugal, se inició la concepción y construcción de un museo contiguo a la sede de la Fundación en Lisboa, que fue inaugurado en 1969 y reformado en 2002.

La colección es un reflejo del gusto y las preferencias personales de Calouste Gulbenkian, que influyeron de forma decisiva en la selección y adquisición de las obras de arte. En total son casi seis mil piezas reunidas en su mayor parte entre los años 1910 y 1940 en diferentes países sin una atención preferente a períodos, movimientos o manifestaciones artísticas, respetando ante todo los criterios por los que Calouste Gulbenkian se regía a la hora de comprar obras de arte: la autenticidad, el estado de conservación y, especialmente, la belleza y el placer de su contemplación.



5. Lámpara de Mezquita, Siria, siglo XIV
(Foto: Fundación Calouste Gulbenkian)

4. Jean-Antoine Houdon, *Diana*, 1780
(Foto: Fundación Calouste Gulbenkian)

La íntima relación entre coleccionista y colección se refleja en la variedad de las piezas que la componen. El Museo, que expone más de mil quinientas piezas de la colección, se divide en períodos de la Historia del Arte muy dispares: de la Antigüedad Oriental y Clásica al arte del Oriente islámico y el arte armenio, del arte del Lejano Oriente al arte europeo de la Edad Media hasta principios del siglo XX, con casi 5000 años de diferencia entre la pieza más antigua y la más reciente.

Calouste Gulbenkian era un coleccionista muy especial, un amante del arte que intentó rodearse de auténticas obras maestras, ejemplos de lo mejor que se produjo en diferentes épocas y manifestaciones (escultura, pintura, monedas, tapices o arte decorativo). A este respecto, se hizo célebre su frase: "Only the best is good enough for me" ("Sólo lo mejor es suficientemente bueno para mí"). En las galerías de arte europeo, por ejemplo, el

visitante podrá admirar obras de artistas tan impresionantes como Ghirlandaio, Rubens, Rembrandt, Fragonard, Houdon, Guardi, Gainsborough, Turner, Carpeaux, Corot, Manet, Degas, Renoir, Monet y Rodin, entre otros.

El Centro de Arte Moderno

Prácticamente desde su nacimiento, y como complemento a su intervención en el ámbito del arte, la Fundación Calouste Gulbenkian empezó a adquirir obras de artistas portugueses, organizó exposiciones y elaboró publicaciones, en especial para la investigación y divulgación del arte portugués contemporáneo. Tomando como punto de partida este conjunto de obras inicial, se pensó crear un espacio donde exponerlas de forma permanente y, en 1979, se decidió construir un centro de investigación y divul-



7. Amadeo de Souza-Cardoso, *Sin título*, c. 1917
(Foto: Fundación Calouste Gulbenkian)

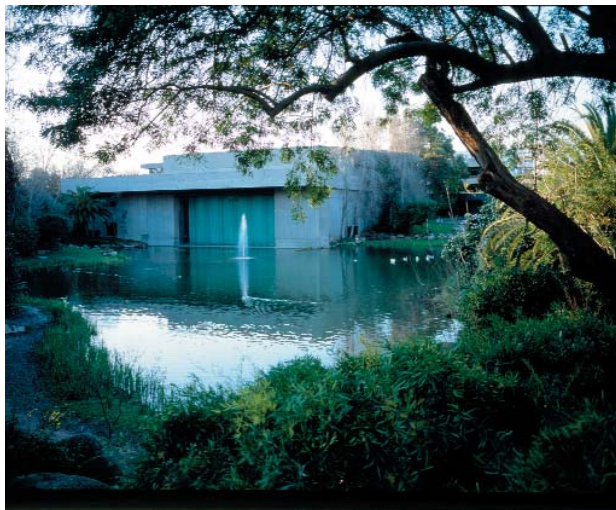
6. Peter Paul Rubens, *Retrato de Helena Fourment*,
1630-1632 (Foto: Fundación Calouste Gulbenkian)

gación del arte moderno, proyecto que fue asignado al arquitecto inglés Sir Leslie Martin.

Hoy la Fundación cuenta con una colección en la que están representadas, en un conjunto coherente, todas las fases y movimientos del arte portugués del siglo XX, abriéndose también perspectivas para el siglo XXI.

La colección contiene obras de artistas del modernismo portugués, de principios del siglo XX tan importantes como Amadeo de Souza-Cardoso o

Almada Negreiros, o del "segundo modernismo", de los años treinta y cuarenta, entre los que destacan artistas de primera línea como Eduardo Viana o el expresionista Mario Eloy. El conjunto de obras perteneciente al período comprendido entre la década de los sesenta y los noventa es, sin duda, el más nutrido de la colección. Dentro de él se encuentran obras de artistas portugueses de varias generaciones, como Menez, Angelo de Sousa, Luís Noronha da Costa, Helena Almeida, Julião Sarmento, Fernando Calhau o



9. Jardines
(Foto: Fundación Calouste Gulbenkian)

8. Paula Rego, *Mãe*, 1997
(Foto: Fundación Calouste Gulbenkian)

Paula Rego, y obras de artistas que no empezaron su producción hasta los años ochenta, como Pedro Calapez. La colección integra también algunas piezas de arte extranjero, de artistas internacionales que influyeron en los artistas portugueses y se relacionaron con ellos, como Sonia Delaunay, Cândido Portinari, Arpad Szenes o Joaquín Torres García. También existe un importante conjunto de obras de arte inglés contemporáneo.

El edificio y los jardines

No sería posible hablar de las actividades de la Fundación Calouste Gulbenkian sin hacer referencia a los edificios que albergan sus oficinas y museos, o a los jardines que circundan todo el complejo. El conjunto refleja la concretización de las finalidades de la Fundación y son una parte inalienable de su patrimonio material y espiritual.

El Parque Gulbenkian, situado cerca de la Plaza de España, en la zona centro-norte de Lisboa, tiene un área de casi 9 hectáreas y corresponde al antiguo Parque de Santa Gertrudes, adquirido por la Fundación a los Condes de Vilalva en 1957. Sus jardines interiores

y terrazas fueron diseñados por los arquitectos y paisajistas Gonçalo Ribeiro Teles y António Viana Barreto, quienes trabajaron en estrecha colaboración con los arquitectos responsables de los proyectos de los edificios (sede y Museo), Alberto Pessoa, Pedro Cid y Rui Athougua, que fueron inaugurados en 1969. Posteriormente, fue construido el Centro de Arte Moderno, que ocupa también una parte del Parque y que se comunica con el edificio principal y el Museo a través de un túnel subterráneo.

Los jardines, que están siendo renovados actualmente por el arquitecto Gonçalo Ribeiro Teles, constituyen un espacio privilegiado y muy apreciado en Lisboa, y en ellos se dan cita diariamente miles de personas en busca de tranquilidad y contacto con la naturaleza.

El edificio principal de la Fundación, que ocupa un área de aproximadamente 25000 m², además de las oficinas, alberga las siguientes instalaciones: una librería, para la venta de publicaciones de la Fundación; una zona de congresos, con auditorios y salas que se ceden para la celebración de conferencias y seminarios sobre áreas de actuación de la Fundación; un gran auditorio, con mil trescientas plazas, principalmente



10. *Mass and Empathy*, Exposición temporal de Antony Gormley
(Foto: Fundación Calouste Gulbenkian)

utilizado para el ciclo de música y danza de la Fundación; y una amplia Sala de Exposiciones Temporales, recientemente utilizada, por ejemplo, para una exposición del artista británico Antony Gormley.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1999): *Calouste Sarkis Gulbenkian, O Homem e a sua Obra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

AA. VV. (2002): *Museo Calouste Gulbenkian*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

AA. VV. (2004): *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Roteiro da Coleção*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

AZEREDO PERDIGÃO, J. (1969): *Calouste Gulbenkian Coleccionador*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

BAETJER, K. y DAVID DRAPER, J. (1999): *"Only the Best", Masterpieces of The Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Para más información: www.gulbenkian.pt

EL MUSEO NACIONAL DE ARTE DE LA PAZ (BOLIVIA)

Un museo que crece

Teresa Villegas de Aneiva¹

Museo Nacional de Arte

La Paz (Bolivia)

Teresa Villegas es especialista en Historia del Arte Virreinal y Diplomada en Filosofía e Historia del Arte por la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz. Fue directora del Museo de Arte Sacro, La Paz y directora del Centro Nacional de Catalogación y Documentación de Bienes Muebles del IBC. Desde 1990 es directora del Museo Nacional de Arte dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Ha publicado varios artículos e investigaciones sobre arte virreinal y patrimonio cultural.

Resumen: El Museo Nacional de Arte es uno de los más importantes centros culturales del país, dedicado especialmente a la difusión del arte virreinal y contemporáneo, a través de las exposiciones permanentes y temporales, así como también a otras actividades vinculadas al arte y la cultura. Está ubicado en un palacio señorial del siglo XVIII que responde al estilo mestizo o barroco andino. Se constituye en uno de los ejemplos más valiosos de arquitectura civil de la región. Su interior muestra un elegante patio rodeado por armoniosa arquería de piedra en tres plantas. El Museo Nacional de Arte posee valiosas colecciones de pintura, escultura y muebles que permiten dar una visión panorámica del desarrollo del arte en el país, en la época virreinal (siglos XVI – XVIII) y en los siglos XX y XXI.

Palabras clave: Museo Nacional de Arte, Bolivia, palacio señorial del siglo XVIII, arte virreinal, arte contemporáneo.

Summary: The Museo Nacional de Arte is undoubtedly one of the most important cultural centres of the country. Particularly committed to the promotion of colonial and contemporary Bolivian art. The museum displays an outstanding permanent collection while providing a wide range of temporary exhibits and other cultural activities related to Bolivian art and culture. The 18th century palace which houses the museum was built in the Andean Baroque or Mestizo style. Today, the building is regarded as one of the finest examples of civic architecture in the Andes. Its elegant courtyard is surrounded by a gallery of arches made of carved stone on all three levels. Through its valuable collections of paintings, sculpture, furniture and decorative arts, the Museo Nacional de Arte grants a panoramic overview of the developments in Bolivian art from the colonial through modern and contemporary periods from 16th–18th centuries to 20th and 21st centuries.

Key Words: Museo Nacional de Arte, Bolivia, 18th century stately palace, viceroys period art, contemporary art.

El Museo Nacional de Arte es una de las más importantes instituciones museísticas y culturales de Bolivia. Fue creado en 1960 como dependencia del Ministerio de Educación y Cultura y bajo esa administración creció y se fortaleció durante treinta y ocho años. Actualmente el Museo Nacional de Arte depende de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, junto a los más grandes museos del país, como la Casa Nacional de la Moneda en Potosí, la Casa de la Libertad en Sucre y el Museo Nacional de Etnografía y Folklore en La Paz.

Un poco de historia

Hacia 1940 surge en Bolivia un movimiento de revalorización del patrimonio artístico-cultural, movimiento impulsado por quien sería uno de los más grandes artistas del siglo XX en el

¹ E-mail: tvillegas@mna.org.bo



1. Museo Nacional de Arte. Vista del patio y portada interior (Foto: Museo Nacional de Arte)



2. Museo Nacional de Arte, Primera Planta, Sala de Arte Virreinal (Foto: Museo Nacional de Arte)

país, Cecilio Guzmán de Rojas, entonces director de la Escuela de Bellas Artes de La Paz. La valiosa tarea de recuperación del patrimonio virreinal emprendida por Guzmán de Rojas tuvo como resultado la formación de una importante colección que se convertiría en los primeros fondos de la Pinacoteca Nacional. Esta colección fue expuesta al público por primera vez en 1956 en la sala de exposición “Melchor Pérez Holguín”; cuatro años más tarde se disponía la creación del Museo Nacional de Arte, al cual se transfiere la colección completa de la Pinacoteca Nacional.

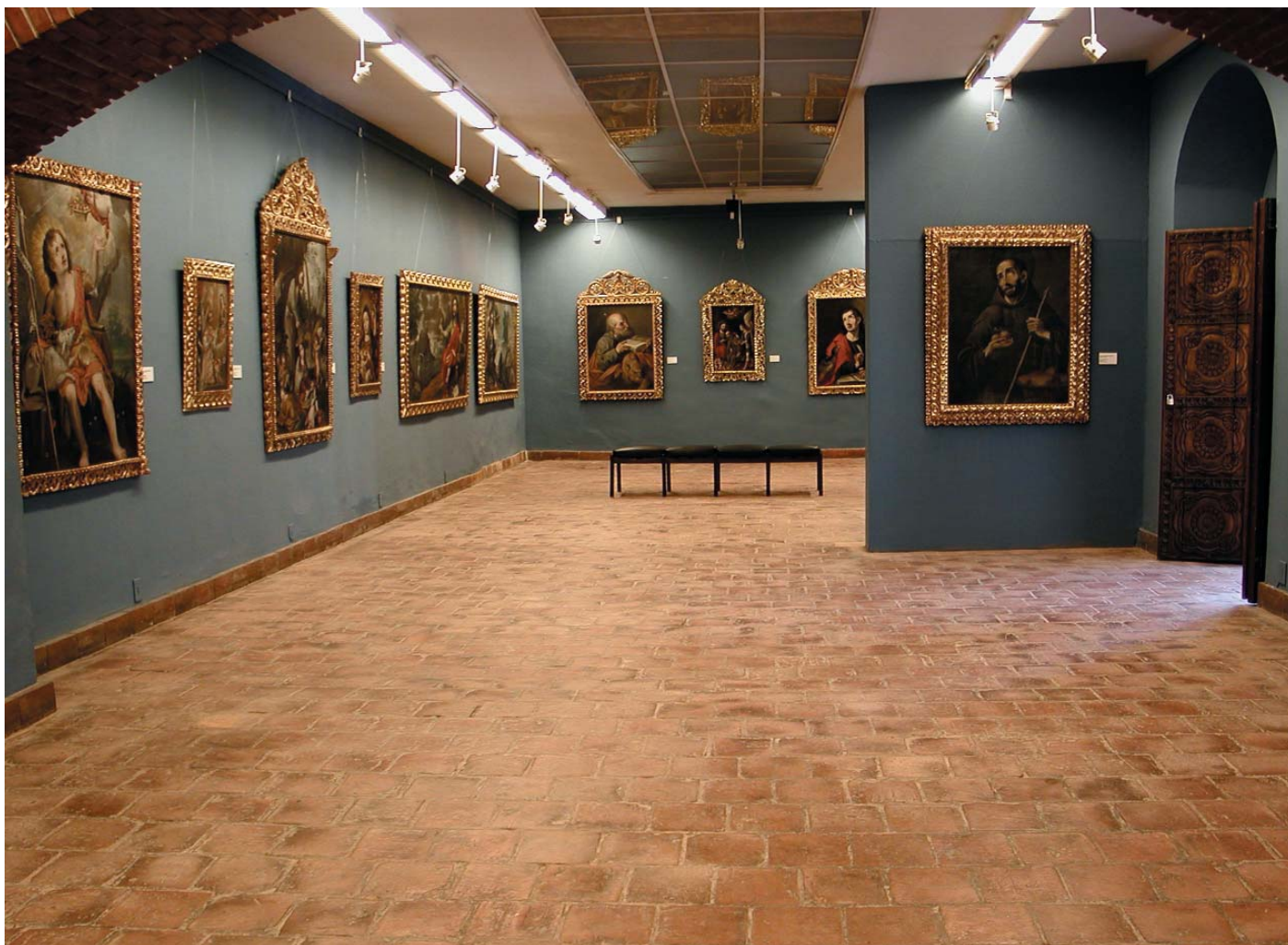
Se dispuso también el lugar donde funcionaría esta nueva institución, un magnífico edificio del siglo XVIII que ya había sido declarado Monumento Nacional en 1930. Así, en 1961 se iniciaron los trabajos de restauración y adaptación de la casa a museo, a cargo de los

arquitectos José de Mesa y Teresa Gisbert, trabajo que se concluyó en cinco años y fue oficialmente inaugurado el 3 de agosto de 1966.

Para entonces los fondos procedentes de la Pinacoteca Nacional, a los que se transfiere la valiosa colección del Banco Central de Bolivia, eran ya parte de la creciente colección de arte virreinal y contaba también con una discreta colección de arte boliviano contemporáneo y una significativa colección de arte latinoamericano, que se recibió como donación del Sr. Joseph Cantor en 1964.

El museo en un palacio señorial. Su arquitectura

El edificio que alberga el Museo Nacional de Arte (en adelante MNA) tiene una privilegiada ubicación en el



3. Museo Nacional de Arte, Sala Melchor Pérez Holguín
(Foto: Museo Nacional de Arte)

centro histórico de la ciudad de La Paz. Se alza en una de las esquinas de la Plaza Mayor -hoy Plaza Murillo-, cerca de la Catedral Metropolitana y de los palacios de Gobierno y Legislativo, y es uno de los mayores ejemplos de la arquitectura civil del siglo XVIII de Bolivia y de esta parte de América. Perteneció a Don Tadeo Díez de Medina y Vidango, letrado y relevante personaje de la ciudad, que ocupó el cargo de Alcalde y Abogado del Tribunal de la Real Audiencia de Charcas y quien mandara construir este palacio señorial para su residencia.

La espléndida edificación dieciochesca refleja en su decoración el "estilo mestizo" o barroco andino, en el que se evidencia la calidad de la talla en piedra realizada por manos indígenas. Levantada con ladrillo, cal y canto, la casa posee un elegante patio rectangular rodeado por la armoniosa arquería de sus tres plantas

que enmarcan la monumental portada interior labrada en piedra y decorada siguiendo las características del estilo mestizo, con la inclusión de elementos propios de la región, en este caso, frutas de papaya en los cuernos de la abundancia que flanquean las columnas de esta portada. En la coronación, una cartela lleva inscrita la fecha de la conclusión del edificio en 1775. Esta portada se sustenta en una escalinata de berenguela a tono con la fuente del patio principal. Como complemento al trabajo en piedra de este palacio señorial, y decorando su fachada exterior, destacan la gran portada labrada que se eleva hasta el tercer cuerpo y una *loggia* o galería con diez arcos que hace esquina sobre la plaza mayor.

Esta edificación fue conocida desde mediados del siglo XIX como la Casa de los Condes de Arana. A finales de siglo funcionaba en esta amplia casona el famoso



4. Anónimo, *Ángel Arcabucero "Asiel Timor Die"*, Escuela Paceña, siglo XVII
(Foto: Museo Nacional de Arte)

Hotel Gibert y luego el Casino Español. Posteriormente, el inmueble fue utilizado como vivienda y comercios, sufriendo diversas alteraciones en su arquitectura original hasta su recuperación en 1960, cuando se transfiere al Ministerio de Educación y se inician los trabajos de restauración y adecuación de este monumento destinado al recién creado MNA y a su labor museística.

Nuestro patrimonio. Las colecciones del MNA

Los fondos del MNA conforman uno de los más importantes conjuntos de obras artísticas del país, valiosas colecciones que conservan obras maestras que datan del siglo XVI, hasta las últimas manifestaciones artísticas del siglo XXI. Destacan entre éstas la colección de

pintura virreinal y la de arte boliviano contemporáneo y discretos pero significativos conjuntos de escultura y muebles del período virreinal, con importantes ejemplos de las misiones jesuíticas del oriente de Bolivia. En la actualidad está en formación la colección de arte republicano del siglo XIX.

Hasta la fecha, estos fondos se han enriquecido notablemente a través de donaciones de artistas, personas particulares e instituciones y obras procedentes de decomisos e incautaciones del tráfico ilícito.

La colección de pintura virreinal

Las obras de la colección de pintura virreinal que están en exhibición permanente muestran importantes ejemplos de diversos estilos artísticos desarrollados durante el período virreinal, y están expuestas de acuerdo a un criterio que responde a las características de época y escuela.

Este valioso conjunto muestra ejemplos que vienen desde el siglo XVI, con obras europeas que llegaron a esta parte de América como las tablas y cobres de la escuela flamenca y florentina, y obras de artistas europeos que trabajaron en América a finales de ese mismo siglo y principios del XVII, como el italiano S. J. Bernardo Bitti, el flamenco Diego de la Puente, y el español Francisco López de Castro. De los siglos XVII y XVIII están representadas con obras maestras las dos escuelas locales más importantes que florecieron con un estilo propio en la Real Audiencia de Charcas (hoy Bolivia), como la Escuela Potosina, cuyo máximo exponente es Melchor Pérez Holguín (1680-1735), maestro de la pintura virreinal; y la Escuela Paceña o del Collao, representada por Leonardo Flores, pintor mestizo que trabaja a fines del siglo XVII. Ambos maestros fueron los iniciadores del estilo mestizo que se impondrá durante el siglo siguiente. De la Escuela Paceña destaca también la serie de jerarquías angélicas, especialmente los ángeles arcabuceros, particular iconografía que se inició en la región del Lago Titicaca y que ocupa en el museo un lugar especial.



5. Museo Nacional de Arte, Exposición Temporal *Retrospectiva Herminio Forno* (2004) (Foto: Museo Nacional de Arte)

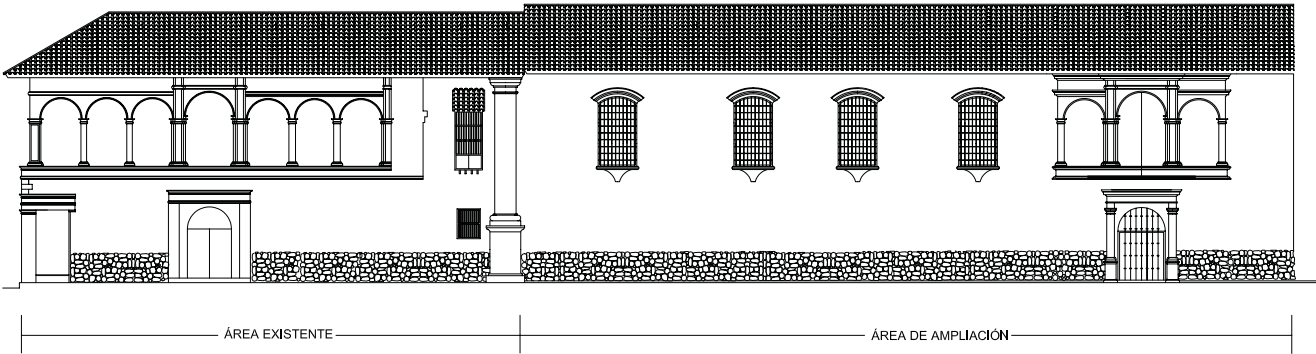
La temática esencialmente religiosa de la época dio lugar a una serie de mitos sincréticos como el de la Pachamama (Madre Tierra), que fue identificada con la Virgen María, unión que se evidencia en el original lienzo la *Virgen Cerro*, o leyendas como la de Santiago, popular santo que personificó al terrible Illapa, dios del rayo para aymaras e incas, capaz de decidir la muerte y que, en cierta manera, representaba a los conquistadores.

La colección de arte contemporáneo

La colección de arte contemporáneo que conserva el museo es una de las más representativas del arte boliviano. A través de ella se invita a conocer las características de la pintura y la escultura de los siglos XX y XXI y la diversidad de tendencias por las que transcurren,

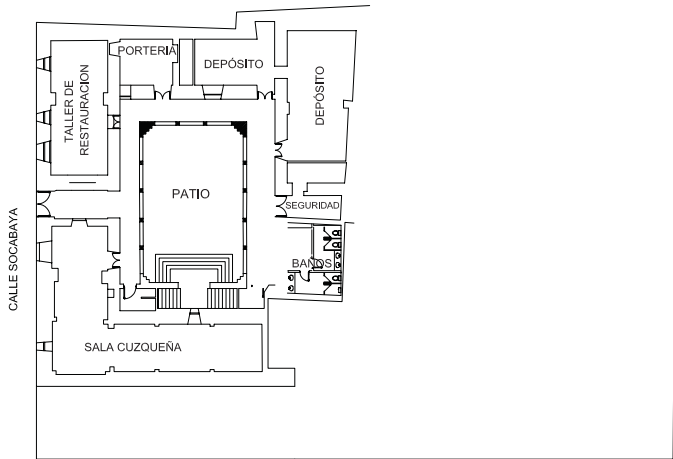
desde la pintura de estética indigenista iniciada por Cecilio Guzmán de Rojas y la plástica del maestro Arturo Borda, pasando por la obra de artistas sociales y abstractos que conformaron la denominada *Generación del 52*, como Alandia Pantoja, Gil Imaná, Lorgio Vaca, María Luisa Pacheco, Alfredo La Placa y Oscar Pantoja, entre otros; así como el nuevo realismo de Gustavo y Raúl Lara, y visiones postmodernas de los años noventa hasta la actualidad con Roberto Valcárcel, Gastón Ugalde, Guiomar Mesa, Sol Mateo y Keiko González, entre muchos otros artistas jóvenes renombrados.

Nuestra colección de escultura contemporánea posee un destacado conjunto de piezas de la gran artista boliviana Marina Núñez del Prado, que alcanzó renombre internacional por su obra enraizada entre la montaña y la mujer andina. Están también representadas obras de



Fachada de la calle Comercio

Planta baja



6. Museo Nacional de Arte.
Proyecto de ampliación
(Planimetría: Museo Nacional de Arte)

artistas de la talla de Emiliano Luján, Víctor Zapana, Danielle Caillett y jóvenes como Raquel Schwartz y León Saavedra.

Todas ellas son obras que permiten que nuestro público tenga una lectura de los momentos históricos, de los procesos sociales a los que está sujeto el arte como expresión de los dinámicos cambios de este tiempo.

Nuestros espacios de exhibición

Actualmente el museo ocupa la mayor parte de sus tres niveles con salas de exhibición permanente. En la planta baja se encuentra la sala de pintura cuzqueña, esculturas esgrafiadas y policromadas de los siglos XVII y XVIII y muebles, entre los que sobresalen bargueños pintados y taraceados con finas maderas y nácar de río. Este espacio muestra el antiguo estilo arquitectónico

con bóvedas de ladrillo visto. La planta principal, la más amplia del edificio, está ocupada por las salas de exposición permanente de pintura virreinal. En este mismo nivel se encuentran las salas destinadas a exposiciones temporales. En la segunda planta se ubican las salas de arte contemporáneo boliviano y latinoamericano de los siglos XX y XXI, y las oficinas administrativas.

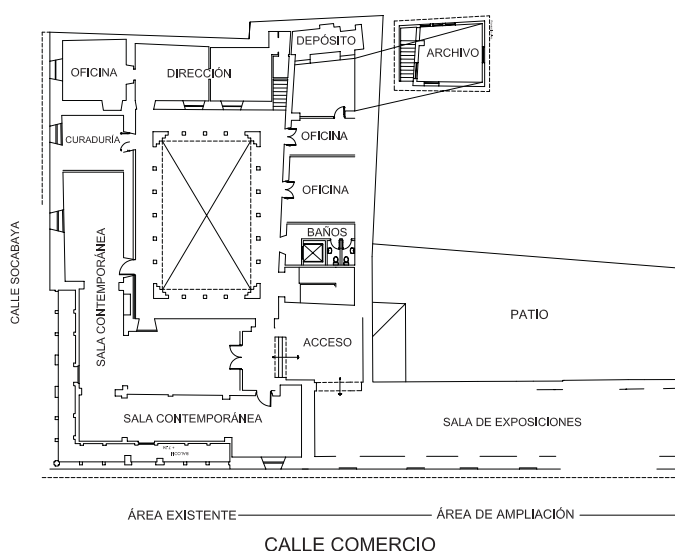
Las instalaciones del MNA destinadas tanto a salas de exposición como a depósitos cuentan con modernos sistemas de control técnico y seguridad para una mejor conservación y protección de las colecciones.

El museo. Un espacio abierto

El MNA es un centro dinámico de difusión –proveedor y receptor– donde se desarrollan actividades culturales con alcances nacionales e internacionales. Un punto



Primera planta



Segunda planta

7. Museo Nacional de Arte.
Proyecto de ampliación
(Planimetría: Museo Nacional de Arte)

de encuentro en el que el público puede acceder a las más altas manifestaciones del arte boliviano y donde los artistas disponen de un espacio abierto para mostrar su creación artística. Esta convergencia nos motiva para llegar a ser un gran complejo cultural que responda a las exigencias y expectativas de la creciente demanda cultural.

Con el objetivo de ser no sólo fuente de información y educación sino un generador permanente de conocimientos que refuerzan la memoria colectiva, nuestra misión es promover un diálogo entre arte, patrimonio y comunidad, abriendo espacios donde los mensajes sean reconocidos, valorados y disfrutados, contribuyendo a nuestra sociedad y su desarrollo.

Todas las actividades que se desarrollan en el museo responden a los objetivos que tenemos como institu-

ción y la responsabilidad social que de ello deriva. Desde hace algunos años se han implementado sistemas de registros, archivos y comunicación que nos permiten planificar y organizar las actividades, apoyados en técnicas de difusión y promoción con las que hemos logrado involucrar a instituciones, organizaciones y a la comunidad en general en la ardua tarea de apreciar y valorar nuestro patrimonio artístico-cultural.

Nuestras actividades

Exposiciones

La variedad de nuestra oferta cultural gira en torno a la exhibición, como motor de la actividad museológica e instrumento privilegiado para comunicar contenidos y mensajes. Así la exposición permanente de las colecciones permite trabajar con las piezas con que



8. Museo Nacional de Arte, Concierto de "Música de Maestros". Programa *El museo con música* (Foto: Museo Nacional de Arte)

contamos, elaborando propuestas museológicas para lograr lecturas generales o específicas, históricas o iconográficas, entre otras.

Las exposiciones temporales se planifican anualmente y responden a criterios específicos. En este sentido, destacan las exhibiciones retrospectivas, dedicadas generalmente a grandes artistas bolivianos y las exposiciones temáticas nacionales, que profundizan en el conocimiento de nuestro patrimonio artístico y en las que participan diversas instituciones civiles y religiosas, museos y coleccionistas privados. Como ejemplo de este tipo de exhibiciones cabe citar las exposiciones *Advocaciones de la Virgen María en el arte virreinal*, celebrada en 2003, y *La pintura boliviana del siglo XIX (1825–1925)*, organizada en 2004, que fueron muy visitadas. Asimismo cabe mencionar las exposiciones itinerantes internacionales y las muestras de artistas nacionales y extranjeros.

Programas y proyectos especiales

Muchas de nuestras actividades son proyectos relacionados con la promoción, difusión y educación, por ello hemos organizado programas especiales como *Mi visita al museo*, orientado a pre-escolares y escolares del ciclo primario con el fin de ser un apoyo para la educación formal, estimulando la creatividad y el conocimiento del arte a través de material didáctico y hojas de trabajo. El programa incluye visitas guiadas y actividades recreativas. Para niños mayores el programa ofrece charlas sobre patrimonio, videos de arte, visitas guiadas, etc. Dentro de nuestra programación destaca también el *Museo en el colegio*, una carpeta fotográfica sobre el patrimonio monumental de

Bolivia que es llevada a diferentes establecimientos para su exposición.

Otro de los programas que tiene mucho atractivo es *El museo con música*, una actividad dominical destinada al público en general en el que participan grupos musicales de diversos géneros. Con él queremos brindar al público la oportunidad de conocer y disfrutar de la música en un entorno diferente y familiarizarse con las exposiciones y arquitectura del museo, creando una atmósfera adecuada para que repita su visita.

Como acciones paralelas a la difusión del arte virreinal, el museo programa visitas guiadas de turismo cultural a iglesias y monumentos rurales cercanos, como los circuitos Ayo Ayo–Calamarca–Sica Sica; Ancoraimes–Carabuco o Caquiaviri–Curahuara de Carangas.

En el museo se organizan también talleres, cursos, seminarios, charlas y otras actividades paralelas relacionadas con el cada vez más dinámico quehacer cultural de nuestro medio.

Un proyecto especial es sin duda el Salón Internacional de Arte-SIART. Se trata de una actividad bianual iniciada por el MNA, la Academia Nacional de Bellas Artes y Unión Latina en Bolivia que tiene como finalidad abrir espacios de encuentro e integración del arte nacional e internacional y dar a conocer los importantes niveles que alcanzan nuestros artistas. Este evento es el más importante en el país y a través de él se vinculan museos, centros de cultura y galerías que participan en las exposiciones y actividades que se realizan dentro del SIART. Después de tres ediciones, este año (2005) se ha convertido en Bienal Internacional SIART y como eje central tiene las convocatorias a Concurso Internacional, Concurso Nacional de Arte Joven, y las Exposiciones Internacional de Honor y de Homenaje.

Nuevos retos. La ampliación del museo

La institución ha planteado un ambicioso proyecto de ampliación y renovación de sus ambientes mediante la

incorporación de edificios colindantes de alto valor patrimonial como el actual Hotel Torino, que cuenta con un patio con doble arcada de piedra fechada en 1804, un establecimiento escolar originalmente parte de este palacio señorial y una casona llamada Villa de París, fechada en 1768, que conserva una estupenda portada de estilo barroco mestizo.

Los dos grandes objetivos de este proyecto son la recuperación y revalorización del 60% de la manzana que ocupa nuestro museo, logrando un conjunto monumental que preservará tres portadas de primer orden y tres patios de piedra labrada, todos ellos representativos del mejor barroco, y que quedarán como patrimonio arquitectónico nacional; y la ampliación y crecimiento del museo para contar con renovadas y modernas instalaciones que permitan reforzar el logro de nuestros objetivos.

El proyecto de renovación y ampliación se lleva a cabo de acuerdo al diseño realizado por los arquitectos Teresa Gisbert y José de Mesa, y Carlos Villagómez como arquitecto adjunto. En él se recupera un lenguaje arquitectónico con alto valor histórico formando un todo continuo con el palacio señorial del siglo XVIII, que se refleja también en la fachada.

Este proyecto se va haciendo realidad con la reciente anexión del edificio que ocupó la Asociación de Periodistas. La adaptación de estos nuevos espacios, prevista para finales del 2005, nos permitirá contar con amplias salas de exposición permanente y temporales, un patio cubierto polifuncional y otros ambientes que mejoren la calidad de nuestros servicios hacia la comunidad.

Nuestro reto es crecer institucionalmente, ampliar nuestra oferta con nuevos espacios y brindar mayores y mejores servicios a la sociedad. El MNA inició, desde el 2002, una nueva etapa con su incorporación a la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, floreciente institución que impulsa el desarrollo de los museos nacionales del país.

BIBLIOGRAFÍA

MESA, J., GISBERT, T. (1991): *La pintura en los museos de Bolivia*, Los Amigos del Libro, La Paz.

MESA, J., GISBERT, T. (1992): *Monumentos de Bolivia*, La Papelera, S. A., La Paz.

MESA, J., GISBERT, T. (1997): *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, Ed. Juventud, La Paz.

QUEREJAZU, P. (1989): *Pintura boliviana del siglo XX*, Jaca Book Spa, Milán.

VILLEGAS DE ANEIVA, T., (1999): "Museo Nacional de Arte", en MESA, J.; VILLEGAS DE ANEIVA, T.; BAYÁ, C.: *La Paz y sus museos de arte*, Bustamante Editores, Barcelona: 5-93.

Para más información: www.mna.org.bo

in

SECCIÓN
Itinerarios

IV

Orn

MUSEOS CERVANTINOS

Un paseo para conmemorar el IV centenario de la publicación de *El Quijote*

Carlos Alvar, Cristina Castillo
y Elísabet Magro
Centro de Estudios Cervantinos¹
Alcalá de Henares

Resumen: Con motivo de la conmemoración del IV centenario de la publicación de la primera parte del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* se propone una visita a las ciudades que conservan casas que formaron parte de la vida de Cervantes y también de algunos lugares, sobre todo, de La Mancha que le inspiraron literariamente.

Palabras clave: Miguel de Cervantes Saavedra, Alonso Quijada, don Quijote, 1605, casas-museo, referencias literarias, El Toboso, Dulcinea, amor platónico.

Abstract: On the occasion of the 4th Centenary Commemoration of *The History of the Ingenious Gentleman Don Quijote of la Mancha* first part publication, It is suggested a tour around the cities that still keep the houses which were part of Cervante's life and also some places, especially in La Mancha, where he got his literary inspiration from.

Key words: Miguel de Cervantes Saavedra, Alonso Quijada, don Quijote, 1605, Historic houses museum, literary references, El Toboso, Dulcinea, platonic love.

Carlos Alvar es Catedrático de la Universidad de Alcalá de Henares, director del Centro de Estudios Cervantinos y del proyecto de La Gran Enciclopedia Cervantina.

Cristina Castillo Martínez es profesora de Literatura de la Universidad de Jaén, especialista en literatura del Siglo de Oro español y colaboradora en el proyecto de La Gran Enciclopedia Cervantina.

Elísabet Magro García es colaboradora del Centro de Estudios Cervantinos, prepara su tesis sobre un libro de caballerías manuscrito escrito después de la segunda parte del *Quijote*.

A pocos meses de que se celebre el IV centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, el universo que rodea al que es considerado el mejor escritor de las letras hispánicas de todos los tiempos se antoja particularmente interesante. Las dudas que sobre su vida y su obra han planeado a lo largo de los siglos parecen hacerse más vivas ahora, al mismo tiempo que algunos de los títulos de sus obras rejuvenecen en nuevas ediciones.

La lectura de *El Persiles*, de cualquiera de las *Novelas ejemplares*, de sus comedias y entremeses, y por supuesto de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, anima al lector a emprender un viaje –sin moverse de la silla– por el mundo de la creatividad de don Miguel de Cervantes. Pero, además, si alguien quiere adentrarse en la época en la que vivió, podrá recorrer, no ya con la imaginación sino con sus propios pies, algunos de los lugares en los que habitó y que hoy se han convertido en casas-museo, así como determinados rincones en los que transcurre su más universal obra y que constituyen punto obligado en la conocida Ruta de *El Quijote*, como son la casa natal de Cervantes en Alcalá de Henares, la casa en la que vivió en Valladolid, la casa-museo de Esquivias en la que estuvo de recién casado y los museos dedicados al personaje de Dulcinea en El Toboso.

¹ El Centro de Estudios Cervantinos es una institución oficial que, desde 1990, se dedica al estudio y difusión de la vida y obra de Cervantes y de la cultura de su tiempo. Para más información: www.centroestudioscervantinos.es



1. Museo-Casa Natal de Cervantes, Alcalá de Henares.
Fachada principal (Foto: P. López)

Museo-Casa Natal de Cervantes

Aunque durante mucho tiempo se discutió acerca del lugar de nacimiento de Cervantes, hoy no hay duda de que éste se produjo en Alcalá de Henares, tal y como demuestra un documento autógrafo fechado en 1580: “Ilustre señor: Miguel de Cervantes natural de Alcalá de Henares...”.

En dicha ciudad, muy cerca de la plaza que hoy lleva por nombre Cervantes –que en tiempos fue la plaza del mercado–, y más en concreto en la calle Mayor esquina con la calle de la Imagen, se alza un particular edificio que llama la atención al curioso por ser el

único precedido por un jardín en un entorno de casas con soportales. Precisamente allí, en lo que fue el antiguo barrio judío, se encuentra el Museo Casa Natal del escritor, contiguo al Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia –o de la Antezana, según comúnmente se le conoce–, en donde ejerció la labor de cirujano su padre, Rodrigo Cervantes. Por ello y por ser el más antiguo que se conserva en España, merece la pena visitarlo.

Hasta 1941 no se tenía conocimiento del lugar exacto en el que estuvo emplazada la casa del autor de *El Quijote*. Fue en este año y gracias a los esfuerzos del



2. Museo-Casa Natal de Cervantes, Alcalá de Henares.
Botica (Foto: P. López)

investigador Luis Astrana Marín, cuando se consiguió localizar el enclave y el edificio que, con el correr del tiempo y el paso por diferentes propietarios, fue desvirtuándose. Las autoridades, a pesar de las voces en contra, optaron por demolerlo y levantarlo de nuevo creando, esta vez, una casa típica de una familia acomodada del Siglo de Oro, lo que, sin duda, la

distanciaba de la que debió de ser la morada de Cervantes, de origen humilde.

Lo que hoy encontramos es un edificio construido en mampostería de ladrillo y piedra caliza. A él se accede a través de un zaguán que conduce a un patio con columnas de piedra procedentes del Palacio Arzobispal. En uno de los extremos se encuentra un pozo, típico de

las casas de la época. Alrededor y en dos pisos se distribuyen las diferentes salas. En la planta inferior hay un estrado destinado al recreo de las damas, en el que, sentadas sobre almohadones, seguramente se entretenían cosiendo, escuchando la lectura de un libro o la melodía de algún instrumento. Frontero a éste se encuentra una sala o recibidor presidido por una gran silla de brazos, rodeado por otras menores, en la que se situaba el dueño o el invitado de mayor nivel social. Uno de los rincones más interesantes es la botica que trata de reproducir el lugar de trabajo de Rodrigo Cervantes con un sillón de madera donde atender a la clientela, con estantes repletos de instrumental quirúrgico y otros utensilios entre los que no falta la típica bacia de barbero, semejante a la que confundió don Quijote con el famoso yelmo de Mambrino.

En esta sala se localizaron hace unos años los restos de un mural pintado que pudo pertenecer a la original casa de Cervantes. Muy cerca está la cocina (presidida por una gran chimenea y llena de utensilios prácticos en la época: una jarra de barro que servía para coger el agua del pozo, o un gran caldero donde a buen seguro se cocinaban muchos de esos platos que cita Cervantes en *El Quijote*: los duelos y quebrantos, el salpichón o la olla podrida. Precede a la cocina una sala aderezada para comer decorada con una alacena, candeleros de metal del XVII, un bufete y una larga mesa de madera, algo poco habitual en las casas del Siglo de Oro, puesto que las comidas se realizaban en los lugares destinados a la tertulia.

Al subir las escaleras que conducen a la planta superior topamos con la sala de exposiciones temporales que, en el momento de escribir este artículo, reconstruye el retablo de Maese Pedro (cap. XXVI de la segunda parte de *El Quijote*). En uno de los laterales y comunicados entre sí están el aseo con los elementos necesarios para una higiene mínima: una silla o “privada” con un bacín para las aguas menores y mayores y un armario donde guardar la ropa blanca, entre otros; la alcoba de las mujeres y la de los niños, con el habitual caliente-camas, dos tornos de hilar, un



3. Museo-Casa Natal de Cervantes, Alcalá de Henares.
Segunda edición de *El Quijote*, publicada en Lisboa en 1605.
(Foto: J.J. Blázquez)

andador de madera y un brasero de hierro y cobre; y la alcoba del caballero con cama con dosel, un arca castellana del XVII que solía utilizarse para guardar la ropa blanca y dos escritorios del XVI. La ornamentación de cada una de las habitaciones está cuidada en los más mínimos detalles, bien es cierto que ni uno solo de los objetos perteneció a Cervantes.

Y, por último, en esta parte superior podemos encontrar uno de los rincones más valiosos del museo: la colección de las ediciones cervantinas. La joya del conjunto es uno de los escasos ejemplares que se han conservado de la edición de *El Quijote* de Jorge Rodríguez (Lisboa, 1605). No carecen de interés tampoco las traducciones que alberga el museo a más de



4. Museo-Casa Natal de Cervantes, Alcalá de Henares. Fondo Bibliográficos (Foto: J. J. Blázquez)

quince idiomas (inglés, francés, italiano, hebreo, árabe, islandés, ruso, chino, turco, húngaro, holandés, checo, lituano, japonés o finlandés) y no sólo de la obra que más fama le dio a Cervantes, sino también del resto de su producción literaria. Reúne esta colección algunas curiosidades como la edición japonesa de *El Quijote* que, en sus ilustraciones, muestra a un don Quijote convertido en samurai; y, ya en el terreno de lo anecdótico, la traducción criptonumerográfica. Una sucesión de números que tienen su correspondencia en cada una de las letras del abecedario.

La proyección de un video sobre la vida y la obra de Cervantes enriquecen la visita, y permite completar la visión del autor y de la época en la que le tocó vivir.

Museo-Casa de Cervantes en Valladolid

No sabemos con exactitud cuándo llegó Cervantes a Valladolid, pero debió de ser hacia 1603. Por entonces, la ciudad castellana era sede de la corte de Felipe III. Allí vivió unos tres años con su hija Isabel y sus hermanas Magdalena y Andrea. Pero al igual que sucedió con el edificio de Alcalá de Henares, cuando fue descubierto

había pasado por diferentes propietarios ajenos a la importancia del lugar. En 1862, José Santa María de Hita identificó la casa, situada en el Rastro Nuevo de los Carneros, en la ribera del río Esgueva y a muy pocos pasos de donde se situaba el famoso Hospital de la Resurrección. Exactamente donde el alférez Campuzano estuvo recuperándose de su dolencia, y en el que escuchó *El coloquio de los perros* tal y como se cuenta en *El casamiento engañoso*. La casa fue utilizada como Biblioteca, Ateneo y Sociedad Casa de Cervantes antes de convertirse en museo.

El edificio responde a las características de construcción de inicios del siglo XVII. Ha sido reconstruida a partir de inventarios familiares, de la carta de dote de doña Catalina y del testamento de Isabel de Cervantes. El montaje interior intenta recrear el ambiente en el que vivió Cervantes por aquellos años. Hay, así, un estrado destinado a las damas de la familia. Frente a él, un cuarto, que pudo servir de estudio al escritor, y que comunica con la alcoba, decorada al estilo de la época.

La cocina, como en la mayoría de las casas, contigua al comedor, está provista de una chimenea y de varios utensilios. Todas las estancias han sido reconstruidas a partir de pinturas o descripciones del tiempo y también con atención a la propia vida de Cervantes; de ahí que hay estantes con libros, imágenes de la Virgen y, por supuesto, muebles, cerámica, lencería y ropa de mesa de los que aparecen citados en la documentación conservada o que simplemente concuerda con la de la época.

Quien tenga a bien pasearse por este rincón no debe pasar por alto que durante su estancia en Valladolid, Cervantes sufrió varios contratiempos, entre ellos el que le condujo a la cárcel acusado de la muerte del caballero Gaspar de Ezpeleta, asesinado en las cercanías de su casa. Pero también este lugar debe ser recordado por hechos más positivos, pues fue allí donde escribió algunas de sus obras más famosas como *El coloquio de los perros*, *El Licenciado Vidriera*,

La ilustre fregona, y puede que también trabajara en la segunda parte de *El Quijote*.

Si no pisásemos tierras manchegas nuestro recorrido en memoria de Cervantes y, sobre todo, en conmemoración de los cuatrocientos años de la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* quedaría tan falto de sentido que no alcanzaría el valor de itinerario cervantino ya que le faltaría la presencia de sus personajes más universales, como son el hidalgo manchego y su fiel escudero Sancho Panza.

Casa-Museo de Cervantes en Esquivias

En la llanura infinita, moteada por majuelos de viñedos y secos olivos, todavía se yerguen gigantes cervantinos, robustos molinos de viento que comparten el aliento eólico con unos parientes más estilizados, metálicos y de los que corre pura energía por sus largas venas. Nuestra curiosidad siempre anda por los mismos derroteros, los del reconocimiento de la realidad en la literatura; hacemos de esta manida costumbre la principal cuestión: qué cosa o quiénes inspiraron a los autores, qué parte de la realidad que conocemos se halla difuminada en sus obras: y así, para el caso concreto de Miguel de Cervantes y Don Quijote de la Mancha, Esquivias se descubre como piedra filosofal.

Cervantes contrajo matrimonio en Esquivias un 12 de diciembre de 1584 con Catalina de Palacios en la iglesia de Santa Marta pues así consta en el acta matrimonial expuesta en la Casa-Museo de Cervantes. La casa perteneció al hidalgo don Alonso Quijada Salazar, miembro de la familia de los Quijadas, ricos terratenientes esquivianos y tío de Catalina, el cual cedió el piso superior a la pareja tras su enlace. Su excentricidad, su afición por la lectura de libros de caballería e incluso su nombre le apuntan como el modelo vivo que Cervantes utilizó para la creación de su personaje aunque con modificaciones llevadas a la exaltación.

Inevitablemente siempre en busca del referente, del conocimiento de la fuente de inspiración para la producción literaria, se han encontrado documentos



4. Museo-Casa de Cervantes, Valladolid.
Exterior (Foto: M. A. Otero)

parroquiales del siglo XVI que demuestran la existencia de personas como Diego Ricote, *el vizcaíno*, Pedro Alonso, Sansón Carrasco, Maese Nicolás, el cura Pedro Pérez, Juana Gutiérrez o Teresa Panza y Sancho Panza, inspirado en un criado llamado tío Zancas, que apuntan a que Cervantes utilizó el nombre de algunos lugareños y quizá algo más para la creación del entramado de personajes de su historia.

Pero no sólo se encuentran similitudes en la onomástica de los personajes, la casona solariega de los Quijada esconde muchos atractivos literarios como por ejemplo la biblioteca de Cervantes, donde una ventana sin reja que da al patio se cuenta como la inspiradora de la escena del escrutinio y la quema de libros. Otros argumentos de peso en otras obras como *El coloquio de los*



6. Museo Casa de Cervantes, Valladolid. Estrado (Foto: M. A. Otero)

perros pudieran ser los que guarda la bodega, los vinos tan afamados capaces de embriagar el paladar más exquisito de reyes y nobles o de curar a enfermos y fortalecer a parturientas.

Independientemente de estos referentes literarios, la casa de Cervantes alberga un gran interés turístico al ser la típica construcción del siglo XVI de dos alturas más palomar, patio, bodega, cueva y dependencias para los criados y labores campesinas. Amplia y ambientada con mobiliario de la época, conserva la estructura original de los techos de vigas vistas, las puertas con los herrajes y las rejas de las ventanas. Alberga algunas joyas como el tapiz del siglo XVI que preside la sala de armas con el escudo de Carlos V y de la ciudad imperial de Toledo con el águila bicéfala. El retablo de relicarios, instalado en el dormitorio de Cervantes y Catalina, con influencia musulmana, muestra esta frecuente costumbre de la época de que los utilizaran como cabecero. En la misma dependencia se encuentra una mesa en la que, según la tradición, Cervantes se sentaba a escribir. Algunas curiosidades son la reproducción de las armas de don Quijote incluyendo la bacia del barbero o el reclinatorio y la

imagen de Cristo en el dormitorio de Alonso Quijada, no olvidemos que este hidalgo al final de su vida se recluyó como fraile en la orden de San Agustín en Toledo, donde murió en 1605. Se dice que Cervantes no publicó *El Quijote* hasta esa fecha para no herir el honor de su pariente político.

La frontera entre lo real y lo ficticio queda difuminada, aunque hay veces que las líneas se muestran nítidas y vemos cuánto de la vida de Cervantes y las relaciones con sus vecinos se vertieron en la primera novela moderna; otras, sin embargo, nos invitan a disfrutar de las creencias populares o a reconocer la grandeza literaria de uno de los mejores autores de todas las épocas. Pero si existe un pueblo que deja mella en la *Historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* por su carácter de geografía real aunque de toque ficcional al ser la cuna de una dama ideal inventada, es el Toboso. Noventa kilómetros lo separan de Esquivias y metiéndonos por carreteras secundarias se puede disfrutar en pleno septiembre de la recolecta de la uva y rodear el Campo de Criptana para encontrar los diez molinos de viento del Cerro de la Paz.



7. Museo Casa de Cervantes, Valladolid.
Recibimiento (Foto: M. A. Otero)

“¿Sabes de qué estoy maravillado, Sancho? De que me parece que fuiste y veniste por los aires, pues poco más de tres días has tardado en ir y venir desde aquí al Toboso, habiendo de aquí allá más de treinta leguas” (Q, I-xxxi, 245b).

El Museo Casa de Dulcinea “El Toboso”

El Toboso es un lugar de mucho encanto, y también de encantamiento, así lo descubrió don Quijote al ir en busca de su amada Dulcinea para dar cuenta de sus triunfos y aventuras, en él se convierten las hermosas princesas de rasgos renacentistas en labradoras de olor a rancio, brincadoras y de habla rústica.

“[...] su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos

soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas” (Q, I-xiii).

“Ta, ta –dijo Sancho– ¿que la hija de Lorenzo Corchuelo es la Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo? –Bien la conozco –dijo Sancho–, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre” (Q, I-xxv).



8. Casa-Museo de Cervantes, Esquivias. Biblioteca con libros del siglo XVI a los que estaba aficionado D. Alonso Quijada, tío de Catalina de Palacios (Foto: Casa-Museo de Cervantes, Esquivias)

Históricamente el Toboso fue un pueblo de importancia estratégica en el aspecto militar, en la guerra con los reinos árabes. Se dice que el Toboso estuvo bajo dominio de la Orden de Santiago enclavándose dentro de lo que era el priorato de Uclés. Como muestra de su riqueza, se alza en la planicie manchega la impresionante torre de la iglesia con la que uno se topa cualquiera que sea el camino por el que se llegue.

“Guió don Quijote, y, habiendo andado como docientos pasos, dio con el bulto que hacía la sombra, y vio una gran torre, y luego conoció que el tal edificio no era alcázar, sino la iglesia principal del pueblo. Y dijo:

—Con la iglesia hemos dado, Sancho.

—Ya lo veo —respondió Sancho—; y plega a Dios que no demos con nuestra sepultura, que no es buena señal andar por los cementerios a tales horas, y

más, habiendo yo dicho a vuestra merced, si mal no [me] acuerdo, que la casa desta señora ha de estar en una callejuela sin salida” (Q, II-ix).

Entre callejuelas de casas encaladas que se vuelven nucleares bajo el sol, y muy cercana a la poderosa iglesia de San Antonio Abad, se halla la Casa de Dulcinea, un palacio tradicional, de hidalgos, construido en el siglo XVI. Su estructura es de dos plantas y una tercera altura a modo de torreón por la que desde antiguo se conoció como Casa de la Torrecilla; perteneció a Doña Ana Martínez Zarco de Morales, de la que la tradición popular dice que era un amor de juventud de Cervantes en la que se inspiró para crear ese personaje ideal que inmortalizó con el nombre de Dulcinea (Dulce Ana). El interior guarda las dependencias típicas de un amplio caserón manchego con dependencias de labor en la planta baja, huertos traseros, un curioso



9. Casa de Dulcinea, El Toboso. Fachada principal
(Foto: Casa de Dulcinea)

palomar y la cocina con mobiliario de la época. La parte superior alberga las habitaciones de las que sobresale la de la dama con un gran cabecero labrado y algunos objetos religiosos. Toda esta recreación con objetos de la época, en cocina y dormitorios, la convierten en un museo de carácter etnográfico.

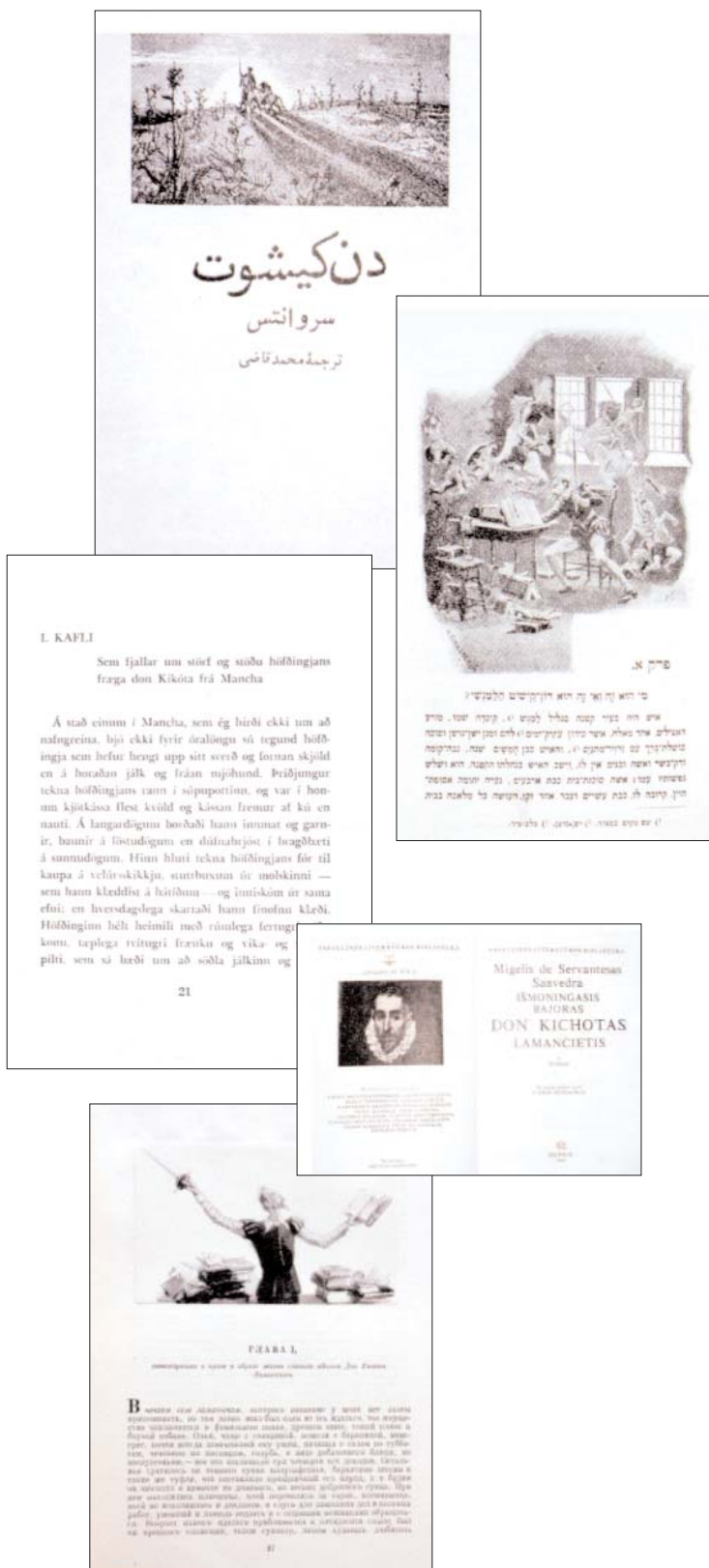
El Centro Cervantino en el Toboso

Gracias a la idea que tuvo el alcalde del Toboso en 1927, Jaime Martínez-Pantoja Morales, y que se promovió entre los ediles que luego le sucedieron: pedir a cada embajador destacado en España la edición de algún ejemplar en la lengua nativa del país o ilustrado por artistas de renombre en el mismo, y que estuviese, si fuera posible, rubricado por el presidente o primer mandatario, hoy se dispone en el Toboso de una biblioteca monográfica de la *Historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* con más de trescientas

ediciones en los idiomas y de las características más peculiares.

La que fuera un caserón enorme y tradicional, a parte de ser actualmente la Casa de la Cultura y compartir el espacio con el ya citado Museo Cervantino, alberga algunas ediciones raras como la que en 1912 hicieron en Irlanda con caracteres celtas, o en islandés más reciente en 1981. También posee la edición más moderna en esperanto del año 1977 titulada *Don Kihoto de la Manco*. De España las hay en todas las lenguas y dialectos; por citar alguna, tienen la primera edición de *El Quijote* en euskera. También se ha de destacar por el valor social y ocupacional una edición manuscrita por los reclusos del Reformatorio de Ocaña de 1926.

De las más antiguas existe, un facsímil de la primera edición de Juan Cuesta de 1605 y la reimpresión de la primera inglesa de 1620 ilustrada por Shelton. También de Bruselas de 1706 y Amberes de 1719. Entre sus joyas



destaca una edición de 1853, preciosa, en letra gótica de enrevesados caracteres hecha en Alemania. Por citar otras en caracteres no latinos las hay en hebreo, ruso, griego, árabe, chino, japonés, coreano. En cuanto a las ilustraciones de las ediciones, las archiconocidas de Gustave Doré, las oníricas de Salvador Dalí, las más recientes de Saura entre sombras y escorzos; y otras no tan conocidas como la edición de 1969 ilustrada por Gregorio Prieto, pintor manchego, padre de todos los ismos, la de los reclusos del reformatorio de Ocaña, la rusa de 1922-23 o la checa de 1928, así como recientes ediciones latinoamericanas ilustradas como la de Brasil, Belo Horizonte de 1997, la de Chiguagua de 2000 o la de La Habana de 1980.

Siguiendo con el tema de las ilustraciones, aunque esta vez en clave de humor, en el Toboso también hay un espacio destinado a los chistes gráficos de temática quijotesca. En la casa de La Alquitara se encuentra el Museo de Humor Gráfico donde se reúnen obras de algunos de los humoristas gráficos más importantes del país: Mena, Mingote, Serafín, Quesada, Molleda. Todos ellos aportan una especial visión del amor platónico del hidalgo manchego, del encuentro con la realidad: con la labradora Aldonza Lorenzo, de sus contactos en las ventas con las molineras que él imagina doncellas castas y resultan provocadoras prostitutas, de los pasajes más escabrosos o escatológicos que provoca Sancho y, por supuesto, de la idealización de Dulcinea.

“Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada; y pín-tola [a Dulcinea] en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no será castigado de los rigurosos” (Q, I-xxv, 222a).

Museo Casa Natal de Cervantes en Alcalá de Henares

<http://www.museo-casa-natal-cervantes.org>

Museo Casa de Cervantes en Valladolid

<http://museocasacervantes.mcu.es>

Casa-Museo de Cervantes en Esquivias

<http://esmipueblo.com/esquivias>

Museo Casa de Dulcinea "El Toboso"

Centro Cervantino en el Toboso

Museo de Humor Gráfico "La Alquitara"

<http://www.eltoboso.org>

IV centenario de *El Quijote*

<http://www.mcu.es/quijote/index.jsp>

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2003): *Guía del Museo Casa Natal de Cervantes*, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Madrid.

AA. VV. (1987): *Homenaje de Esquivias a Cervantes*, Ayuntamiento de Esquivias, Toledo.

DÍAZ JIMÉNEZ, J. (1991a): "Esquivias: cuna cervantina", en *Esquivias*, Ed. 2413.

DÍAZ JIMÉNEZ, J. (1991b): "Esquivias: pueblo cervantino", en *Esquivias*, Ed. 2413.

GALLEGO, Á. (1991): *Museo Casa Natal de Cervantes*, Consejería de Cultura, Madrid.

LÓPEZ SESEÑA, R. (2002): *El Toboso (1918-1936) y D. Jaime Martínez Pantoja*, Ediciones Dulcinea del Toboso.

MORENO NIETO, L. (2003): *Cervantes en Toledo y Esquivias*, Editorial Azacanes, Olías del Rey.

PEÑA SERRANO, P. (1999): *Convento de las Trinitarias Recoletas de El Toboso*, Diputación de Toledo.

SÁNCHEZ LUCENDO, N., MAESTU LACALLE, A. (1986): *El Toboso, datos para una historia*, El Toboso.

SANZ Y RUIZ DE LA PEÑA, N. (1993): *La casa de Cervantes en Valladolid. Noticia histórica y guía*, Fundaciones Vega-Inclán, Valladolid.

VILLEGAS MUÑOZ, L. (2000): *Leyendas y tradiciones de El Toboso*, Ediciones Dulcinea del Toboso. Sección V.

Manuel González Martí (1877-1972),
fundador del Museo Nacional de Cerámica

Entrevista a Consuelo Sanz-Pastor Fernández de Piérola



MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ (1877-1972),

..... fundador del Museo Nacional de Cerámica

Jaume Coll Conesa¹

Museo Nacional de Cerámica y
de las Artes Suntuarias
"González Martí"

Valencia

Resumen: Manuel González Martí fundó el Museo Nacional de Cerámica al donar su colección al Estado. Esa acción ejemplar culminó una dilatada vida de investigación, en la que desarrolló estudios fundamentales para el conocimiento de la historia de la cerámica valenciana. El museo se convirtió en la principal institución española con fondos de cerámica valenciana, pero además reunió, en los veinticinco años en que fue dirigido por su fundador, una ingente cantidad de dibujos, grabados, pinturas, indumentaria y mobiliario fruto de su visión personal sobre el sentido de la institución y de las relaciones personales que mantuvo a lo largo de su vida con escritores como Vicente Blasco Ibáñez, artistas como los Pinazo y los Benlliure, músicos como Carlos Giner, María Ros o Giacomo Lauri Volpi, etc. Reflejó con ello una vívida imagen de la creatividad valenciana del siglo XX, a lo que sumó una extensa representación de bienes de carácter etnográfico.

Palabras clave: Manuel González Martín, fundador, Museo Nacional de Cerámica.

Abstract: Manuel González Martí was the founder of the Museo Nacional de Cerámica, by the gift of his collection to the Nation. That exemplary action was the culmination of a long life dedicated to the research of valencian ceramics history, carrying out relevant and still appreciated studies on this subject. The museum became the first reference center on valencian ceramics in Spain, but under twenty-five years of his founder management, improved its collections including draws, engravings, paintings, costumes and furniture due his personal idea on the museum and the close relationships he maintained with writers as Vicente Blasco Ibáñez, painters as the Pinazo's and Benlliure's family members, musicians as Carlos Giner, María Ros or Giacomo Lauri Volpi, etc. All that reflects a live image of the valencian creativity of 20th century, adding also ethnographic collections.

Key words: Manuel González Martí, founder, Museo Nacional de Cerámica.

Jaume Coll es Doctor en Historia, con premio extraordinario de doctorado, dirige el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí" desde 1998 tras ingresar en esta institución como conservador facultativo en 1986. Ha desarrollado una extensa línea de investigación en historia de la cerámica, especialmente en aspectos de tecnología y en cerámica medieval.

Muchos de los museos españoles se han formado a partir de importantes legados de objetos realizados a las instituciones públicas o al Estado. Este es también el caso del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí", originado por la donación de las cerámicas atesoradas por este coleccionista e investigador. De hecho, el museo nació en el acto de donación celebrado en el salón Goya del Ministerio de Educación Nacional en Madrid (decreto de 7/2/1947), presidido por el ministro Ibáñez Martín, quien impuso al donante la Encomienda con placa de Alfonso X el Sabio. El propio González Martí recordaba entonces la colaboración de su esposa, Amelia Cuñat y Monleón, en la recopilación de las piezas de cerámica que iniciaron al casarse (Figura 1). Al no tener descendencia ambos

¹ E-mail: jaime.coll@mceramica.mcu.es

decidieron, antes del fallecimiento de Amelia ocurrido el junio anterior, que el mejor fin para esta obra personal sería su entrega para la fundación de un museo de la cerámica valenciana, deseo que ambos compartían con otros intelectuales desde varias décadas atrás.

La personalidad de González Martí no sólo consiguió reunir una extraordinaria colección y fundar lo que hoy es el Museo Nacional de Cerámica, sino que además impregnó la institución de un carácter muy especial que la ha definido desde sus orígenes y que todavía persiste como factor de interés museológico. A diferencia de otros centros donde no es frecuente que los aspectos biográficos de sus fundadores sean conocidos o constituyan en sí mismos esferas de investigación, el caso de nuestro fundador permite aproximaciones a sus intereses académicos, sus vivencias en el mundo de la creación artística y literaria y su relación con otros creadores, e incluso sobre la propia concepción museográfica que trascienden el caso particular porque forman parte de una época y de una élite cultural en la que se integró desde su juventud, más allá de las anécdotas que el propio González Martí destaca en sus numerosos escritos. Estos aspectos han sido objeto de una reflexión más extensa con motivo del cincuentenario de la instalación del Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas (1954) (Coll Conesa *et alii*, 2004), por lo que consideramos de interés presentar aquí una breve pincelada sobre la arrolladora personalidad del creador de nuestro museo y su vinculación con la cerámica.

Apuntes biográficos

Manuel González Martí nació el 1 de enero de 1877 en Valencia, hijo del procurador de los tribunales de Justicia D. Emilio González Pitarch, de origen mallorquino (Coll Conesa, 2004a). Durante su niñez sufrió el temprano fallecimiento de su madre, Vicenta Martín Sanmartín, y creció rodeado de su hermana y hermanastros, hijos de la segunda esposa de su padre. Estudió en las Escuelas Pías y en el Instituto Luís Vives, y luego, impulsado por su padre, encaminó su forma-



1. Don Manuel González Martí y Doña Amelia Cuñat y Monleón (Foto: Museo Nacional de Cerámica)

ción hacia el Derecho, compaginándola con estudios de Bellas Artes en la Real Academia de San Carlos, su verdadera vocación. En alguna entrevista indica que eligió estos estudios por no poder costearse los de Arquitectura en Madrid (Arazo, 1967).

Destacó siempre en él una extraordinaria habilidad para el dibujo y la caricatura, y una inquietud cultural que le llevaron a crear revistas como *El Estudiante* (1894), y más adelante *Cascarrabias* (1897) (Figura 2), emuladora de *Gedeón*, revista en la que satirizaba o ensalzaba en clave humorística a los políticos locales y nacionales del momento y en las que firmaba con el seudónimo *Folchi* evocando al revoltoso pintor italiano que había huido con la infante Elvira (Arazo, 1967). La calidad de su dibujo y la evolución que imprimió a la caricatura han sido ensalzadas por estudiosos, como su biógrafo Juan Lacombe (1926), e investigadores de su obra (Alcaide y Pérez Rojas, 1989; Pérez Rojas y Alcaide, 1998). Al

licenciarse en Derecho Civil y Canónico y en Bellas Artes (1899) decidió encaminar sus pasos hacia esta segunda disciplina. Encontró en el campo editorial una posible salida profesional fundando las revistas *Arte Moderno* (1899) y *Valencia Artística* (1903), introductoras del modernismo gráfico en Valencia (Pérez Rojas y Alcaide, 1998). Su dedicación a estas publicaciones le permitía estar en contacto con los artistas e intelectuales de su tiempo, y manifestar una especial admiración por Teodoro Llorente Olivares, personaje esencial en el grupo regionalista *Lo Rat-Penat*, y por su oponente ideológico Vicente Blasco Ibáñez. Junto a ellos, mantenía una gran proximidad con Ignacio Pinazo Camarlench y sus hijos Ignacio y José, con José, Juan Antonio y Mariano Benlliure, con Julio Cebrián Mezquita, Joaquín Agrasot, Ramón Stolz, Mariano García Mas, Juan Peiró, José Navarro, Joaquín Sorolla, además de muchos otros, y con su discípulo que fuera secretario de V. Blasco, Fernando Viscaí. Desde *Lo Rat-Penat* inició sus contactos con la Arqueología visitando monumentos en las excursiones científico-literarias, tomando anotaciones y realizando dibujos y fotografías que luego incluía en un extenso álbum personal sobre arte e historia, de gran interés. Gracias al canónigo Roque Chabás y a su amistad con José Sanchís Sivera, se introdujo también en la investigación histórica. Poco después, emprendería la última aventura editorial fundando *Impresiones* (1908), cuyo primer número se dedicó a los bocetos de las fallas de San José, revista de mayor duración y trascendencia que consiguió reunir a un elenco extenso de colaboradores y abarcar una gran variedad de temas, desde arte, música, teatro, toros, actualidad valenciana y creación literaria. En ella encontramos las firmas de Teodoro Llorente, Maximiliano Thous, Luis Tramoyeres, Luis Morote, Vicente Blasco Ibáñez, Barón de Alcahalí, Eduard Escalante, Elías Sancho, Jacinto Benavente, Vicente Sarthou, etc. Las ilustraciones se debían, entre otros, a Bon, Falgás, Urda, García Morellá, Nazary, Risete, Ricardo Verde, Gregorio Muñoz Dueñas, Antonio Cubells, Pascual Capuz, Julio Cebrián Mezquita, Mariano García Mas o el mismo Folchi, junto a repro-

ducciones ocasionales de obras de Rafael Monleón -ya fallecido entonces-, de Blatter, Reed o Caran D'Ache (Pérez Rojas y Alcaide, 1998). Su tratamiento gráfico la acercaba a publicaciones como el *Blanco y Negro*, *El Museo Universal* o *La Esfera*, a la catalana *Papitu* o al *Madrid Cómic* en las que muchos de los mismos autores colaboraban. En *Impresiones* se desvela una técnica innovadora que utilizó para sus caricaturas, ya que para los chistes llamados "doteries de l'horta", que reflejaban el pensamiento pragmático y crítico popular, utilizó el soporte fotográfico como base de sus dibujos (Coll Conesa, 2001). La fotografía era esencial para este autor -la denominaba "arte exquisito"-, por el uso continuo que de ella hizo en sus investigaciones y publicaciones y por la vinculación que mantuvo con renombrados fotógrafos, desde Domingo Varvaró, Vicente Barberá Masip, Vicente Martínez Sanz, Vicente Peydró Marzal, José Lázaro Bayarri o Valentín Pla (Suárez, 2004).

En esos primeros años consiguió un trabajo estable, poco satisfactorio, como auxiliar del Ayuntamiento, que compaginaba impartiendo clases particulares de dibujo y con sus trabajos editoriales que le llevarían a ser cofundador de la Asociación de la Prensa Valenciana. Poco después, se encaminó hacia la enseñanza como profesor interino de Dibujo y Caligrafía en la Escuela de Comercio (1913), opositando luego a otras plazas en esta materia en la Escuela de Altos Estudios Mercantiles (1914), en la Escuela Profesional de Magisterio (1917), y en el Instituto Luis Vives de Valencia (1920). Desde 1916, se incorporó como secretario a la Escuela Práctica de Cerámica de Manises, de la que fue nombrado director en 1922 hasta su jubilación (1947). Su tesón como opositor fue destacado por Guillermo de Osma, estudioso de la cerámica medieval y fundador del Instituto Valencia de Don Juan al que conocía desde 1908, quien comentó de González Martí: "Este don Manuel practica el deporte de hacer oposiciones; pero lo gracioso es que las gana".

Su dedicación como crítico e investigador del arte y su relación con los Benlliure, y con otros artistas como

José Garnelo, le abrieron las puertas para ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (corresponsal en 1920), para ser nombrado director del Centro de Cultura Valenciana (1921), delegado regio de Bellas Artes por Valencia en 1924 tras José Benlliure, y para ser recibido como académico de la Real Academia de San Carlos (1928). También disfrutó de numerosas ayudas de la Junta de Ampliación de Estudios que le permitieron viajar por Europa, conocer las principales colecciones de cerámica e investigar algunos casos como la azulejería borgiana del Vaticano y del Castel Sant'Angelo, del Castel Nuovo de Nápoles, y las colecciones de la Pinacoteca Nacional de Cagliari, donde se conserva el llamado lote Pula, importante hallazgo de loza medieval valenciana del siglo XIV. Los viajes a Italia le permitieron también estudiar la obra de José Ribera y el arte español conservado allí, que trató en numerosas publicaciones y en conferencias impartidas en *Lo Rat-Penat*, en la Universidad de Valencia, en el Círculo de Bellas Artes y en el Ateneo Científico. En esos años publicó artículos de crítica artística sobre Bernardo Ferrándiz, José Brel, Ignacio Pinazo o Antonio Cortina en revistas y periódicos. También publicó monografías como *Goya en Valencia* (1914), *De la historia artística de Valencia: las tablas de los pintores Llanos y Almedina del siglo XVI* (1915), *Pinazo, su vida y su obra* (1920), *Pintors valencians de la Renaixensa. I Joanes: l'enigma de la seua vida* (1926) y *Los grandes maestros del Renacimiento: Vinci, Durero, Rafael, Joanes, Ribalta, Ribera, Rembrandt, Callot* (1929) (Ribelles, 2004).

En la década de los años veinte, González Martí alcanzó un alto reconocimiento social y académico en la sociedad de la Dictadura de Primo de Rivera, años de su madurez intelectual. Su labor al frente de entes de difusión cultural como la Delegación Regia de Bellas Artes y el Centro de Cultura Valenciana, auspiciado entonces por la Universidad de Valencia, o al asumir la presidencia de *Lo Rat-Penat*, afianzaron su popularidad por organizar eventos como ciclos de conferencias impartidas por personajes ilustres entre los que podemos



2. González Martí en su despacho en 1899 con el boceto de portada de *Cascarabias* (Foto: Museo Nacional de Cerámica)

recordar a Eduardo Ibarra, Manuel Gómez Moreno, el Conde de Casal, Elías Tormo o Julián Ribera y Tarragó; desde el ente regionalista organizó homenajes a Pepita Samper, Juan Benavent, Lluís Fullana, al marqués de Sotelo (alcalde de Valencia a la sazón), al arabista Julián Ribera y Tarragó, a Federico Mistral en su centenario, etc.

Desde la dirección de la Escuela de Cerámica de Manises intentó su fomento por la proyección pública, participando en eventos sociales de cierta significación al fabricar en la Escuela rótulos y elementos conmemorativos. En 1923 la Escuela dedicó un plato al nuevo alcalde de Valencia, el general Avilés, y poco después se inauguraban, con sendas placas cerámicas conmemorativas realizadas gratuitamente por la misma, las calles del cardenal Primado Reig, antigua Avellanas, y del Cardenal Benlloch, antigua plaza del Arzobispo. Al construir un edificio para la Escuela en el ensanche de la estación de Manises, el director planeó organizar alrededor de su inauguración la declaración de Manises "Ciudad Histórica y Laboriosa" y la dedicación de la calle a D. Guillermo J. de Osma y Scull con otra placa cuyo autor fue Arturo Alamar. Sin embargo, en

los años de la República tuvo que soportar acusaciones de que la Escuela representaba una pérdida de tiempo, aunque salió vencedor del lance al conseguir que se elevara al profesorado al escalafón de Profesores de Escuelas de Artes y Oficios Artísticos, lo que implicaba aumentar los salarios considerablemente. La inauguración del pabellón de la Escuela en la Feria Internacional de Muestras de Valencia de 1936 representó una vez más un importante reconocimiento a la labor que ésta realizaba, ya que allí se mostraron algunas réplicas de obras relevantes hechas por los alumnos y profesores como la *Oferente Ibérica* de Ignacio Pinazo, unos jarrones de Amelia Cuñat, el retablo de la Batalla del Puig, paneles de Constantino Gómez y obras de María Ribes o Manuel Gómez. La prensa publicó comentarios elogiosos de Eduardo López Chávarri o de José Manaut Viglietti, y un emocionado recuerdo de González Martí a Francisco Sánchez-Ocaña, impulsor de la Escuela, fallecido el noviembre anterior. La guerra truncaría esta etapa obligando a González Martí a refugiarse en Madrid en penosas condiciones, entre una pensión de la calle Libertad, el Instituto Valencia de Don Juan y el domicilio del pintor Enrique Martínez-Cubells Ruiz (González Martí, 1963; Coll Conesa, 2004a).

Tras la guerra se reincorporó a la dirección de la Escuela de Cerámica hasta su jubilación. En esta etapa continuó con la idea de vincular el centro con las efemérides sociales que se sucedían, y así se hizo fabricando una lápida conmemorativa del IV centenario de Juan Luis Vives (González Martí, 1941). En 1940 fue nombrado director del Museo de Bellas Artes de Valencia, cargo desde el que se ocupó de la recuperación de las obras desplazadas durante la guerra, del traslado de la sede del convento del Carmen al de San Pio V, y de la instalación de nuevas salas como las que financiara el alcalde Ramón Laporta. En el mismo año, se integró en la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia. Posteriormente, fue llamado a ocuparse de diversos cargos como Diputado Provincial de Cultura, entre 1949-50, y Vicepresidente de la Diputación, entre 1952 y 1955, y presidió nuevamente *Lo Rat-Penat* entre 1948

y 1958. La donación de su colección de cerámica le conllevó el nombramiento de director del nuevo Museo Nacional de Cerámica, gestión que le ocuparía la última etapa de su vida. Desde el Museo se vinculó como académico de número a la Academia Internacional de Cerámica (1955) y recibió el nombramiento de Vicepresidente Honorario de la Hispanic Society de Nueva York en 1960.

González Martí falleció el 4 de enero de 1972, a los 95 años, tras haber servido durante cinco lustros en el museo que creara.

González Martí y la cerámica: de la colección al museo

Su temprana integración en la Asociación Española de Coleccionistas desvela el inicio de una afición ya en la juventud. Se dirigió, como primer interés, a realizar una colección de autógrafos sobre pequeñas notas o fotografías que incluía, entre otros, los de Ramón de Campoamor, Marcelino Menéndez Pelayo, José María Pereda, Jacinto Benavente, José María Valle-Inclán, Maximiliano Thous, Clarín, etc.; conjunto de gran calidad que mereció un comentario en la prensa (*La Crónica*, 25/10/1899). Reunidos en un álbum los regaló a la que sería su mujer, Amelia Cuñat y Monleón (Suárez, 2004: 256). González Martí comenta además que su afición por la cerámica se inició a partir de su relación con Amelia, afirmando que el coleccionismo supuso “tal vez mi verdadera vocación. Nació cuando me iba a casar. Proyecté para mi hogar de casado decorar a mi gusto el comedor. Pensé para ello en un zócalo de madera con friso de azulejos y me dediqué a comprar los que creí mejores; pero en mi búsqueda llegué a adquirir muchos que no habían de servirme. Entonces mi mujer, que tenía más afición si cabe que yo por la cerámica, me incitó a ordenarlos y fue surgiendo una colección que, andando el tiempo, es lo que usted y tantos otros valencianos ya conocen”. Adquirió los primeros azulejos a partir de 1895, inspirado por su profesor el escultor, dibujante y coleccionista de antigüedades Mariano García Mas, y alen-

tado posteriormente por la obra de José Font y Gumá (1905), *Rajoles catalanes y valencianes* (Pelejero, 1961). Juan Reig (1954) comenta además que un baldosín gótico que tenía su padre le fascinó desde siempre.

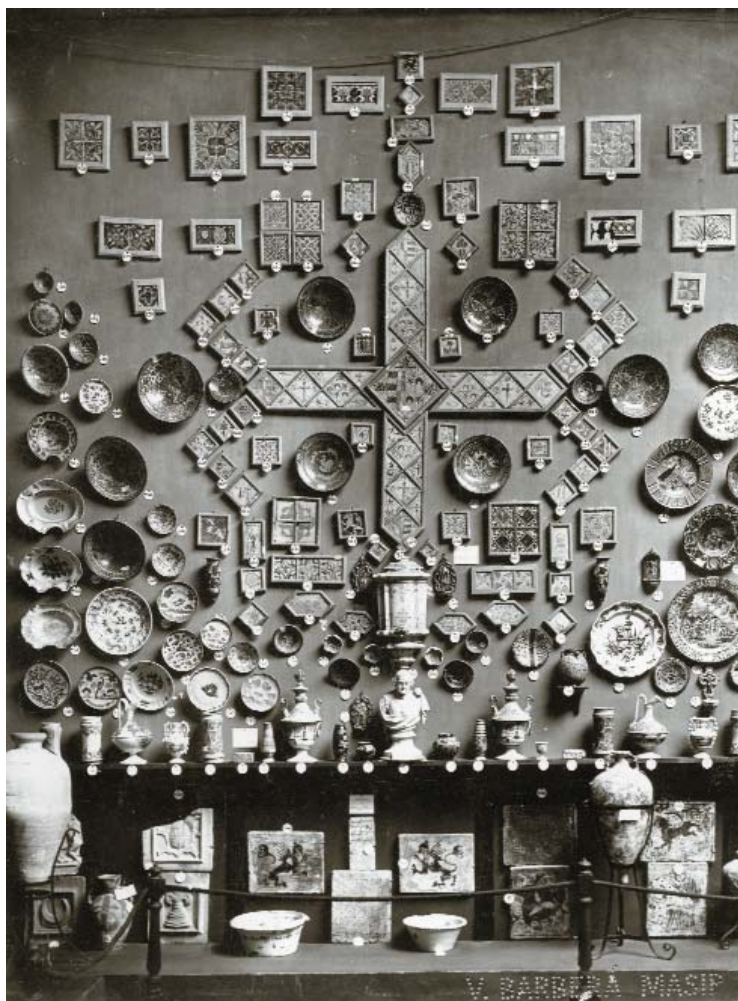
González Martí cuenta que los inicios de la colección fueron complicados y hubo de ingeniárselas, haciendo grandes sacrificios económicos, para adquirir las piezas. Recuerda como primer objeto la cruz pavimental de la iglesia de los Dominicos de Luchente, y que un maestro de obras de Manises apodado *el Blanco* era su principal proveedor. Los veraneos en la casa familiar de Burjassot y sus visitas a Manises ocasionaron que un día de agosto de 1907, al perder el tren de regreso, cruzara el Turia por el puente viejo de Paterna camino de Burjassot y pasara por el Testar del Molí. Allí observó los primeros cascotes de cerámica medieval de Paterna, producción mencionada poco antes por Guillermo de Osma y Scull en los *Apuntes de cerámica morisca* (1906). En 1908, los fragmentos que halló de “siete escudillas moriscas con adornos verdes y manganeso”, fueron presentados en la exposición retrospectiva que organizara en *Lo Rat-Penat*, junto a parte de su colección de azulejos con otros de Guillermo J. de Osma, del pintor Juan Peiró, del arquitecto José María Cortina Pérez y de Francisco Almarche (González Martí, 1908: 173-174). Poco después se realizaron excavaciones sucesivas en esos campos por José Almenar, en las que González Martí colaboró, Vicente Gómez Novella y Vicente Petit. Mientras las colecciones de Almenar y Gómez Novella pasaron a engrosar años más tarde los fondos del Museo de Cerámica de Barcelona, la del Sr. Petit fue adquirida por Manuel González Martí (1933). Participaba también en la tertulia que el anticuario Almenar tenía en su tienda de la calle de Campaneros, donde supo de primera mano la venta del extraordinario plato de loza dorada que conserva el Louvre, que representa una dama que asaetea un doncel, del que se dice ingresó en el convento por una hermana que lo había utilizado para servir la fruta a San Luis Beltrán. Adquirido por uno de los contertulios a las monjas de



3. La colección González Martí en la Exposición Regional Valenciana de 1909 (Foto: Museo Nacional de Cerámica)

Villareal, fue vendido a Paul Tachard por 5000 pesetas y posteriormente al Louvre (González Martí, 1970). En 1908 pudo, sin embargo, recuperar la fuente árabe de aliceres hallada en la Plaza de la Figuereta de Valencia, otra importante pieza de un tipo menos codiciado por el mercado que ingresó en el Museo de Bellas Artes.

En 1909, la colección cerámica reunida por González Martí era ya considerable, como vemos por el préstamo que hizo a la Exposición Regional Valenciana (Figura 3). Cita su catálogo una “tinajita azul con reflejos, dos tarros con reflejos, tres benditeras con reflejos, una jofaina con reflejos, cinco platos pequeños azules con reflejos, y seis platos grandes azules con reflejos”. El grueso de su préstamo lo formaban “sesenta y ocho marcos con azulejos”, completado por escasos objetos preciados pero testimoniales como dos “marcelinas” y un “aguamanil” de Alcora. En 1910, vuelve a prestar obra en la Exposición Nacional, sección de Arte Retrospectivo (Figura 4). En las fotos que se conservan de esas exposiciones de 1909 y 1910, debidas a Barberá Masip, vemos ánforas, platos de reflejo de los siglos XVII y XVIII, platos policromos y numerosos azulejos que hoy podemos reconocer como fondos del museo. En el catálogo se citan ciento siete lotes de objetos de González Martí, que incluían unos ciento cuarenta azulejos, veinticuatro piezas de loza dorada, nueve de Aragón y cinco de Alcora, más otras policromas o monocromas. Curiosamente, las lozas medievales decoradas en verde y manganeso aparecen mencionadas como verde y bistro y son atribuidas a los siglos XVI y XVII (inv. 783-784) (Coll Conesa, 2004b). En aquellos años, el pintor Joaquín Sorolla le propuso que vendiera



4. La Cruz de los Dominicos de Luchente preside el muro con las obras prestadas por González Martí en la Exposición Nacional de 1910 (Foto: Museo Nacional de Cerámica)

sus cerámicas a la Hispanic Society, aunque González Martí declinó el ofrecimiento (Lacomba, 1926). Una autocaricatura contemporánea, basada por cierto en una placa fotográfica, le presenta rodeado de platos de reflejo con “pardalots”, orzas y botes de “riñones”, platos azules de Teruel y algunas piezas medievales de las series decoradas en verde y negro. Posteriormente, su colección se presentó en la Exposición de la Juventud Artística Valenciana (1916) (Figura 5), y con motivo de su nombramiento como director del Centro de Cultura Valenciana, el 26 de enero de 1921, en esta ocasión en la Lonja (Reig, 1954).

La colección de Manuel González Martí y Amelia Cuñat, ubicada en su domicilio particular de la calle del Temple número 7, en el palacete Barberá, era visitada como el Museo de Cerámica de Valencia en los años veinte y treinta. Algunas fotos registran visitas de estudiantes krausistas (Figura 6) o de grupos de profe-

sores e intelectuales, que paralelamente permiten ver el crecimiento continuo en el número de objetos. La *Enciclopedia Espasa* nos informa en 1925 de González Martí que “su colección de cerámicas antiguas es la más valiosa é interesante que hay en Valencia (sic)”.

Pero González Martí no se limitaba a recopilar objetos. Su curiosidad le impelía a recabar información para situar los ejemplares que iba adquiriendo en su contexto histórico y a documentar todo aquello que pudiera conocer. Las primeras investigaciones sobre cerámica se desvelan en las crónicas de *Lo Rat-Penat*, publicadas en *Impresiones*, pero su inicio sistemático debemos situarlo en 1911 cuando es becado por la Junta de Ampliación de Estudios para viajar a Italia a estudiar los azulejos borgianos del Vaticano y del Castel Sant’Angelo, inspirado por Roque Chabás. En este primer viaje pasó por Pisa y Roma con su esposa Amelia, donde se alojó como invitado en Nochebuena y Navidad en la Academia Española, dirigida por José Benlliure (Lacomba, 1926). Disfrutó varias becas más entre 1913 y 1932, viajando a Sicilia, Nápoles, Cerdeña y el sur de Francia. Como resultado de ello impartió varias conferencias. En 1912, ofreció una primera impresión de su viaje en *Lo Rat-Penat* (*Arte y Artistas*, nº 1, 1912) y, poco después, publicó un primer artículo (González Martí, 1913). En 1915, impartió otra conferencia en el Ateneo Científico titulada “De mi estancia en Nápoles. Recuerdos de la dominación española” (*Las Provincias*, *Diario de Valencia*, *El Pueblo*, *La correspondencia de Valencia*, *La Voz de Valencia*, noticias del 24/3/1915). El 10 de agosto de 1916 presentó en el aula 7 de la Universidad una conferencia sobre cerámica valenciana en Italia que resultó la más renombrada de esa primera etapa. En todas ellas mostraba dibujos o fotos y comentaba retablos con representaciones de pavimentos que permitían reconstruir los fragmentos, hallados a menudo como único testimonio del pasado esplendor cerámico medieval. En sus primeros trabajos se refiere unas veces a ceramistas de Manises, como el dedicado a Juan Bautista Huerta, en otros recopila

noticias sobre algunos centros cerámicos valencianos (Elche, Sagunto, Paterna, Manises, Olocau del Rey y Alcora), o piezas notables que va conociendo y que analiza desde aspectos esencialmente ornamentales (González Martí, 1923, 1925a y b). Desde 1926 presentó de forma sistemática sus estudios sobre azulejería utilizando para ello las páginas del *Archivo de Arte Valenciano*, y en menor medida las de *Valencia Atracción*, trabajos que desembocarían en su nombramiento como académico de San Carlos en 1928. Aquellos primeros estudios se recopilaron en una monografía de escasa distribución titulada *El pavimento valenciano*. En otro viaje realizado en 1932 visitó Faenza y conoció a Gaetano Ballardini, el gran estudioso y fundador del Museo Internacional de Cerámica de Faenza; allí impartió varias conferencias, y se dirigió posteriormente a Roma y a Cerdeña donde estudió el lote cerámico hallado en 1897 en la iglesia de Pula, que publicaría en su obra *Cerámica del Levante Español* analizando sus decoraciones. En la revista barcelonesa de amplia distribución *Cerámica Industrial y Artística* presentó diversos artículos sobre aspectos históricos de la cerámica (González Martí, 1932, 1933), a partir de lo cual sus estudios fueron conocidos y empezaron a gozar de prestigio similar a los de don Manuel Gómez Moreno. Esta dedicación a la cerámica le facilitó el encargo de Editorial Labor para publicar *Cerámica Española* en 1933, obra culminada por los tres tomos de la *Cerámica del levante Español, siglos medievales* (1944 y 1952). En ella, González Martí compila y sistematiza numerosas notas inéditas, o ya difundidas en sus estudios previos, por lo que supone una aportación fundamental que describe los principales aspectos técnicos de la producción valenciana medieval, recopila noticias históricas sobre sus artífices, comenta producciones valencianas comparadas con otros conjuntos externos de importancia y sus decoraciones y motivos, reúne el vocabulario y profundiza especialmente en el azulejo pavimental y el “socarrat”, o tablero cerámico para entrevigado. Todo ello constituye aún un trabajo de referencia al que sólo



5. La instalación de cerámica de González Martí en la Exposición de la Juventud Artística Valenciana en 1916 (Foto: Museo Nacional de Cerámica)



6. Un grupo de estudiantes de la Universidad de Oviedo visita la colección González Martí en los años treinta (Foto: Museo Nacional de Cerámica)

podemos objetar algunas interpretaciones cronológicas y valoraciones generales que los conocimientos históricos y arqueológicos de hoy han iluminado. Sin embargo sus escritos no se detuvieron aquí. Entre 1940 y su fallecimiento publicó un centenar de estudios y notas sobre cerámica en revistas como el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, *Faenza*, *Vértice*, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, y divulgó sus trabajos en *Ferriario*, *Valencia Atracción* y diarios locales o almanaques como *Jornada* y *Las Provincias*, con una serie destacada en el diario *Levante*, formada por XLIV capítulos, titulada “Azulejos góticos con leyendas” (Chanzá, 1970).



7. Las autoridades visitan oficialmente el recién creado Museo Nacional de Cerámica en 1947 (Foto: Museo Nacional de Cerámica)



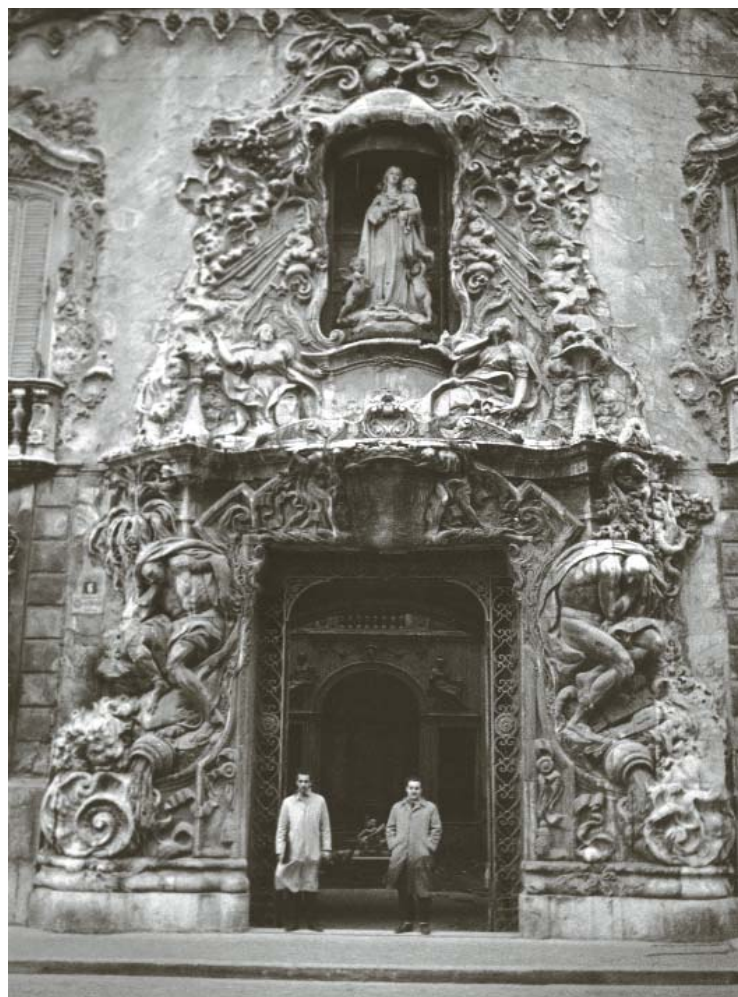
8. El Museo Nacional de Cerámica en el domicilio de González Martí en la felicitación de Navidad de 1952 (Foto: Museo Nacional de Cerámica)

La guerra civil truncaría el desarrollo de su colección. Su casa, su biblioteca y bienes fueron incautados, con excepción del patrimonio que había acumulado en la masía del Carmen de Bétera en cuyos muros incorporó grandes conjuntos de azulejos y elementos constructivos góticos o renacentistas procedentes de derribos, que todavía allí se conservan. Algunas obras que él admiraba se perdieron para siempre, como un búcaro italiano del siglo XVI con que le había obsequiado Gaetano Ballardini. Gracias al Servicio de Recuperación Artística pudo localizar muchas de sus cerámicas y mostrarlas en su casa al fundar el Museo Nacional de

Cerámica (Figura 7). No existe un listado oficial de lo que ingresó en la donación de González Martí aunque sus cerámicas se reconocen por el importante corpus fotográfico formado por negativos de placas de vidrio, por las fotos que conservamos de la colección en su domicilio y por referencias de sus publicaciones y artículos. El propio González Martí declaró en la prensa que entregó al Estado unas seis mil cerámicas junto a muebles, su biblioteca, vitrinas, arañas, etc. (Pelejero, 1961; Tió, 1955).

La creación del Museo de Cerámica fue la culminación de un deseo largamente expresado y reclamado por la intelectualidad valenciana (Coll Conesa, 2004b). Las mayólicas valencianas medievales, especialmente las de loza dorada, eran admiradas y habían sido acopiadas en Francia desde mediados del siglo XIX por personalidades como Alexandre Brogniart, Deruge Dumenil, Jean-Charles Davillier (1861) o Edmond Du Sommerard (Montagut, 1996). Por otra parte, Archer M. Huntington adquirió poco antes de 1905 para la Hispanic Society of America las colecciones Gaillard, Boy, Hakky-Bey y Schevitch (Frothingham, 1951). En España, fue Guillermo J. de Osma y Scull quien reunió la colección de loza dorada más extensa. En Valencia, destacaban las de Juan Andújar y de los señores Settler y Vives Ciscar (Gil, 1994: 54 y 105) en loza, y en azulejos las del pintor Peiró, del arquitecto Cortina Pérez, de Almarche y de González Martí. Precisamente los grandes conjuntos de obras reunidos en las muestras de Arte Retrospectivo de la Exposición Regional de 1909 y de la Nacional de 1910, sirvieron al alcalde conde de Trénor para lamentarse de que aquellas riquezas no hubieran quedado instaladas en un museo valenciano de artes decorativas (Trénor, 1912). La conferencia que ofreciera González Martí en la universidad en 1916 fue otro episodio en el que el público reclamó la creación de un museo de cerámica, según recogió la prensa. Años después Daniel Martínez Ferrando (1930a y b) volvió a considerar necesaria su creación desde varios artículos de *Valencia Atracción*. Posteriormente, el Diputado de Cultura D. Ismael

Barrera intentó crear en 1934 el Museo Valenciano de Cerámica en el Palacio Torres Aguilar (González Martí, 1964a), idea que tras su destitución fue desechada, aunque en 1936 las autoridades visitaban la colección de cerámica de González Martí para conocerla. Tras la guerra, en 1939, el alcalde barón de Cárcer recogió la sugerencia de preparar una exposición de cerámica y de crear posteriormente un museo dedicado a ésta, con la idea de que los prestadores ofrecerían sus colecciones. La Diputación nombró, el 6 de diciembre de 1939, la comisión para organizar un patronato para un futuro museo de cerámica española en Valencia, ente que debía incluir al Ayuntamiento, a la Diputación, al Centro de Cultura Valenciana, a la sección de Bellas Artes de la Falange Española de las JONS, a *Lo Rat-Penat* y a la Escuela de Cerámica de Manises, cuyo director, Manuel González Martí, ejercería las funciones de secretario. La orden ministerial de 31 de enero de 1940 oficializó la comisión, pero ésta chocó con la falta de fondos, de presupuesto de funcionamiento y de donantes de obra. En 1940, esta comisión tramitó la adquisición a las monjas del convento de la Trinidad del tondo italiano o medallón de barro cocido del siglo XVI de la Virgen y el Niño, exhibido desde siempre en el tímpano de su fachada y que precisaban vender. Con su compra se consiguió la primera pieza del futuro Museo de Cerámica. En 1942, el Ministro de Gobernación, Blas Pérez González, visitó la colección de Manuel González Martí, pero finalmente fue la donación de ésta al Estado el hecho definitivo que ocasionó el nacimiento del museo (Coll Conesa, 2004b) y el nombramiento de su donante como director vitalicio (Figura 8). Desde ese cargo González Martí se centró en el engrandecimiento continuo del nuevo museo. Tras la compra del Palacio de Dos Aguas en 1949 consiguió que abarcara el antiguo palacio desde 1954 (Figura 9), y tres cuerpos de edificios añadidos entre 1961 y 1971. El museo llegó a incluir no sólo cerámica sino indumentaria, tejido, juguetes, pinturas de Ignacio Pinazo, Juan Antonio Benlliure, García Oliver y García Falgás, Antonio Esteve, Ricardo Verde, Pedro



9. Fachada del Palacio de Dos Aguas el día anterior a su inauguración como Museo Nacional de Cerámica, en 1954 (Foto: Museo Nacional de Cerámica)

de Valencia, José Manaut y Struch, entre otros, esculturas de Mariano Benlliure, Pascual Capuz, Ignacio Pinazo Martínez, o de Luis Bolinches, grabados de numerosos autores (Perales, 2004), recuerdos personales, manuscritos y partituras de Vicente Blasco Ibáñez, Giacomo Lauri Volpi, Maria Ros, Lucrecia Bori, Carlos Giner; también muebles, un importante legado de *ex-libris* y de obra gráfica de Agustín Arrojó y libros de este bibliófilo y de Mario Blasco Ibáñez, etc. (Estrela, 2004). Todo ello convirtió al museo en un memorial evocador de la figura de tantos valencianos ilustres y benefactores del centro (González Martí, 1964b; Domínguez González, 1958; 1963; Soler, 1985; 2004), continuador de las palabras que pronunciara Vicente Blasco Ibáñez sobre la necesaria creación de un Museo de Valencia, en el discurso de gratitud por su nombramiento como Director *Honoris Causa* del Centro de Cultura Valenciana, el 16 de



10. González Martí ante el plato "Valencia" en el Museo Nacional de Cerámica

mayo de 1921. Según él, esa institución debería recoger los valores del patrimonio histórico, etnológico y etnográfico de Valencia, recordar a las personalidades valencianas relevantes, y reflejar la historia, la literatura, las tradiciones y el genio creador de esta tierra; palabras que su biógrafo Pigmalión recuerda como el testamento del escritor.

El Museo Nacional de Cerámica creció durante esos años hasta ser el centro que es hoy, y que alberga la mayor colección de cerámica y de azulejería valenciana de todos los tiempos, junto a otros destacables fondos conseguidos gracias a la aportación de más de novecientos benefactores que siguieron el ejemplo de su fundador, Manuel González Martí (Figura 10).

BIBLIOGRAFÍA

ALCAIDE, J. L.; PÉREZ ROJAS, J. (1989): "El modernisme i la il·lustració gràfica valenciana. La revista *Impresiones*", en *Saó*, junio de 1989, número monográfico sobre "El modernisme al País Valencià": 28-31.

ARAZO, M. A. (1967): "Hombres de Valencia: Manuel González Martí", en *Levante*, I-VI, 21-27/9/1967.

CHANZÁ (1970): "Glosario. González Martí", en *Levante*, 15/2/1970.

COLL CONESA, J. (2001): "Historia del Museo. Breve reseña biográfica de Manuel González Martí", en CD-Rom *Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí*, Valencia.

COLL CONESA, J. (dir.) (2004): *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

COLL CONESA, J. (2004a): "D. Manuel González Martí (1877-1972). Coleccionista y erudito", en COLL, J. (dir.): *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Museo Nacional de Cerámica, Valencia: 12-50.

COLL CONESA, J. (2004b): "El Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas. Historia y Museografía", en COLL, J. (dir.): *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Museo Nacional de Cerámica, Valencia: 92-146.

DAVILLIER, J. Ch. (1861): *Histoire des Faiences Hispano-Moresques à reflets métalliques*, París.

DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, E. (1958): *Catálogo-Guía Museo Nacional Cerámica González Martí*, Valencia.

DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, E. (1963): *Guía. Museo Nacional de Cerámica "González Martí" (Palacio del Marqués de Dos Aguas)*, Valencia, 5ª ed.

ESTRELA, M. T. (2004): "La biblioteca González Martí, secciones generales y la documentación de archivo para la historia del Palacio y del Museo Nacional de Cerámica de Valencia", en COLL, J. (dir.): *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Museo Nacional de Cerámica, Valencia: 260-301.

FONT Y GUMÀ, J. (1905): *Rajoles valencianes y catalanes*, Barcelona.

FROTHINGHAM, A. W. (1951): *Lustreware of Spain*, Hispanic Society of America, New York.

GIL SALINAS, R. (1994): *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia.

- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1908): "La exposición retrospectiva del Rat-Penat", en *Impresiones*, 16/7/1908: 173-174.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1913): "Cerámica vidriada valenciana", en *Almanaque de Las Provincias*: 85-88.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1923): "Cerámica valenciana contemporánea: El reflejo bronceo de Bautista Huerta", en *El Mercantil Valenciano*, 25/5/1923.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1925a): "Cerámica valenciana: Ilice, Sagunto, Paterna, Manises, Alcora", en *Neptuno*, Año I, 2: 22-23.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1925b): "Cerámica antigua valenciana: un plato muy notable del siglo XV", en *Neptuno*, Año I, 3: 21-23.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1932): "Cerámica valenciana. La Real Fábrica de loza y porcelana del Conde de Aranda en Alcora", en *Cerámica industrial y artística*, 7: 193-199.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1933): "Cerámica medieval de Paterna. Vasijas decoradas con óxidos de cobre y manganeso", en *Cerámica Industrial y Artística*, Año III, octubre de 1933, 24: 289-296.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1941): "Aportación de la Escuela de Cerámica de Manises en el IV Centenario de Juan Luis Vives", separata de *Anales de la Universidad de Valencia*, Año XVII.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1963): "Antecedentes para la historia de la Escuela Práctica de cerámica de Manises", en *Ferriario*, año XXV, mayo: 101-103.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1964a): "Creación del Museo de Cerámica: colaboración de la Diputación Provincial", en *Generalitat*, 6: 23-25.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1964b): *Museo Nacional de Cerámica González Martí*, Guías de los Museos de España, XVIII, Ministerio de Educación Nacional, Madrid.
- GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1970): "Explotación de los testares medievales de Paterna: El reflejo metálico", en *Valencia Atracción*, X, 419: 2.
- LACOMBA, J. (1926): *Arte Valenciano. Folchi: su obra*, Ed. Arte y Letras, Valencia.
- MARTÍNEZ FERRANDO, D. (1930a): "Un Museo de Cerámica", en *Valencia Atracción*, año V, 48: 113.
- MARTÍNEZ FERRANDO, D. (1930b): "Insistiendo. Sobre el Museo de Cerámica", en *Valencia Atracción*, año V, 51: 163.
- MONTAGUT, R. (1996): "História de les ceràmiques hispanomorisques de Cluny", en *El reflex de Manises. Ceràmica hispanomorisca del Museu de Cluny de París*. Generalitat Valenciana, Valencia: 45-49.
- PELEJERO, J. (1961): "Así nació el Museo Nacional de Cerámica".
- PERALES, I. (2004): *Catálogo de estampas del Museo Nacional de Cerámica "González Martí"*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- PÉREZ ROJAS, J.; ALCAIDE, J. L. (1998). "La ilustración gráfica de la época modernista", en *El Modernismo en la Comunidad Valenciana*, Diputació de València, València: 244-298.
- REIG GENOVÉS, J. (1954): "González Martí, Gran Cruz de Alfonso X el Sabio", *Jornada*, 17/6/1954.
- RIBELLES, M. T. (2004): "Las publicaciones de Manuel González Martí y la biblioteca especializada del Museo Nacional de Cerámica", en COLL, J. (dir.): *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Museo Nacional de Cerámica, Valencia: 302-339.
- (1985): *Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Palacio de Dos Aguas*, Ministerio de Cultura, Valencia.
- SOLER, M. P. (2004a): "Formación de las colecciones y relación del museo con el público", en COLL, J. (dir.): *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Museo Nacional de Cerámica, Valencia: 154-195.
- SOLER, M. P. (2004b): "La reconstrucción de la memoria histórica del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí a través de sus fuentes gráficas", en COLL, J. (dir.): *50 años (1954-2004). Museo Nacional de Cerámica en el Palacio de Dos Aguas*, Museo Nacional de Cerámica, Valencia: 196-259.
- TIÓ, H. (1955): "Mas de seis mil piezas de cerámica en el Palacio de Dos Aguas", en *Arriba*, 10/3/1955.
- TRÉNOR PALAVICINO, T. (1912): *Memoria de las Exposiciones Regional Valenciana de 1919 y Nacional de 1910*, Tipografía Moderna, Valencia.

ENTREVISTA A CONSUELO SANZ-PASTOR FERNÁNDEZ DE PIÉROLA

por el Consejo de Redacción de *museos.es*
(documentación: A. Flores)

BIOGRAFÍA

1916 Nace en Madrid

1931 Termina sus estudios de bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid

1933 Se licencia en Geografía e Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza

1940 Se doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid

1941 Gana la oposición al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos

1942 Se incorpora a la dirección del Museo Cerralbo

1951 El Ministerio de Educación Nacional le otorga la Encomienda de la orden de Alfonso X el Sabio

1959 Es nombrada correspondiente de la Hispanic Society of America

1961-1968 Es nombrada comisaria de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes

1963-1969 Es nombrada Inspectora de Museos de Bellas Artes

1964 El Ministerio de Asuntos Exteriores le otorga el Lazo d Dama de la Orden de Isabel la Católica

1966-1977 Imparte clases de Museología en la Escuela Oficial de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid)

1967-1968 Redacta el plan museológico y se ocupa de la instalación y el montaje del Museo de Arte de Cuzco (Perú)

1968 Participa como experta de museos en la reunión "Museo Vivo", organizada por el Consejo de Europa en Estrasburgo

1969 Se publica la primera edición de *Museos y Colecciones de España*

1969 El Ministerio de Información y Turismo le otorga la medalla de plata al Mérito Turístico

1972-1976 Redacta el plan museológico y se ocupa de la instalación y el montaje del Museo de las Casas Reales de Santo Domingo (República Dominicana)

1974 Realiza un estudio sobre la situación museológica nacional y las medidas a adoptar para la modernización de los museos venezolanos

1975 Realiza un informe para la Organización de los Estados Americanos sobre Promoción Cultural Turística de Panamá

1976 El Ministerio de Asuntos Exteriores le otorga la Encomienda con placa de la Orden de Alfonso X el Sabio

1976-1977 Es nombrada consejera del Consejo Superior de Cultura y Bellas Artes

1977 Crea, junto a varios compañeros de profesión, la primera Asociación del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos

1977-1983 Es nombrada miembro del *bureau* del Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas del ICOM, al que pertenecía desde 1968

1980-1981 Es nombrada presidenta de la Junta Superior de Museos

1980-1981 Es nombrada representante en el Comité Intergubernamental de la UNESCO para el retorno de los bienes culturales a sus países de origen o su restitución en caso de apropiación ilegal

1980-1986 Es nombrada Vocal del Real Patronato del Museo del Prado

1981-1984 Es nombrada Presidenta del ICOM-España

1982 Recibe la Medalla de Plata al Mérito en las Bellas Artes otorgada por el Ministerio de Cultura

1989 Es nombrada miembro de la Hispanic Society of America, donde era correspondiente desde 1959

1990 Es nombrada directora honoraria del Museo Cerralbo

1990 Se publica la quinta y última edición ampliada de *Museos y Colecciones de España*

1992-1997 Es nombrada directora de la Academia de Arte e Historia de San Dámaso (Madrid), a la que pertenece desde 1981

CONSUELO SANZ-PASTOR es autora del llamado cariñosamente “libro rojo”, *Museos y Colecciones de España*, un manual que aún hoy y a pesar de los cerca de cuarenta años que han transcurrido desde la publicación de su primera edición, todo conservador utiliza a diario. La mayor parte de su trayectoria profesional está ligada al Museo Cerralbo, del que fue directora durante más de cuatro décadas; pero Consuelo Sanz-Pastor es mucho más que eso. Pertenece a la primera generación de mujeres que accedió al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos y una de las primeras profesionales que impartió Museología como asignatura docente en España. Como Inspectora de Museos de Bellas Artes, durante la década de los sesenta organizó y coordinó más de una quincena de exposiciones, tanto a nivel nacional como internacional, y durante la década de los setenta se ocupó de redactar los planes museológicos de algunos museos iberoamericanos. Su vida está ligada a la historia de los museos y al nacimiento y desarrollo de la Museología en España.



1. Consuelo Sanz-Pastor en su despacho del Museo Cerralbo (Foto: Lendinez)

El salón del apartamento madrileño en el que actualmente vive Consuelo es el resumen de toda esta vida. En las paredes cuelgan varios bodegones y un retrato que un amigo suyo le hiciera a comienzos de la década de los cincuenta. Junto a él, una amplia estantería ocupa uno de los lados de la habitación. En ella la obra completa de la *Historia de España* de Menéndez Pidal descansa junto a una veintena de trofeos que Consuelo ha ido ganando a lo largo de su vida, como muestra de una de sus mayores aficiones: el deporte, especialmente el tenis y el golf, que hasta hace un año aún seguía practicando. *Mens sana in corpore sano*, dice ella con una amplia sonrisa.

Desde la familia de mi madre opinaban que las chicas no tenían por qué estudiar en la universidad, pero mi padre no dio su brazo a torcer e insistió

padre, militar de profesión, para volver de nuevo a Madrid al empezar el bachillerato. Probablemente, su vida hubiera sido muy distinta si su padre, César Sanz-Pastor, no se hubiera empeñado en que todos sus hijos tuvieran estudios universitarios, incluidas las mujeres. *Desde la familia de mi madre opinaban que las chicas no tenían por qué estudiar en la universidad, pero mi padre no dio su brazo a torcer e insistió.* Y así, Consuelo decidió, junto a su hermana mayor, Pilar, estudiar Geografía e Historia en la Universidad de Zaragoza, donde se licencia en 1933.

Consuelo es la cuarta hija de una familia numerosa formada por siete hermanos. Sus primeros años de vida los pasó en Madrid, pero antes de cumplir los ocho se encontraba en Zaragoza, donde habían trasladado a su

Al estallar la guerra civil, la familia, a excepción de los hermanos mayores, se encontraba en Portugal y, poco tiempo después, deciden trasladarse a Burgos donde



2. Salita de Música del Museo Cerralbo en 1948
(Foto: Museo Cerralbo)

permanecerán durante toda la contienda. En esos tres años, Consuelo trabajó como enfermera voluntaria de la Cruz Roja y colaboró en la secretaría presidencial de la Junta Técnica del primer Gobierno Nacional.

Finalizada la guerra, regresa con su familia a Madrid. *Mi padre tenía una casa en la calle Olivos número 2, en el Parque Metropolitano, pero estaba completamente destrozada, dada su proximidad a la Ciudad Universitaria. Así que cuando la reconstruyó nos trasladamos a vivir allí... Recuerdo que la guerra fue terrible, familias destrozadas de un lado y de otro. Fue tremendo.*

En los años anteriores a la guerra, Consuelo había colaborado con monseñor Pascual Galindo, catedrático de la Universidad de Zaragoza, donde había centrado su actividad investigadora en diferentes aspectos relacionados con el latín; de modo que, iniciada la postguerra, decidió realizar su tesis doctoral sobre la figura literaria de Catón el Viejo, investigación que dirigió Eloy Bullón. Sin embargo, aunque su carrera apuntaba a la universidad y a la investigación y la enseñanza del latín, lo que a ella siempre le había gustado era el arte. Por entonces, había conocido a Matilde López Serrano, directora de la biblioteca del Palacio Real, quien la introduciría en el mundo de los museos y le enseñaría todo lo que necesitaba saber sobre documentación y catalogación de colecciones. *Gracias a ella gané la oposición al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, en 1941, la primera que se realizó tras la guerra.*

Gané la oposición al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en 1941, la primera que se realizó tras la guerra civil

Superada la fase de oposición, su primer destino sería el Museo Arqueológico Nacional. Allí estaría poco más de un año, pero coincidiría con personalidades de la talla de Joaquín M^a de Nasvascués, Blas Taracena, Emilio Camps, Augusto Fernández Avilés y Luis Vázquez de Parga, entre otros. Pero además, Consuelo pertenece a la primera generación de mujeres que ingresa en el Cuerpo Facultativo. Las pioneras habían sido Pilar Fernández y Felipa Niño, en 1922 y 1930, respectivamente, ambas con destino en el Arqueológico Nacional. Y a ellas le seguirían Clarisa Millán y M^a Luisa Vázquez de Parga, compañeras de promoción de Consuelo; M^a Luisa Herrero, en 1942; Isabel Ceballos, M^a Luz Navarro y M^a Luisa Galván, en 1944; y M^a Dolores Enríquez y María Brañas, en 1945. Como ella misma recuerda, fueron testigo de un fenómeno social que inicia la incorporación de la mujer al mundo laboral y que afectó a todos los ámbitos, no sólo a los museos. *Hasta entonces había sido un mundo de hombres, pero muchos de ellos murieron en la guerra y fue la mujer la que se tuvo que preparar para ocupar puestos de trabajo que hasta no hacía mucho tiempo habían sido exclusivamente masculinos. Y fue esta necesidad la que provocó la ruptura con la tradición de que la mujer se quedase en casa, limitada al trabajo del hogar. A partir de entonces es cuando se produce la invasión femenina en la universidad, en el museo, en todos los ámbitos del trabajo... Fue un fenómeno social que afectó a todas las clases, pero poco a poco, porque las mujeres no podían acceder a todas las carreras ni a todos los puestos por igual.*

Con el cese de María Cardona y Bravo, quien dirigió el Museo Cerralbo entre 1939 y 1941, *había que buscar un nuevo director del museo, que entonces dependía de un Patronato y de la Fundación creada tras la muerte del marqués. Una cuñada mía se enteró de ello en Segovia y me dijo: -¡Oye, Consuelo, que tienes una plaza libre de directora en el Cerralbo!-. Entonces solicité del Patronato del museo cubrir esa plaza. Sin*

embargo, yo entonces era muy joven, acababa de cumplir 26 años, lo que no gustó a un miembro del Patronato. Aún así, el Presidente salió en mi defensa diciendo: -bueno, si ese es el único defecto de la doctora Sanz-Pastor, yo creo que es un problema que se corregirá de día en día.

Cuando Consuelo llegó al museo, el palacio del marqués en el que se ubicaba estaba cerrado y tenía algunos desperfectos, dada su proximidad a la línea de fuego. Sin embargo, las colecciones se habían salvado milagrosamente ya que, gracias a su primer director, el arqueólogo Juan Cabré, éstas se habían conservado íntegras en el palacio y, en 1937, únicamente había salido del museo en dirección a Rusia el cuadro de El Greco *San Francisco recibiendo los estigmas*; pintura que posteriormente fue devuelta al Cerralbo por la Junta de Recuperación Artística. *Recuerdo que los primeros años en el museo fueron de mucho trabajo. Cuando me incorporé el sueldo de director era de 50 duros. La situación en la que se encontraba era muy difícil y yo compartía el trabajo, en un primer momento, entre el Museo Arqueológico Nacional y el Cerralbo. Fue entonces cuando solicité del Patronato que se incorporara el puesto de director al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Una vez que el Ministerio de Educación Nacional lo anexionó, mi puesto de trabajo quedó adscrito al Museo Cerralbo y se ratificó mi nombramiento como directora-conservadora.*

El 7 de marzo de 1944 tuvo lugar la reapertura del museo al público. Entonces ocupaba únicamente la mitad del palacio y en él se acumulaban muchos objetos que antes habían ocupado la totalidad del inmueble, y algunos otros que habían pertenecido a los marqueses de Villahuerta. *Por eso, después de la reapertura comencé a hacer gestiones para la compra, por parte del Ministerio de Educación Nacional, de aquella parte del edificio que aún pertenecía a la testamentaria de los*



3. Acto de inauguración de las nuevas instalaciones del Museo Cerralbo, en 1948 (Foto: C. Sanz-Pastor)

marqueses de Villahuerta y que su albacea, el obispo de Madrid-Alcalá, había adjudicado a la Asociación de la Santísima Trinidad y María Inmaculada.

En 1945, se firmó la escritura de compra y se iniciaron las obras de adaptación a las nuevas exigencias museográficas, de las que se ocupó el arquitecto Guillermo Diz Flores. *Desde el primer momento tuve claro cual debía ser mi trabajo como responsable de la instalación de las colecciones del museo cuya dirección se me había encomendado. Don Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, había legado a la Nación Española su palacio madrileño con todas sus pertenencias; es decir, legó su propio hogar. Un conjunto en el que contenido y continente debían servir, por deseo expreso en su testamento, de estudio a los aficionados a la ciencia y al arte. Por tanto era obligatorio ser lo más fiel posible a su voluntad. Para ello fue una ayuda*

de valor incuestionable el inventario redactado por Juan Cabré a raíz del fallecimiento del marqués, en 1922, que describe cuanto había en cada habitación en ese momento. Sin embargo, en el año que comenzamos a reorganizar las nuevas instalaciones se había duplicado la superficie de exposición y los fondos con los que contaba el museo, por lo que tratamos de lograr un conjunto armónico con la planta superior. La marquesa de Villahuerta había dejado para el Museo Cerralbo todo cuanto de valor poseía, tanto en su residencia de Madrid como en su propia finca solariega de Santa María de la Huerta, legada a las religiosas del Sagrado Corazón. En 1944, los bienes patrimoniales Villahuerta no habían salido del palacio y me fue posible recabar de



4. Máximo Juderías Caballero, *Alegoría*, 1948
(Foto: Museo Cerralbo)

la testamentaria una revisión del inventario, hecho a su muerte en 1927, dando cabida a numerosas piezas que entraron a formar parte de las colecciones del museo. En consecuencia, al verificar las instalaciones tuve en cuenta la finalidad que en principio se diera a cada espacio y, así, la mayoría de los muebles, cortinas, cornucopias, cuadros, etc., volvieron a las mismas paredes de antaño.

A partir de 1949 compaginé mi trabajo como directora del Museo Cerralbo con la realización de numerosos viajes de estudio en el extranjero

El 24 de mayo de 1948 tuvo lugar la inauguración de estas nuevas salas, con las que se consiguió duplicar la superficie de exposición del museo. Para este acto se cursó una invitación que se ilustró con el dibujo *La Alegoría*, de Máximo Juderías Caballero, pintor que se había ocupado de la decoración de los techos del Salón de Baile y el Salón Chaflán en vida del marqués. Yo había conocido la existencia de Juderías Caballero algunos años antes, en 1943, a través de Teodoro Wagner quien me dijo que Juderías vivía en Sardañola, con su mujer. Quise conocerlo y decidí hacerle una visita. Recuerdo que, por su figura, Juderías me recordaba al marqués. Era alto,

delgado, aguileño... pero no le debían ir muy bien las cosas y daba una impresión triste y penosa. Le pedí que ilustrara la invitación que preparábamos para la inauguración de los nuevos espacios del museo. Máximo Juderías me dijo: -lo haré, pero con una condición. Para mí ha sido un honor trabajar para Cerralbo y haré la invitación con mucho gusto, pero sin que me pagues nada-. Dada la situación por la que atravesaba Juderías decidí hablar con Wagner y éste se prestó a vender uno de los cuadros que poseía del pintor con la condición de que la cantidad estipulada pasara directamente del Ministerio de Educación Nacional a Máximo Juderías. Han pasado muchos años pero creo recordar que fueron 10.000 pesetas que, para entonces, ¡imagínate!, era mucho. El cuadro en cuestión fue *La modelo*, pintado por Juderías cuando ya había pasado por París y se había empapado del Impresionismo del momento, y que se colocó en el Salón de Baile, con el techo pintado por el mismo Caballero cuando tenía unos 18 ó 20 años.

Pero durante estos años en el Museo Cerralbo también hubo problemas. Consuelo recuerda que lo más importante fueron las dificultades económicas y de personal por las que tuvimos que atravesar. En un primer momento contaba con un secretario, de cierta edad, un portero y un conserje vinculados a la Fundación Museo Cerralbo. Esta situación mejoró al hacerse cargo el Ministerio del personal laboral y administrativo, pero siempre de modo insuficiente para las necesidades que requería el museo.

A partir de 1949, Consuelo comienza una nueva etapa tras la inauguración de las nuevas salas del Museo Cerralbo, que se caracterizó por compaginar su trabajo como directora con la realización de numerosos viajes al extranjero, que le llevaron a visitar diferentes ciudades de Europa y América. Todos ellos fueron siempre viajes de estudio que se centraron, por un lado, en la investigación sobre la colección de dibujos que conservaba el

Museo Cerralbo -que, posteriormente se traduciría en la publicación de un catálogo- y, por otro, en el estudio de las diferentes formas de organización de los museos extranjeros. Esto es algo que llama enormemente la atención por la situación histórica por la que atravesaba España y por el estado en el que se encontraban los museos en nuestro país. Debió de ser una experiencia muy interesante.... *Si, fue todo un privilegio. Realicé estos viajes con las becas que me otorgó el Ministerio e intenté sacarles el mayor rendimiento posible. En 1949 viajé a Londres y en 1952 a Roma para estudiar la organización de los museos ingleses e italianos, y esa experiencia la incorporé al trabajo diario del Museo Cerralbo. Lo mismo ocurrió con el tema de la iluminación, que me interesó mucho y por el que volví de nuevo a Roma, en 1976, invitada por el Istituto Centrale del Restauro a un curso sobre seguridad, climatización e iluminación en museos.*

Un viaje que recuerdo con especial cariño es el que hice a Estados Unidos, en 1965. Cuando organicé la exposición Goya y su tiempo, en Londres, conocí a uno de los conservadores que trabajaban en el Metropolitan de Nueva York y que me invitó a conocerlo. Gracias a una beca del Instituto Internacional de Educación de Estados Unidos, estuve seis meses viajando por diferentes ciudades como Nueva York, Boston, San Francisco, Los Ángeles, Filadelfia, Washington, Chicago o Cleveland, dentro de un itinerario que el mismo conservador del Metropolitan había preparado. La estancia en Estados Unidos fue para mí fundamental, no sólo por todo lo que aprendí sino, principalmente, por el trato personal que recibí. Los profesionales de los museos de allí me trataron como si fuera una compañera más. Me facilitaron cuantos datos deseaba conocer. Además, el Instituto se interesó por las aficiones que tenía y, en cada ciudad a la que llegaba, en el hotel en el que me hospedaba, tenía esperándome una invitación para acudir a un concierto de música, a una exposición...

Pero, además, en estos viajes pude comprobar la diferencia que había entre los museos americanos y europeos de entonces. En los dos observé dificultades pero eran de distinta envergadura. Los problemas económicos, por ejemplo, no es que ellos no los tuvieran pero había una clara diferencia entre los museos norteamericanos y los españoles a la hora de resolverlos. Nosotros teníamos museos que eran en la mayor parte de los casos de titularidad estatal, o al menos que dependían de las administraciones públicas, y un cuerpo de funcionarios que formaban una plantilla de trabajadores; sin embargo, ellos no dependían tanto de las arcas públicas y sus conservadores, al no ser funcionarios, tenían una mayor movilidad. Además, ellos contaban con una gran cantidad de cursos de formación -que entonces en España no existían-, por lo que había una mayor especialización y la gestión tenía allí una mayor importancia... Era otro mundo y una visión distinta de los museos. Pero a la vez era el mismo mundo, porque los problemas eran los mismos, lo que cambiaba era la manera de resolverlos y los recursos con los que se contaba para ello.

Toda la experiencia acumulada en esos viajes y en el trabajo en el Museo Cerralbo le sirvió a Consuelo para comenzar a impartir clases de Museología de forma muy temprana, en 1958 y, más decididamente, a partir de 1966. Esto es algo que llama de nuevo la atención porque, entonces, la Museología era una ciencia en formación que comenzaba a introducirse tímidamente en las universidades europeas y que, en España, no lo hará hasta la década de los noventa. Fue una de las primeras profesoras de Museología en nuestro país. *Comencé impartíendola para las nuevas promociones de conservadores y ayudantes de museos y después pasé a la Escuela Oficial de Artes Aplicadas a la Restauración. Posteriormente, me pidieron dar clases en la universidad, pero fue ya después de la jubilación. Les agradecí mucho el interés pero entonces prefería dedicarme a otras cosas.*

Toda la experiencia que fui acumulando se la transmití a mis alumnos en las clases de Museología que comencé a impartir en 1958



5. Visita guiada a la Galería de Pinturas del Museo Cerralbo en 1970 (Foto: J. de la Encarnación)



6. Consuelo Sanz-Pastor en el Casón del Buen Retiro (Foto: C. Sanz-Pastor)

En las clases lo que más me interesaba era explicar a los restauradores qué era lo que se iban a encontrar en un museo, cómo era la institución y las necesidades que tenía. Les mostraba todas las fichas que yo había ido elaborando durante el periodo que fui Inspectora de Museos de Bellas Artes, y analizábamos los diferentes tipos de museos, sus modos de organización y de gestión, los problemas de seguridad, climatización e iluminación que podían tener, las funciones de investigación y de conservación, esenciales en los museos... Toda la experiencia que fui acumulando durante mis viajes y mi trabajo en el Cerralbo se la transmití a mis alumnos.

Mi trabajo como comisaria de exposiciones se inició con la muestra conmemorativa del IV centenario de la muerte de Berruguete, en 1961

Además, Consuelo estuvo siempre vinculada al desarrollo de la Museología. Fue miembro del Comité de Arquitectura y Técnicas Museográficas del ICOM, presidenta del ICOM-España durante unos años y nombrada experta en 1968 en una reunión que sobre "Museo Vivo" organizó el Consejo de Europa. Este hecho parece fundamental porque era un momento en el que estaba cambiando el concepto de museo y la forma de entender la Museología. *Yo creo que el museo, al ser reflejo de la sociedad, está en continua transformación y, por eso, en este mundo tienes que estar siempre al día a través de las publicaciones, las exposiciones, etc. El director de museo hoy en día tiene una mayor definición de sus funciones y una mayor preparación teórica, pero en mi momento, el conservador tenía que hacer de todo y el conocimiento de cómo funcionaba un museo nos lo daba el día a día. Por eso era importante acudir a estas reuniones, como la del "Museo Vivo" del 68. Además, todas las conclusiones a las que llegamos en aquella reunión tuvieron una aplicación directa en el Cerralbo, ya que empezamos a ponerlo al servicio de los visitantes y comenzamos a realizar visitas guiadas para los niños y las escuelas.*

A partir de 1961 Consuelo comienza a coordinar una serie de exposiciones tanto a nivel nacional como internacional, todas ellas de gran repercusión informativa. *Mi trabajo como comisaria de exposiciones se inició con el encargo que el Director General de Bellas Artes, Gratiniano Nieto Gallo, me hizo de organizar una exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Berruguete. Contábamos con muy poco tiempo, así que recorrí con mi Seiscientos las localidades en que estaba la obra del artista y, tras examinar su estado de conservación y posibilidad de exponerlas, Graciano Macarrón, quien me acompañaba en todo el viaje, tomaba las medidas y volúmenes necesarios para*

llevar a cabo su posterior transporte e instalación en el Casón del Buen Retiro. El trabajo fue intenso pero todo un éxito.

Cada una de estas exposiciones exigía un estudio distinto. Por ejemplo, la de El Oro del Perú, en 1963, requirió que me trasladase a los Países Bajos y tratara con la directora del Museo de Arnhem, donde estaba la exposición antes de partir para Estados Unidos, para que cediera a España un mes de los dos que le habían sido asignados. La directora se mostró comprensiva con nuestro interés y, tras las oportunas gestiones oficiales, las colecciones del gran coleccionista peruano, Miguel Mújica Gallo, se exhibieron en el Casón del Buen Retiro. El traslado se hizo en un avión de pasajeros de la compañía holandesa de aviación KLM. En el espacio dedicado a primera clase se habían suprimido los asientos y puesto unas mallas que sujetaban todos los cajones y baúles. Únicamente una cortinilla de plástico azul nos separaba de los pasajeros y, a veces, algunos la corrían por pura curiosidad. Así, con la vigilancia policial correspondiente llegamos a Madrid y se inauguró la exposición, con gran éxito.

A El Oro del Perú le siguió, en 1964, la de Goya y su tiempo, una exposición que se realizó en la Royal Academy of Arts de Londres y que tuvo una gran repercusión a nivel internacional. Contaré un par de anécdotas de ella. Se había elegido un tren que transportaba tomates para trasladar todas las obras. Al llegar a Londres, bajé para comprobar el traslado de las cajas al autobús, y no me permitieron pasar. Cuando hablé con Mr. Hutchison, encargado del transporte, se quedó perplejo porque esperaba a un hombre como comisario español, ya que en la correspondencia a máquina cruzada con la Royal Academy mi firma era Consuelo, y allí todos creían que los nombres femeninos españoles terminaban en "a". Aclarada la duda su colaboración fue total.

Mi trabajo como Inspectora de Museos de Bellas Artes hizo que me planteara la necesidad de recopilar cuantos datos había ido recogiendo. Y así es como nació Museos y colecciones de España



7. Las largas colas que se formaron a la entrada de la Royal Academy of Arts de Londres dan muestra del gran éxito de la exposición *Goya y su tiempo* (Foto: The Times, London)



8. Sala de la exposición *Goya y su tiempo* (Foto: The Royal Academy of Arts, London)

La segunda es el mal momento que pasó el secretario de la Royal Academy, Mr. Humphrey Brooky en su despacho, al anunciarme que se iba a celebrar una cena con motivo de la inauguración y que a ella no podía asistir yo porque en la Academia sólo se permitía la presencia de la reina como mujer. Al día siguiente se publicaba en el Daily Express a toda página una gran fotografía de la mesa, enumerando los títulos y cargos de cada uno de los comensales ingleses y españoles, y al margen añadía: "la única que faltaba era la Dra. Consuelo Sanz-Pastor, Inspectora de Museos en España y comisaria encargada de esta exposición. Razón única: ser



9. Museo de las Casas Reales, Santo Domingo.
Despacho del Capitán General (Foto: C. Sanz-Pastor)

mujer". ¡Yo que creía que el mundo anglo-sajón había superado esta discriminación...!

En 1963 Consuelo es nombrada Inspectora de Museos de Bellas Artes, lo que le permitió conocer la mayor parte de los museos existentes en España. *El conocimiento que tuve de la diversidad de museos y la ignorancia que sobre muchos de ellos teníamos en mis recorridos por casi todas las zonas de la península como Inspectora, hizo que me planteara la necesidad de recopilar cuantos datos había ido recogiendo, no sólo de museos estatales, sino de otras instituciones o colecciones interesantes privadas.* Y así es como nació, en 1969, Museos y Colecciones de España. *Para mi investigación recurría principalmente a las disposiciones que sobre creación de museos aparecían en el Boletín Oficial de Estado y las recogía en unas fichas y en una base de datos que progresivamente se fue ampliando cada vez más, teniendo en cuenta el rico entramado existente entre museos y monumentos histórico-artísticos. Fueron muchas horas de trabajo en casa las que dediqué a este trabajo, elaborando las*

El trabajo que desarrollé en Iberoamérica a partir de 1968 surgió de forma inesperada

fichas de cada una de las instituciones. También obtuve noticias suministradas por los medios de comunicación. Especialmente valiosa fue la colaboración prestada por los directores, conservadores, propietarios de museos y colecciones privadas, a quienes siempre recurrí para actualizar su situación. También fue inestimable la ayuda prestada por Pilar Calzas, auxiliar administrativa destinada en el Museo Cerralbo, que prestó su generosa colaboración. Las siguientes ediciones fueron sucesivamente actualizadas y ampliadas, sobre todo la última, de 1990, por el mayor tiempo que puede dedicarle al gozar ya de mi jubilación.

A partir de 1968 se abre una nueva etapa en la vida de Consuelo que viene marcada por el desarrollo de toda una serie de proyectos centrados en la elaboración de planes museológicos e instalación de museos en Iberoamérica, como el realizado para el Museo de Cuzco (Perú), el Museo de las Casas Reales de Santo Domingo, en República Dominicana, el estudio sobre la situación de los museos venezolanos y las medidas a adoptar para su modernización o el informe que elaboró para la Organización de los Estados Americanos sobre la promoción cultura y turística de Panamá.

Mi trabajo en Iberoamérica surgió de forma inesperada. Terminada la exposición de El oro del Perú envié un par de catálogos en español y un conjunto de fotografías de las instalaciones en diversas salas al propietario de las colecciones de orfebrería prehispánica, Miguel Mújica Gallo. No tuve respuesta, quizá debido a sus viajes, pero

cinco años más tarde le nombraron Ministro de Turismo y decidió crear un museo en Cuzco (Perú), accediendo a la oferta hecha por el arzobispo

de esa ciudad, Ricardo Durand Flórez, y un gran terrateniente de la misma, José Orihuela Yábar, poseedor de una interesante colección de arte cuzqueño. En ese momento recordó la instalación hecha en Madrid y solicitó al ministro homólogo español, Manuel Fraga,

que gestionara los servicios míos como funcionaria experta de museos.

Se trataba de crear un museo de arte en la sede del Palacio Arzobispal, cedido en ese momento a la ciudad de Cuzco; una mansión virreinal del siglo XVI sobre base perimétrica incaica, en la que radicaba la piedra llamada de los doce ángulos, con las colecciones de su amigo cedidas también como fundación a su ciudad natal. La experiencia fue enriquecedora al contrastar culturas distintas y convivir con elementos diversos de aquella sociedad. Para realizar mi trabajo tuve que encargar la ejecución a mano de útiles de la construcción tan elementales como clavos, alcayatas, tiradores de puertas... La buena voluntad y la destreza de los artesanos suplió con creces las dificultades. Hubo que cambiar algunos suelos, reparar puertas, pintar y, al fin, las instalaciones llegaron a buen término, celebrándose la inauguración del Museo de Arte el 28 de junio de 1969.

El Museo de Cuzco no fue el único proyecto que realizó en Iberoamérica. Consuelo también trabajó intensamente en la República Dominicana, donde se ocupó de la instalación de las colecciones del Museo de las Casas Reales de Santo Domingo que, aún hoy, mantiene buena parte del proyecto que ella ideó. *El origen de este trabajo se debió al paso del Ministro español de Asuntos Exteriores, López Bravo, por Santo Domingo en visita oficial al presidente Balaguer, quien le pidió que enviara un experto español de museos porque se proponía salvar dos antiguos edificios y dedicarlos a museos. Eran los construidos por los españoles como Palacio de Justicia y Palacio de los Gobernadores. Ambos formaban un conjunto arquitectónico espléndido y sus nombres respondían al destino que tuvieron en sus primeros tiempos. Más tarde, albergaron las oficinas de la Administración hasta que el presidente Rafael Leónidas Trujillo construyera un gran edificio y trasladara allí todas las dependencias de la Administración. Ambos edificios quedaron vacíos y fueron deteriorándose con el paso del tiempo. La urgencia de*



10. Museo de las Casas Reales, Santo Domingo.
Gran Salón de los Gobernadores (Foto: C. Sanz-Pastor)

las autoridades españolas para realizar este proyecto hizo que mi traslado allí fuera inmediato y pasara mis primeras navidades en un clima cálido fuera de casa. Durante mi estancia redacté un proyecto museológico, que nada tenía que ver con la clasificación de materias clásica de los museos europeos. Hacía correr el tiempo a través de tres centurias, del siglo XVI al XIX, desde la llegada de Cristóbal Colón a la Española, sus viajes, la cultura que se encontraron en materias tan vitales como la sanidad, la justicia, la religión, el gobierno, la alimentación, la milicia, etc. El desarrollo de los cambios que se produjeron en la estructura social y económica en todos estos campos hasta la independencia de España es lo que intenté plasmar y presentar en cada una de las áreas del museo, imbricando en la propia historia ambos edificios.

Al presidente Balaguer le gustó mucho el proyecto y solicitó al Gobierno de España que autorizase que yo personalmente lo llevara a ejecución. La financiación corrió a cargo de las administraciones española y dominicana. La restauración de los edificios se llevó a cabo por los arquitectos Eugenio Pérez Montás, dominicano, y Manuel González Valcárcel, español.

Reunir los materiales a exponer en ambos palacios, teniendo en cuenta la diversidad de áreas y el espacio de tiempo a cubrir, me llevó cuatro años de trabajo. Para la realización del proyecto tuve dos equipos de colaboradores, uno en Santo Domingo y otro en Madrid, el más numeroso por los especialistas que



11. Consuelo Sanz-Pastor con el equipo de trabajo del Museo de las Casas Reales (Foto: C. Sanz-Pastor)

cada materia requería. Nos reuníamos en una sala del sótano del Museo Cerralbo, recién rehabilitado junto a la sala de exposiciones temporales. Deseo hacer constar que se me facilitaron cuantos permisos solicité para sacar copias de cuadros, muebles, lámparas, del Patrimonio Nacional, consiguiendo así mostrar dignamente la historia de España en la Española. La inauguración tuvo lugar coincidiendo con el primer viaje como reyes de España a América de D. Juan Carlos y D^a. Sofía, en 1976.

Desde 1977 parece que la vida de Consuelo se relaja. Al menos dejó de realizar tantos viajes y su actividad profesional se centró en el Museo Cerralbo hasta 1985, año de su jubilación. Durante estos años, es nombrada presidenta de la Junta Superior de Museos y del ICOM-España, así como miembro del Real Patronato del Museo del Prado. Además es en estos años cuando, junto a un grupo de compañeros de profesión –Martín Almagro, Joaquín de la Puente, Manuel J. Aragonese, José G. Moya, Felipe V. Garín y Luis Luna- decidió impulsar la creación de la primera Asociación del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. *Todo surgió con los cambios políticos que ocurrieron en España por aquella época. En 1977, el Cuerpo de Conservadores carecía de sindicato y queríamos una representación, así que decidimos crear esta Asociación, que nació oficialmente el 3 de agosto de*

Desde 1977 mi actividad profesional se centró en el Museo Cerralbo

ese mismo año. Fundamentalmente, nos dedicábamos a llevar un fichero y a publicar un anuario en el que recogíamos las nuevas incorporaciones y las bajas del Cuerpo. Además, en 1980 organizamos una exposición bibliográfica en el Museo Arqueológico Nacional, en colaboración con el ICOM-España, en la que pretendíamos mostrar todo el trabajo de investigación científica que llevábamos a cabo en los museos.

Desde los años ochenta mi vida ha ido limitándose. Voy a exposiciones y conciertos, pero ya no es lo mismo. Sé que todo ha cambiado muchísimo en el mundo de los museos y, gracias a Dios, a mejor. Conozco más la transformación realizada en el Museo Cerralbo, el personal del que dispone, las espléndidas exposiciones que organiza y los catálogos publicados, etc.; y lo que digo del Cerralbo tengo que pensar que ocurre con los demás museos. Seguro que tienen todavía dificultades para desarrollar plenamente su actividad, pero es completamente distinto a lo de entonces.

También he seguido con mucho interés la polémica del proyecto de ampliación del Museo del Prado, en cuyo Patronato estuve seis años. En mi tiempo estaba ya convencida de que el Prado necesitaba una ampliación, pero había distintas soluciones que no eran exactamente esa que resultó seleccionada. Como punto de partida pienso que no ha sido la mejor. Añoro la bella perspectiva de esa zona desde lo alto de la Carrera de San Jerónimo años atrás. A veces, desde mi despacho de la Inspección de Museos, situado en el Casón del Buen Retiro frente a la iglesia, soñaba en la década de los sesenta, con que algún día se restauraría el claustro del Real Monasterio y, en ese lugar, se mostraría a la contemplación de los ciudadanos un conjunto monumental del siglo XVI único. En fin, nostalgia de un proyecto no realizado. En el momento actual, sólo deseo el mayor éxito a la ampliación y modernización que se está realizando en el Museo del Prado, a pesar de que yo no fuera partidaria de esta solución.

En cuanto a los conservadores cada día los veo con más posibilidades. No es posible comparar las dificultades que teníamos entonces para investigar a las que tienen actualmente. De todas formas, me resulta difícil opinar sobre el trabajo de los conservadores hoy, pues desconozco el sistema de selección para ocupar un puesto de conservador en un museo estatal y, es muy distinto el desarrollo del trabajo si las condiciones exigidas requieren un conocimiento general multidisciplinar de las colecciones de un museo o responden a plazas específicas en cada material. En los últimos años de mi vida activa profesional nos inclinábamos más a esta segunda opción, entre otras razones porque buscábamos especialistas para no tener que recurrir a personalidades extranjeras que identificaran las obras importantes de nuestro acervo artístico-cultural.

Consuelo Sanz-Pastor, todo un carácter, el alma viva de una generación que paso a paso, y en base a la experiencia del día a día, sentó los cimientos de la Museología española. Una mujer que, como tantas otras que vivieron la postguerra, abrió nuevos caminos.

Echo de menos el museo pero es ya misión cumplida. En realidad, como en los distintos trabajos que he hecho en mi vida profesional, dices: ¿se acabó la tarea en el museo? ¡Pues se acabó! En el Cerralbo he estado ocupada cuarenta y pico años. Es mucho tiempo y forma parte importante de mis recuerdos, pero ahora le dedico más tiempo al deporte, juego al golf, sigo haciendo viajes y estoy más con la familia que, a lo mejor, muchas veces, le dedicaba menos tiempo. ¡Así que todo compensa...!

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- (1940): *La obra política y literaria de Catón el Censor*, Tesis doctoral dirigida por D. Eloy Bullón, Madrid, 1940 (sin publicar).
- (1944): "El Museo Cerralbo", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, Madrid: 205.
- (1948): *La gran ampliación del Museo Cerralbo*, Madrid.
- (1949): "El Museo Cerralbo", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid: 565.
- (1952): "Máximo Juderías Caballero (1867-1951), pintor-decorador del Palacio-Museo Cerralbo", en *Arte Español*, Madrid: 93.
- (1953): "Nuevos sistemas de instalación de los dibujos y grabados en el Museo Cerralbo", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid: 353.
- (1965): "The Cerralbo Museum", en *Green Gold*, nº XXXI, Madrid: 8-16.
- (1969): "Museo Cerralbo", en *Reales Sitios*, Madrid: 97-104.
- (1969): *Museos y colecciones de España*, Madrid.
- (1972a): "Origen y evolución del Cuerpo Facultativo de Museos", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.
- (1973a): "El Marqués de Cerralbo, político carlista", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid: 231-270.
- (1973b): "Museo de las Casas Reales: su planificación museológica", en *Revista Mundo Hispánico*.
- (1976a): *Museo Cerralbo. Catálogo de Dibujos*, Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, Madrid.
- (1976b): "Museo de las Casas Reales: su planificación museológica", en *Revista Mundo Hispánico*.
- (1976c): *Guía del Museo de las Casas Reales*, Impresiones Barcelona.
- (1981): *Museo Cerralbo*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- (1982): "Museo y Cooperación Internacional", en *Homenaje a C. Fernández Chicharro, directora del Museo Arqueológico de Sevilla*, Ministerio de Cultura, Madrid.

EXE

SECCIÓN
Exposiciones

VI

0000



1. Paul Gauguin, *Autorretrato en Lezaven*, 1888
(Foto: National Gallery of Art, Washington)

EL EFECTO PAUL GAUGUIN

Gauguin y los orígenes del Simbolismo

Javier Arnaldo¹

Museo Thyssen-Bornemisza
Madrid

Javier Arnaldo es conservador-jefe adjunto del Museo Thyssen-Bornemisza y Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Sus publicaciones se han centrado en temas de la Historia del Arte de la Edad Contemporánea.

Entre el 28 de septiembre de 2004 y el 9 de enero de 2005 el Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Cajamadrid presentaron conjuntamente en sus sedes la exposición *Gauguin y los orígenes del Simbolismo*. Pocas exposiciones temporales han obtenido en nuestro país una repercusión pública comparable a la de esta muestra que contó con 279.591 visitantes en la sección del Museo Thyssen-Bornemisza y con otros 180.200 en las salas de la Fundación Cajamadrid. La cifra de visitas registradas se acerca, por consiguiente, casi al medio millón, un número a todas luces excepcional, que hace justicia al atractivo y la excelencia de la muestra. Ésta reunía un total de ciento ochenta y seis obras, procedentes de sesenta y cinco museos de todo el mundo y de muy diversas colecciones privadas. El esfuerzo realizado para organizar una exposición de semejante envergadura, cuyo comisariado se confió al buen hacer del profesor Guillermo Solana, fue reconocido por el público en los términos que acabo de indicar, al tiempo que la crítica especializada se hacía eco en numerosos medios de comunicación de la calidad y el excepcional interés de lo que se presentaba.

El modelo de exposición repartida en dos o más sedes no es habitual en nuestro país, pero se ha empleado a menudo para proyectos expositivos de especial trascendencia en otras capitales, como el que hace poco se ha celebrado simultáneamente en el Kunsthistorisches Museum de Viena, el Liechtenstein Museum y la Pinacoteca de la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad, dedicado a *Rubens en Viena*. El Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Cajamadrid habían

organizado en 2003 su primera exposición conjunta, *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, y la exposición *Gauguin* de 2004 ha sido la segunda experiencia de estas características que han llevado a cabo. Un acuerdo de colaboración entre ambas instituciones da continuidad a la línea de trabajo mantenida en los dos últimos años, que se ha plasmado también en la celebración de la exposición *Brücke. El nacimiento del expresionismo alemán*, abierta en ambas sedes el pasado 1 de febrero, y que en el futuro inmediato seguirá concretándose en una programación regular. El establecimiento afortunado de sinergias para la realización de proyectos expositivos en colaboración ha actuado a favor de los intereses del público. Las exposiciones no se suman, sino que se conciertan y se ofrecen como la unidad repartida que son. La concordancia posibilita una representación más extensa y de mayor calado del objeto histórico-artístico en cuestión. El Museo Thyssen-Bornemisza tuvo ya en 1999 una experiencia de parecidas características cuando programó la exposición antológica *Morandi*. Una parte de aquella exposición, que comisariaron Juan Manuel Bonet, Tomàs Llorens y Marilena Pasquali y que tuvo después en su conjunto como segunda estación el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), se presentó en una sede distinta; concretamente fue el Museo Esteban Vicente de Segovia el que acogió una estupenda sección dedicada al trabajo de Morandi como grabador y acuarelista. Ni que decir tiene que las dimensiones de una exposición como *Gauguin y los orígenes del Simbolismo* nos

¹ E-mail: jarnaldo@museothyssen.org



2. Paul Gauguin, *Visión del sermón*, 1888
(Foto: National Gallery of Scotland, Edimburgo)

hablan de una intensificación de la propuesta de coordinar los esfuerzos entre instituciones, esta vez con el concurso estable de la Fundación Cajamadrid.

En cualquier caso, la organización conjunta de esta exposición hizo posible llevar a cabo la gran retrospectiva que estaba pendiente de realizarse acerca del desarrollo que experimentó en interlocución con sus contemporáneos la obra de Gauguin, entre 1884 y 1891, esto es, desde el momento en que el autor decide consagrar su vida a la pintura, instalándose en Ruán, la ciudad en la que vivía aquél a quien había adoptado por maestro, Camille Pissarro, hasta su partida a Tahití. De alguna manera en la comprensión del trabajo artístico de Gauguin ha sobreactuado la obra de su última década. Sus pinturas de Tahití y las Marquesas se han presentado a menudo como parámetro de lectura imprescindible y máxima expresión del primitivismo de Gauguin. Pero la exposición que ha concebido Guillermo Solana se orienta en sentido contrario, precisamente al mostrar que la poética y los recursos estéticos del pintor ya habían alcanzado antes de su primer viaje a los Mares del Sur, en 1891, una definición madura y

plena, de la que, por así decir, deriva su obra posterior. La voluntad del pintor “primitivo” que enriquecería y reinterpretaría sus temas en la Polinesia se había forjado en los siete años de los que dio cuenta el fascinante recorrido que proponía la exposición. Ésta se ocupaba de sucesivos episodios en el camino de Gauguin hacia la nueva naturalidad del artista salvaje, la identidad en la que se reconoció a sí mismo a los pocos años de su vida artística y con la que se dotó de los atributos de quebrantador de la historia de la pintura, al hacerla retroceder hasta un imaginario estadio mítico.

Una de las pinturas de Gauguin que servía de pieza central en el discurso de la muestra era el *Autorretrato* de 1888 (Figura 1) que conserva la National Gallery de Washington. Tal vez realizado en Arles, este autorretrato presenta al pintor vestido como un campesino bretón, con rasgos de fauno en su físico y un misterioso paisaje detrás suyo, que bien podría ser, como sugiere Solana, un recuerdo de la naturaleza de Martinica, que había conocido el año anterior. Esa autocaracterización asilvestrada y la evocación de un escenario exótico adelantaban todos los nutrientes de la obra posterior de

Gauguin. En efecto, la poesía tierna y perversa, terrenal y estática que llena las pinturas de Gauguin se revela tan pronto como se produce la manumisión de su mirada, que el autor escenifica en ese autorretrato. No es que ésa aconteciera con fecha y hora; ahora bien, sí identificamos su emancipación poética con la entrada en un territorio de presencia ya irredimible, que no pisa sin sigilo hasta 1888. El autorretrato sitúa a su autor en la región indómita que adopta como patria y encarna esa conversión definitiva del artista a las creencias arcanas de un paganismo culpable.

Los tres primeros capítulos de la exposición ilustraban acerca de los logros artísticos de Gauguin que precedieron a esa especie de revelación negativa que dejó un marchamo inintercambiable en su personalidad estética. El orden de las secciones iba abriendo sucesivamente excursos en los que se mostraba la comunicación de Gauguin con los artistas que más admiró y cuyo ejemplo guió su pintura en la década de 1880. Así, el diálogo con la obra de Pissarro, Cézanne y Degas dieron tema a los primeros pasos de la exposición, que nos conducían hasta una cuarta sección, en la que el encuentro con Émile Bernard en el verano de 1888 y la ejecución de un cuadro, *Visión del sermón* (Figura 2), que señala un máximo en la obra de Gauguin, concretaban el horizonte abierto para el lenguaje pictórico a la sazón por el *Cloisonismo*, de cuya estela nos daban cuenta las cuatro últimas secciones de la exposición. Entre medias, esto es, entre el capítulo cuarto y los ámbitos dedicados a la fortuna artística del Sintetismo, se situaba la sección quizá más sobrecogedora de toda la muestra, la que hacía el número cinco, en la que una selección de obras de Gauguin de entre 1888 y 1890, alternadas con otras coetáneas de Van Gogh, contaban elocuentemente la conversión a la temeridad moral que había sufrido la pintura por la acción de estos dos francotiradores de la cultura artística moderna. Cuadros enigmáticos, como *La vida y la muerte*, procedente del Museo Mahmoud Khalil de El Cairo, transmitían el desasosiego y el abatimiento religioso de una imaginería



3. Paul Gauguin, *Cristo en el huerto de los olivos*, 1889
(Foto: Norton Gallery of Art, West Palm Beach, Florida)

cargada de componentes simbólicos. Otro lienzo imprescindible, *Cristo en el huerto de los olivos* (Figura 3), volvía a situarnos ante una autocaracterización de Gauguin. Esta vez, el pintor se autorretrataba en la figura de un Cristo decepcionado, incomprendido y sufriente, a punto de ser apresado, que prevé su fin. El impresionante *Cristo en el huerto de los olivos* se comparaba con otros dos cuadros de 1889, en este caso de Van Gogh: dos paisajes de olivares, en los que, aún no existiendo figuración religiosa alguna, se presumen como imágenes de un drama de significación evangélica y cuya ejecución llevaba implícita una voluntad de redención que sigue una vía complementaria de la de Gauguin.

De las comparaciones entre Gauguin y Van Gogh, entre la clave nocturna y la clave diurna de la emancipación moral de la pintura, y después de haber recorrido los episodios anteriores de la trayectoria del autor de la *Visión del sermón* en escenarios cuyos actores eran cuadros que una y otra vez se presentaban como descubrimientos en un suma y sigue, hasta que nos topábamos con el máximo dramatismo existencial, cuando la pintura se convierte para él en revelación de una providencia tan generosa como doliente, la exposición nos conducía a una prolífica proyección de sus modelos artísticos en la obra de otros autores. Las estancias de Gauguin en Bretaña dejaron una huella decisiva para cuantos pintores hallaron sus afinidades electivas en la colonia de Pont-Aven. El paso de Paul Sérusier por Pont-Aven dejó como testigo la tablita conocida como *El talismán* (Musée d'Orsay, París), que



4. Pablo Picasso, *Mujer con cofia*, 1901
(Foto: Museu Picasso, Barcelona)

se exponía junto a obras de autores que, como el propio Sérusier se beneficiaron del descubrimiento del Sintetismo. Pinturas de Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard y otros de los que se autodenominaron *nabis*, componían una amplia y sugestiva sección en esta retrospectiva acerca de la deriva que conoció el postimpresionismo por el influjo irresistible de Gauguin. Los *nabis* compartían espacio con los pintores de Pont-Aven más indisolubles del magisterio gauguiniano, como Émile Bernard y Jacob Meyer de Haan. Esa especie de marcha triunfal de la modernidad heroica a la que se dedicaba la sección séptima de la muestra se prolongaba en un espacio específicamente dedicado a la obra gráfica de los *nabis*, que abría el horizonte a la divulgación de una nueva forma de representar y de ver cuya semilla había germinado en el verano de 1888. Y más allá continuaba la crónica de la estela de Gauguin en el espacio con el que concluía el recorrido de toda la muestra. Éste tomaba por objeto la recepción de Gauguin entre los artistas españoles. *Gauguin y Paco Durrio, Picasso y el Sintetismo en España* era el rótulo bajo el que se reunían piezas de Picasso, Joan y Julio González, Juan de Echevarría, Daniel Vázquez Díaz y el fiel amigo de Gauguin, Paco Durrio. De las obras del cambio de siglo expuestas en este apartado merece particular consideración la *Mujer con cofia*, de Pablo Picasso (Figura 4).

Un resumen tan escueto de los contenidos de la muestra no puede hacer justicia a la reunión de más de ciento ochenta obras que se distribuyeron entre las sedes del Museo Thyssen-Bornemisza, que acogió los seis primeros capítulos, y la sala de exposiciones de la Fundación Cajamadrid, en la que se completaba la exposición con las otras tres secciones. El montaje consiguió escenificar la concatenación de los pasos del postimpresionismo al ritmo de la mirada absorbente de Gauguin, con sus cuadros como intérpretes principales. Establecía un trayecto de direcciones múltiples, de confluencias y caminos divergentes, en cuyo entramado distinguía con especial entonación la encrucijada en la que se subvertía lo andado y se nos daban a conocer los orígenes del Simbolismo. La marca del Simbolismo se señalaba como el imprevisto que alteraba el curso de la realidad artística y se abría a un futuro de cuya fisonomía sólo podría hablarnos una nueva entrega. Obras de tanto interés como *La ola* de Aristide Maillol, los estupendos iconos del nuevo lirismo primitivo de Paul Sérusier, como *La recogida de las manzanas* de la Triton Foundation y *Regatas en Perros-Guirec vistas desde el muelle oeste*, obra de Maurice Denis de 1897 (Figura 5) aparecían en la exposición como botaduras de barcos a los que se encargarían largas travesías.

El catálogo de la muestra es lo que nos queda de aquel despliegue único de piezas artísticas que tuvimos ocasión de disfrutar. Cuenta con una edición en castellano y otra en inglés, y se ha publicado tanto en rústica como en tapa dura; todo ello en razón de la importante tirada y de la distribución internacional del libro. Entre las aportaciones que recoge están, además de un amplio ensayo de Guillermo Solana titulado “El despertar del fauno. Gauguin y el retorno de lo pastoral”, en el que se exponen las tesis que defendía la exposición, sendos artículos de Richard Shiff, Guy Coleval y María Dolores Jiménez-Blanco. Shiff evaluaba en su colaboración lo primitivo como guía del camino artístico de Gauguin desde su adhesión a Pissarro y en adelante. Los trabajos de Coleval y Jiménez-Blanco, en cambio, no se ocupaban en primer término de

Gauguin, sino de su estela, en la pintura *nabi* y entre los artistas españoles, respectivamente.

El proyecto se completó con la celebración de un simposio científico internacional que dio ocasión a profundizar en algunos de los temas planteados en la exposición. En las jornadas del 7 y 8 de enero de 2005, ya próxima la clausura de la muestra, un grupo de expertos presentó las ponencias en el Museo Thyssen-Bornemisza bajo la dirección de Guillermo Solana. El simposio estuvo abierto al público interesado, y, de hecho, se conformó un círculo de profesores y estudiantes que siguió el desarrollo de las conferencias y participó en los debates. Desde que en otoño de 2001 se realizara el simposio *Clasicismo y modernidad* con motivo de la exposición *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, el Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Cajamadrid han venido programando regularmente *symposia* sobre los temas de las exposiciones que ambas instituciones han organizado juntas. En este sentido, el encuentro académico *Gauguin y los orígenes del Simbolismo* fue el tercero de los que se han convocado, después del que dirigió Tomàs Llorens en 2001, que acabo de mencionar, y del que tuvo lugar en 2003 bajo la dirección de Werner Hofmann: *El mundo suena. El modelo musical de la pintura abstracta*. En este último se trataron temas relacionados con la exposición *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*. El objetivo de los organizadores con esta línea de trabajo no es otro que el de favorecer un enriquecimiento del rédito académico de los proyectos expositivos. Sin duda, en el marco de una exposición encuentra el discurso de la historiografía artística unas circunstancias óptimas. La comunicación científica acerca de los asuntos a los que se consagra la exposición está inmejorablemente acompañada por ésta. El Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Cajamadrid publican asimismo las actas de los *symposia*, de modo que las contribuciones científicas que en ellos concurren puedan tener la difusión que merecen. Tan importante es la aportación a la sociabilidad académica que justifica la convocatoria del *symposium* como la realización de las actas, una



5. Maurice Denis, *Regatas en Perros-Guirec vistas desde el muelle oeste*, 1897
(Foto: Musée Maurice Denis "Le Prieuré", Saint-Germain-en-Laye)

publicación que, aunque alcanza a un número mucho menor de lectores que el catálogo, complementa de forma significativa las aportaciones de éste. Las actas del simposio en cuestión, actualmente en prensa, recogerán las ponencias que se sucedieron en las dos jornadas, pero no se publicará en ellas una transcripción de los debates. Las charlas corrieron a cargo del propio Solana y otros cinco historiadores del arte: Anne-Birgitte Fonsmark, directora del Ordurpgaard de Copenhague, Stephen Eisenmann, profesor de la Northwestern University de Evanston, Mary Anne Stevens, conservadora de la Royal Academy of Arts de Londres, así como dos de los autores del catálogo, los profesores María Dolores Jiménez-Blanco y Richard Schiff.

El programa marco de la muestra incluyó asimismo el curso monográfico *En torno a Gauguin*, celebrado en colaboración con las Universidades Complutense y Autónoma de Madrid. Guillermo Solana dirigió este ciclo de ocho conferencias, al que asistieron doscientos estudiantes y que contó con la intervención de eminentes especialistas. Con ello se ofreció al público interesado un instrumento más para una aproximación fehaciente a los objetos histórico-artísticos que la magna exposición había actualizado. También obedeció al propósito de facilitar la lectura de la exposición, esta vez al público escolar, la elaboración y edición de una guía didáctica, que obtuvo una gran demanda.



1. Ídolo antropomorfo adquirido por Jiménez de la Espada. Cultura Chimú (1000-1450 d. C.), Perú.
(Foto: Museo de América)

HISTORIA DE UN OLVIDO:

La expedición científica del Pacífico (1862-1866)

Araceli Sánchez Garrido y Ana Verde Casanova¹

Museo de América

Madrid

La clave de una propuesta expositiva es sin duda el guión, su elaboración tiene mucho que ver con la previa elección que se haya hecho del discurso, de las piezas que se quieren exhibir y la intención que se quiera otorgar a la muestra. En nuestro caso, con esta exposición pretendíamos revalorizar y difundir la historia y los logros de la última expedición científica de carácter estatal enviada a América en la segunda mitad del siglo XIX, así como dar a conocer la ingente labor de acopio, arqueológica, etnográfica y de antropología física, desarrollada por los científicos que la integraron. Ello es debido a que los materiales, objeto de la exposición, no se habían vuelto a mostrar desde que se exhibieran en el Real Jardín Botánico en el año 1866, junto con el resto de los especímenes recolectados de los tres reinos de la naturaleza, ni a estudiar, dado que la documentación y las colecciones quedaron disgregadas, repartidas y por tanto desperdigadas, en los almacenes de diferentes archivos y museos, aunque el estudio de dicha expedición, desde diferentes ángulos, ha ido despertando paulatinamente el interés de investigadores y conservadores desde la década de los ochenta del siglo pasado.

Por tanto esta exposición es, en primer lugar, el fruto de un trabajo previo de documentación que ha implicado la identificación de los materiales en los almacenes del Museo de América y la catalogación y recontextualización de los mismos, como paso previo para su exhibición. Tarea nada fácil si consideramos que muchos de ellos habían perdido las etiquetas que los identificaban con la Expedición del Pacífico y/o el número que les fue

Araceli Sánchez es Licenciada en Geografía e Historia, especialidad de Antropología y Etnología de América, por la Universidad Complutense de Madrid; miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde 1990, en la actualidad, es jefa del Departamento de Etnología del Museo de América, desde donde organiza y dirige cursos especializados en Antropología, Museología, patrimonio cultural y turismo.

Ana Verde pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde 1979; en la actualidad, es jefa del Departamento de América Precolombina del Museo de América y, anteriormente, jefa de la sección de América del Museo Nacional de Antropología. Su actividad profesional se ha centrado en el americanismo y las colecciones americanas, tanto en la realización de exposiciones como de publicaciones.

asignado a su entrada en el Museo Arqueológico Nacional, por lo que muchas piezas carecían de referencia alguna sobre su procedencia. A consecuencia de esto, las etiquetas, los números siglados en las propias piezas, sus medidas y descripciones han sido confrontadas con la relación elaborada en el siglo XIX de las piezas que pasaron al Museo Arqueológico, así como con el antiguo libro de registro y las fichas de inventario de dicho museo. De manera adicional también se ha procedido a la confrontación de los datos con los catálogos de la Exposición Americanista de 1881 y con los de la Histórica Americana de 1892, dado que algunas piezas conservan el número y la etiqueta con las que fueron expuestas, pero estas referencias no se encontraban reseñadas. Esta labor de documentación e identificación, a veces detectivesca, ha permitido identificar el grueso de la colección para, en un segundo momento, comenzar su catalogación, iniciando así una aventura investigadora debido a los naturales cambios culturales sufridos en los territorios visitados.

A partir de aquí nos hallamos ante un inmenso número de piezas, -han sido identificadas unas quinientas

¹ E-mail: araceli.sanchez@mamerica.mcu.es
y anaverde.casanova@mamerica.mcu.es



2. Vitrinas de mesa dedicadas a la actividad de los científicos y fotografías de los mismos (Foto: Museo de América)

noventa-, unas de escaso valor estético para los ojos de un occidental, otras con desiguales procedencias geográficas y culturales y, todas ellas, con una gramática oculta que había que tratar de desvelar o al menos comprender. Observamos que este lenguaje recolector había sido el empleado por un grupo de científicos del siglo XIX, con acentos de modernidad científica, pero aún sujeto por fuertes lazos a su siglo precedente y, sin duda, esto tenía un reflejo en la articulación sintáctica de la colección. Esta premisa condicionó todo nuestro trabajo, tanto museológico como museográfico. Estábamos trabajando con una forma de pensar muy anclada en su tiempo y, por tanto, la museografía debía mostrar esta singularidad.

El olvido de esta expedición supuso, entre otras cosas, la pérdida de la información relativa a estas colecciones, menguada desde un principio, debido a que Manuel Almagro, encargado de elaborar la parte científica dedicada a la Antropología física y la Etnografía, nunca entregó la memoria científica de esta parte del viaje, sólo una *Breve descripción de los viajes hechos a América por la Comisión Científica enviada por el Gobierno de S. M. C. durante los años de 1862 a 1866* que se publicó en la imprenta Rivadeneyra con motivo de la citada exposición de 1866. La documentación realizada durante el viaje, a pesar de la búsqueda de investigadores, tanto en España como en Cuba, nunca se ha encontrado. No obstante, hemos podido extraer importantes informaciones que trasladamos a las vitrinas y que pasamos a enunciar:

- Realización de excavaciones arqueológicas pioneras en una zona como es el desierto de Atacama, a partir de las cuales se ha podido cambiar la interpretación cultural y económica de los antiguos habitantes de esta árida zona del norte de Chile.



3. El diseño de las vitrinas se inspiró en las que existían en el MAN y en el Museo de Ciencias Naturales (Foto: Museo de América)

- Excavaciones para la obtención de cráneos deformados con el fin de estudiar si las deformaciones que practicaban los habitantes de estos territorios acababan siendo hereditarias.

- Notas fundamentales acerca de la forma de vida de los grupos záparo y jíbaro de la selva ecuatoriana.

- Un criterio recolector según el cual la práctica totalidad de las piezas están realizadas en soportes que se pueden identificar taxonómicamente, y ellos lo hacen en sus listados. Lo que les anima a hablar del uso inteligente de la materia natural por parte de los "salvajes" que viven en los bosques tropicales.

- Significativas anotaciones acerca de las propiedades y tipos del *curare*, considerado un misterioso veneno elaborado con diferentes plantas de la familia *Strychnos*, hasta su determinación como paralizante muscular.

- Llevan a cabo compras de objetos destinados a incrementar las colecciones americanistas españolas: casquetes y bandas de plumería mundurukú, tocados y hombrereras de los grupos guaraníes, sombreros de plumas "usados por los blancos" del río Napo y el Marañón, destacando la iniciativa de comprar, por primera vez y de manera intencionada, objetos de carácter afroamericano, "de los negros de la Costa de Guinea y del Gabón" que viven en el Brasil. Asimismo, durante su estancia en la ciudad de San Francisco, Estados Unidos, adquieren objetos de Oceanía.

- Se observa una falta, prácticamente absoluta, de objetos de carácter religioso. Es interesante observar que habiendo vivido en una jibaría, no recogieran ni una sola cabeza reducida o *tzantza*, tan característica de este grupo y, sin embargo, si recibieron como regalo numerosos *tayo-cunchi*, objetos de gran significación y

valor cultural. Sin duda, ello está en relación con que entraron en contacto con grupos en proceso de aculturación, pero no con las jibaráas ubicadas en el cantón de Macas.

- Y, por último, en las páginas que nos han dejado estos viajeros aparece una interesantísima noción de patria y patriotismo, con bellísimas reflexiones sobre la historia colonial española.

Todas estas conclusiones se trasladaron a unas vitrinas que fueron recreadas a similitud de las utilizadas en la museografía de la época, a partir de antiguas fotografías en las que aparecen las colecciones americanas cuando se encontraban en el Museo Arqueológico Nacional, entregadas al diseñador de la muestra, Juan Pedro de Gaspar, quien entendió desde el primer momento el aire romántico y evocador que la exposición necesitaba.

La colección expuesta fue distribuida de forma algo abigarrada dentro de las vitrinas, para aumentar la sensación de muestra decimonónica, y en consonancia con esta estética se tuvo en consideración la iluminación, constituida por globos de luz tenue y color amarillento recordando la iluminación por gas, mientras que la luz de las vitrinas no superó los 60 luxes, dado el carácter orgánico de los materiales y su gran fragilidad, como son momias, plumaria, objetos arqueológicos de cuero y madera, etc... Y en esta misma línea se realizaron, a partir de las antiguas fichas de inventario, las fichas de las piezas de la muestra, reproduciendo papel, sellos, troqueles y letra con un resultado excelente. En el contenido de estas fichas se volcó de manera abreviada toda la información clave de nuestro guión, de tal manera que el visitante, de manera fácil y sencilla, pudiera leer la función, el contexto y la singularidad del objeto o del conjunto de objetos contenidos en la vitrina.

La complejidad geográfica del recorrido del viaje se mostró en un excelente audiovisual producido expresamente para nuestra exhibición. Colocado en el centro de la sala con proyección continua y pantalla de retroproyección, permitía al visitante mirar en todo



4. Con el diseño de las vitrinas, iluminación y cartelas se logró recrear un ambiente decimonónico (Foto: Museo de América)

momento la ruta seguida por la Comisión Científica, quiénes la componían y cuál era su especialidad científica. Las imágenes que aparecen son las realizadas por el fotógrafo de la expedición, Castro Ordóñez, fundidas con dibujos realizados también por él y con las relaciones de los envíos, que se conservan en la Biblioteca General de Humanidades del C.S.I.C. y del Museo Nacional de Ciencias Naturales, en quienes encontramos una total colaboración. Mientras que a los científicos, que también fueron representados e identificados mediante fotografías antiguas silueteadas, se les dedicó una pequeña vitrina con objetos que identificaban su actividad recolectora.

Dado el carácter efímero de las exposiciones, la muestra se completó con un pequeño tríptico recordatorio para los visitantes y con un catálogo destinado a investigadores y a todas aquellas personas deseosas de una mayor información, en el que se plasmó todo el trabajo de documentación realizado y en el que se buscaba no sólo la catalogación de los objetos sino su contextualización y significación cultural.

Finalmente, pensando en el acercamiento de la exposición a los niños y dada la variedad de materiales, se tuvo en consideración desde el inicio de la exposición la organización de talleres familiares, de padres e hijos, que se realizaron los domingos y que centraron su trabajo fundamentalmente en los materiales amazónicos: indumentaria y adornos, armas e instrumentos musicales.

El interés suscitado por esta exposición se pone de manifiesto en su itinerancia, ya que se ha exhibido tanto en el Museo Marítimo de la Ría Bilbao como en Cartagena.

MSK

SECCIÓN
Espacio abierto

VII

osar

1

NOVEDADES SEM



Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira

El nuevo Museo de Altamira, inaugurado hace ya tres años, pretende acercar la Prehistoria y el primer arte de la Humanidad, el del Paleolítico, al mayor número y al más diverso tipo de personas. La divulgación y difusión del conocimiento científico son el objetivo principal de su exposición estable y de esa sala especial –la Neocueva– que reproduce con precisión facsímil la cueva de Altamira. Otros espacios –biblioteca, almacenes y laboratorio– se ofrecen a un usuario especializado. Esta oferta permanente se refuerza con actividades temporales tanto en el ámbito de la divulgación como de la investigación. Durante el 2004, dos han sido las actividades más importantes desarrolladas por el museo:

La exposición temporal veinticinco aniversario del Museo de Altamira. 125 años han transcurrido desde que

Marcelino Sanz de Sautuola diera a conocer al mundo las pinturas del techo de policromos de la cueva de Altamira. Era 1879. Había descubierto el primer arte de la Humanidad. Un siglo después, en 1979, se creó el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira como instrumento para la gestión de un bien Patrimonio de la Humanidad. En 2004 celebramos nuestro veinticinco aniversario como institución tutelar de la cueva y gestora de su conservación, difusión e investigación, a través de una exposición temporal que repasa la historia reciente de la cueva y de su museo.

El proyecto “Los tiempos de Altamira”, en el que abordamos el estudio del contexto paleoambiental y cronocultural del territorio entorno de Altamira, centrado en tres estaciones arqueológicas ubicadas en un radio inferior a 5 km

de la propia cueva: las cuevas de Cualventi, El Linar y Las Aguas, que han permitido identificar nuevos conjuntos de arte rupestre y valorar exactamente la estratigrafía existente. Este año, los trabajos realizados en El Linar han permitido la identificación de un hogar magdaleniense junto al que apareció parte de un excepcional hueso grabado con la figura de un caballo.

Museo y Centro Nacional de Investigación de Altamira

E-39330 Santillana del Mar (Cantabria)

<http://museodealtamira.mcu.es>
informacion.altamira@museo.mec.es

Tlf.: (+34) 942 818 815

Recuperación del Apostolado de la Cámara Santa en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas

Entre las actividades que ha llevado a cabo el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas durante el pasado año 2004, destaca la recuperación de una de las piezas emblemáticas de sus fondos, el Apostolado de la Cámara Santa de Oviedo, importante obra del románico español realizada a finales del siglo XII. Debido a los múltiples traslados del museo, estas esculturas se encontraban tan deterioradas en los sótanos del antiguo MEAC, actual Museo del Traje, que no podían ser exhibidas al público. Con vistas a la futura instalación de un nuevo Museo de Reproducciones Artísticas, se ha procedido a su recuperación realizando una cuidadosa restauración de las mismas.

Las reproducciones del Apostolado fueron realizadas por el personal del propio taller de vaciado de nuestro

museo, en el año 1925, cuando éste estaba en plena actividad y contaba con todos los medios necesarios para realizar reproducciones de obras importantes por toda España. El proceso de la restauración de nuestras reproducciones ha consistido, en primer lugar, en una limpieza general de los depósitos y suciedades poco adheridos tanto en la superficie interior como en el exterior de las piezas. Seguidamente se han eliminado las estructuras de refuerzo y montaje antiguas que conservaban estas esculturas, las primeras por impedir la recolocación de los fragmentos y las segundas por carecer de funcionalidad. Una vez retirados estos materiales se regresó el interior del vaciado para estabilizar y aligerar las piezas, lo que facilitará enormemente su trans-



porte, almacenaje e instalaciones museísticas en el futuro. En una etapa final se procedió a la reintegración volumétrica y cromática de las piezas que presentaban numerosos desperfectos y roturas en partes importantes de las mismas.

Museo Nacional de Reproducciones Artísticas

Avda. Juan de Herrera, 2
E-28040 Madrid

<http://mnreproduccionesartisticas.mcu.es/>

Tlf.: (+34) 91 549 71 50

Las noches de la Judería en la Casa-Museo de El Greco

Durante los días 19 y 26 de junio y 3 y 10 de julio la Casa-Museo de El Greco, en colaboración con el Museo Sefardí y el Museo Victorio Macho-Real Fundación Toledo, abrió sus puertas entre las 22 y las 24 horas, para realizar visitas nocturnas guiadas a las obras más significativas del pintor cretense.

Las noches de la Judería nace como una iniciativa conjunta entre las tres instituciones, con el objetivo de ofrecer a los visitantes de Toledo, y en especial al público toledano, una oportunidad de visitar gratuitamente los Museos de la Judería.

En un horario inusual, y en un marco nocturno y evocador, más tranquilo y ambientado con música de la época del pintor; todo ello, permitió conocer más

a fondo la obra de El Greco, gracias a las explicaciones de guías especializados preparados para la ocasión.

Esta apertura nocturna puso de manifiesto la consolidación de los Museos de la Judería como colaboradores en la realización de actividades conjuntas que suponen una iniciativa capaz de ofertar una programación cultural y de ocio que convierte la Judería en un núcleo privilegiado de atención turística, potenciando la visita y el conocimiento de los tres museos. Asimismo, supone la revitalización del casco histórico y el fomento del turismo de noche, ofreciendo posibilidades de esparcimiento que configuran una gratificante experiencia, un turismo de calidad en Toledo, que anime a los

visitantes a hacer noche en la ciudad, hecho que la prensa valoró de la siguiente manera: "La cultura, protagonista de la noche del sábado" (*El Día de Toledo*, Lunes, 28-06-04). *Las noches de la Judería* además de potenciar un incremento global de los visitantes del museo y la respuesta del público toledano, supuso una puesta en valor de las colecciones del museo. Una interesante iniciativa para difundir nuestro patrimonio que esperamos repetir en el futuro.

Casa-Museo de El Greco

C/ Samuel Leví, s/n E-45002 Toledo

www.mcu.es/museos

Tlf.: (+34) 925 224 046



El Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba como centro de cultura

Desde el Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba consideramos imprescindible el programa de difusión como una forma de abrir el museo a la sociedad. Por ello, durante el año 2004 se han proyectado y realizado una serie de actividades dirigidas a tipos de público diversos, buscando convertir el museo en un lugar vivo y dinámico, fidelizar la visita, y potenciar su función como centro cultural.

Con el objetivo de abrir esta institución a lecturas artísticas diferentes a las habituales, en la programación de las actividades de difusión del año 2004 se ha prestado una atención especial a aquellas que podrían realizarse en colaboración con personas e instituciones pertenecientes a diferentes ámbitos de la cultura. De esta forma, por ejemplo, alumnos del Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" han acercado la música clásica a los visitantes del museo, y la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba colaboró en la presentación dramatizada del comic *¿Por qué las estatuas*

romanas no tienen cabeza?, durante el mes de mayo. Otra actividad de gran acogida han sido las visitas temáticas para escolares, denominada *Los martes en el museo*, como "El agua en la historia de Córdoba", "Evolución de los hábitos alimentarios", "Las creencias populares" o "Actividades económicas: el comercio". También el Día de Andalucía, 28 de febrero, tuvo su actividad didáctica dirigida al público familiar: la visita temática *Andalucía abierta, museos abiertos. Córdoba, entre Oriente y Occidente*.

Todas estas actividades, y otras que no hemos podido reseñar (concurso de relatos breves, actividades escolares organizadas en colaboración con el Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de la Junta de Andalucía, presentación de la pieza del mes por parte de profesores de la Universidad de Córdoba, visitas temáticas con motivo de la Semana de la Ciencia y del Día Europeo de la Cultura Hebrea, actividades en la exposición temporal *El Tesoro de Torredonjimeno*, ect.) no

habrían sido posibles sin el apoyo constante de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Córdoba (AMAC), que es un medio de comunicación privilegiado del museo con la sociedad y un punto de apoyo que ha estado presente en todas y cada una de las actividades programadas. Gracias a AMAC y a todas las instituciones y personas que han colaborado con nosotros, hoy podemos afirmar que durante el año 2004 hemos avanzado en el proyecto de hacer de este museo un centro cultural abierto a la sociedad.

Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba

Plaza Jerónimo Páez, 7
E-14003 Córdoba

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/>

museoarqueologicocordoba.ccul@juntadeandalucia.es

Tlf.: (+34) 957 474 011

El Museo de Bellas Artes de Asturias inicia la publicación de sus catálogos razonados

El Museo de Bellas Artes de Asturias lleva desde hace tiempo trabajando en la elaboración de los catálogos razonados de su colección. En los próximos meses aparecerá publicado el primer resultado de este vasto proyecto, que se ha centrado en el estudio de los fondos de pintura y escultura asturianas del siglo XX que conserva el centro. Dada la magnitud de la colección, se ha procedido a compartimentar el siglo tomando como base una serie de generaciones de artistas. El catálogo que va a publicarse es el correspondiente a las obras existentes en el museo de los creadores nacidos en nuestra región alrededor de la década de 1920, o con importantes vínculos con ella. Un total de diecinueve artistas, mientras que el número de piezas estudiadas asciende a cerca de ciento sesenta.

La publicación del volumen irá acompañada a finales de 2005 por dos exposiciones que se sucederán en el tiempo: una colectiva dedicada a ese grupo de artistas y otra individual, consagrada al pintor de mayor proyección internacional de esta generación: Orlando Pelayo. Ambas muestras se nutrirán exclusivamente de los fondos con que cuenta el propio centro. El Museo de Bellas Artes de Asturias pretende aprovechar la publicación de este primer catálogo y de los estudios tanto generales como monográficos que le seguirán en los próximos años para realizar una revisión global del arte asturiano del siglo XX. A punto de comenzar un proceso de ampliación, esta institución intenta además con este conjunto de trabajos que tanto ella misma como la sociedad vayan

familiarizándose con esta clase de fondos, que formarán parte con mayor asiduidad en un futuro no muy lejano de su secuencia expositiva. Además, todo estudio de estas características también es ideal para analizar cómo ha ido formándose con el tiempo la colección del museo así como para constatar las posibles lagunas que pueda haber en ella e intentar, en la medida de lo posible, y de una manera selectiva, ponerles remedio.

Museo de Bellas Artes de Asturias

C/ Santa Ana, 1 E-33003 Oviedo

<http://www.museobbaa.com/>

museobbaa@museobbaa.com

Tlf.: (+34) 98 5212057

El Museo de Valladolid prepara su ampliación

En 1968 se inauguraba el Museo Arqueológico Provincial de Valladolid en el Palacio de Fabio Nelli. Hasta entonces había tenido sede en unas dependencias del Colegio de Santa Cruz y su traslado supuso una enorme mejora en todos los sentidos, principalmente porque lograba una sede independiente y espaciosa que le iba a permitir poner al día sus instalaciones.

Pasado el tiempo y agotadas todas las posibilidades funcionales que este gran cambio deparó, hace ya años que el museo se ve imposibilitado para poder desarrollar sus funciones conforme a la demanda generalizada hacia este tipo de centros, de forma que su renovación y ampliación se hacían ya imprescindibles.

Reconocida esta situación por el Ministerio de Cultura, la Subdirección General de Museos Estatales viene desarrollando las actuaciones necesarias para la ampliación y renovación del Museo de Valladolid. Entre 2000 y 2003, los preparativos tuvieron por

objeto la redacción del programa de necesidades y la intervención arqueológica que se efectuó en el solar contiguo al museo. La excavación, cuya primera fase fue financiada por la Junta de Castilla y León, proporcionó el hallazgo de un gran tramo de la primera cerca medieval de la ciudad, lo que condicionaría decisivamente la propuesta arquitectónica.

En julio de 2003, la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos del entonces Ministerio de Educación, Cultura y Deporte convocó el concurso para la adjudicación del proyecto de ampliación y restauración del Palacio de Fabio Nelli, siendo adjudicado al arquitecto Horacio Fernández del Castillo y colaboradores: Sergio Guerrero, Susana García-Moya y David García-Asenjo, del Taller de Arquitectura y Rehabilitación.

La redacción del proyecto básico ha dado lugar a sucesivas reuniones de trabajo entre el equipo de arquitectos y los técnicos del museo y de la

Subdirección General de Museos Estatales, en las que se han debatido las propuestas y observaciones que fueron surgiendo a medida que la definición del proyecto avanzaba.

Dada la condición de Bien de Interés Cultural, integrante del conjunto histórico de la ciudad, que tiene el palacio el proyecto fue sometido al estudio de la Comisión Territorial de Patrimonio. Una vez aprobado, el proyecto de ejecución está ultimado, pendiente de ser sacado a concurso para la ejecución de las obras que habrán de comenzar en 2005.

Museo de Valladolid

Plaza de Fabio Nelly, s/n
E-47003 Valladolid

<http://www.diputaciondevalladolid.es>

museo.valladolid@jcyi.es

Tlf.: (+34) 983 351 389

La programación expositiva del Museo das Peregrinacións

Dentro de la programación expositiva desarrollada por el Museo das Peregrinacións durante el año 2004 destaca, en primer lugar, la exhibición *Lugares y vías de peregrinación. Sacromontes piamonteses y lombardos* que se pudo contemplar del 2 de abril al 2 de mayo y en otoño recorrió algunos de los centros de peregrinación de la región del Piamonte, en las proximidades de Turín. Compuesta por paneles fotográficos e información textual en ella se puede apreciar la arquitectura y la escultura más significativa de estos montes sacros, en buena medida renacentistas, siempre en íntima relación con el medio natural en el que se asientan. Naturaleza y arquitectura, religiosidad y espiritualidad se combinan formando una síntesis de heterogéneo interés y de múltiples atractivos que también están presentes en el Camino de Santiago; así pues, ambas peregrinaciones tienen vinculaciones con la historia, el arte y la naturaleza, todo ello unido a la riqueza religiosa y espiritual, por lo que ofrecen un interés similar que las relaciona entre sí.

El 14 de mayo y con motivo de la celebración del Día Internacional de los Museos, dedicado este año al patrimonio inmaterial, se inauguró *En la llegada: emociones y rostros peregrinos*, exposición fotográfica de Jacobo Remuñán en la que se reflejan distintos momentos, expresiones, "rituales" prácticos del caminante, transportes,

diversidad étnica y cultural que ofrecen los peregrinos que llegan, por fin, a Santiago de Compostela. Esta selección de retratos muestra con evidente fuerza emocional, sentimientos y acciones que son comunes a la inmensa mayoría de los que, después de recorrer el Camino, llegan no sólo a una ciudad emblemática y ansiada sino a un punto concreto, la Plaza del Obradoiro, que representa la verdadera llegada, el primer encuentro con la ciudad y la meta tan largamente anhelada.

Dentro del programa expositivo *Peregrinaciones en el Mundo*, el museo acogió, desde el 2 de julio al 19 de septiembre, la exposición titulada *La peregrinación de Santiago en Haití*, una selección de las fotografías que, sobre el culto a Santiago, el audaz objetivo de Cristina García Rodero tomó en la isla caribeña durante los últimos años. Estas imágenes sorprendentes, cargadas de una plasticidad asombrosa, documentan una tradición que resulta extraña e incluso incomprensible a los ojos occidentales, pero tan rica en espiritualidad como en contenido cultural. La exposición se completa con la proyección *Rituales en Haití* que, a través de las instantáneas de la artista, nos muestra la riqueza y complejidad del mundo vudú.

El museo cerró su programación expositiva con *El juego de la Oca* y el



Camino de Santiago, proyecto realizado por la fotógrafa novel Luisa Rubines, en el que se aúnan sus experiencias como artista y peregrina en el Camino, con su investigación sobre un tema tan antiguo como poco tratado: la relación entre el Camino de Santiago y el Juego de la Oca. Con esta exposición se pretendió dar cabida a todas las visiones sobre la experiencia peregrinatoria pues, detrás de cualquiera de ellas existe siempre un componente de reflexión, de sabiduría, que está recogiendo una manera de sentir o una rica costumbre no siempre correctamente comprendida. Tradicionalmente, se relaciona al peregrino que camina portando unos distintivos (bordón, calabaza, vieira...), con el jugador que comienza el Tablero de la Oca. Un lenguaje arcano, apto para un conjunto de iniciados, posibilita un viaje sin incidentes, evitando aquellas casillas de peligro y aprovechando aquellas otras que reportan ventajas.

Museo das Peregrinacións

Rúa San Miguel, 4 E-15704
Santiago de Compostela

www.mdperegrinacions.com

difusion.mdperegrinacions@xunta.es

Tel.: (+34) 981 581 588

El Museo Nacional Arqueológico de Tarragona, Premio Innova 2004

El Museo Nacional Arqueológico de Tarragona ha obtenido el primer galardón en la Categoría de Servicios de los Premios Innova 2004, convocados por el Salón Expodidáctica. El objetivo de estos premios, que se otorgaban por primera vez, es el reconocimiento y la promoción de la vertiente didáctica, creativa e innovadora de cualquier producto o servicio dirigido a la comunidad educativa. Fueron convocados en dos categorías: Productos y Servicios, quedando en primera posición en esta segunda categoría el conjunto de actividades englobadas en la propuesta *Museo Nacional Arqueológico de Tarragona. Un viaje a la cultura romana*.

Cada vez más los museos y el patrimonio en general son contemplados como un instrumento educativo al servicio de colectivos muy diversos, que buscan entre sus contenidos caminos de conocimiento, que faciliten un aprendizaje activo en diferentes etapas de la vida. En el caso del Museo Nacional Arqueológico de Tarragona el proyecto se ha centrado en facilitar el conocimiento sobre la ciudad romana de Tarraco y su papel en la romanización de la Península Ibérica, haciéndolo a través de los

centros que en este momento gestiona: el Museo Arqueológico, el Museo y Necrópolis Paleocristianos, la Villa romana de Els Munts (Altafulla) y la Villa romana de Centcelles (Constantí). Desarrollando una serie de propuestas, dirigidas a diferentes tipos de público, con la voluntad de hacer una aproximación educativa, participativa y lúdica, un viaje a la cultura romana, que quiere contribuir a la difusión de una parte importante de nuestro pasado, que tanto ha influido en nuestra realidad actual. Este programa ofrece ocho talleres permanentes, que se desarrollan en los diferentes centros que dependen del museo: *¡Divirtámonos con los romanos!*, taller de iniciación a la Historia; *¡Por Júpiter!... ¿entraremos en el Olimpo?*, una introducción al mundo de la mitología clásica; *¡Nos vemos en Tarraco!*, taller para descubrir el museo y la ciudad romana de Tarraco; *Ven al museo y... ¡quédate de piedra!*, una manera lúdica y participativa de aproximarse a la cultura romana a partir de la escultura; *¡Pon orden en el Olimpo!*, taller de mitología clásica; *¡Encaja la historia!*, taller de Arqueología: una introducción a la metodología científica; *Caius y Faustina te invitan a su villa*, taller sobre la vida cotidiana y la

villa romana de Els Munts; *El taller de Terencio Cándido*, construcción y decoración de una villa romana: Centcelles.

En definitiva, un proyecto educativo dirigido a diferentes tipos de público, que tiene como uno de sus objetivos principales potenciar el interés hacia el patrimonio y la historia, proponiendo un uso participativo y lúdico del mismo a los ciudadanos de hoy.

Museo Nacional Arqueológico de Tarragona

Av. Ramón y Cajal, 82
E-43005 Tarragona

<http://www.mnat.es>

mnat@mnat.es

Tel. (+34) 977 251515 /
(+34) 977 236209

Museo de Ciudad Real

Durante el año 2004 el Museo de Ciudad Real ha prestado especial atención a diversas actividades relacionadas con el grabado. Para poder realizar esta propuesta, se instaló un taller, con todo lo necesario, en la planta sótano del museo y se contactó con profesionales relacionados con las Bellas Artes, especialmente con el círculo de artistas vinculados a la Galería de Arte Aleph, convirtiéndose Ángel Barroso Crespo en el motor de la actividad.

El taller se puso a disposición tanto de profesionales como de profanos ofreciendo, en primer lugar, durante los meses de mayo y junio, en colaboración

con la Fundación Cultura y Deporte de Castilla La Mancha y la Escuela de Arte "Pedro Almodóvar", dos cursos para adultos, por las tardes. En segundo lugar, en colaboración con la Dirección General de la Juventud de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, durante la primera quincena de julio, se puso en marcha un campo de trabajo para jóvenes de toda España con edades comprendidas entre los 18 y 25 años.

Saber ver el arte, comprender su importancia, enriquecer su espíritu, apreciar la belleza que encierran las técnicas del grabado, conocer y valorar la obra

gráfica y la estampación, potenciar aspectos como la creatividad, la imaginación y la comunicación, son algunos de los objetivos planteados, con la idea de promover el estudio y la apreciación de estas obras de arte, así como la difusión y la conservación del importante legado que custodia este museo.

Museo de Ciudad Real

C/ Prado, 4 E-13001 Ciudad Real

www.castillalamacha.es

museo-creal@jccm.es

Tlf.: (+34) 926 226 896



Paisaje y Memoria en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM)

El paisaje ha sido tradicionalmente un lugar de representación del mundo, su memoria y lugar de proyección del hombre en su entorno, su imaginación. En los últimos años hemos visto resurgir el interés por la representación del paisaje desde las nuevas prácticas artísticas. Este género, tan imbricado en la tradición clásica se revela de nuevo como uno de los campos de investigación más fértiles dentro del arte contemporáneo.

La exposición *Paisaje y Memoria*, comisariada por Alicia Chillida, pretende acotar un territorio en el que estarán presentes obras de artistas desde las generaciones de los años sesenta hasta la actualidad, con trabajos en diferentes formatos. La presencia de las obras se afirma a través de la secuencia y la

acumulación, como la vista panorámica de un paisaje, en el que las libres asociaciones y relaciones surgen de modo natural en el observador a medida que recorre físicamente el espacio de la exposición. La lectura que se ofrece es subjetiva, no-lineal, las obras presentadas suponen en algunos casos el resultado de un encuentro fortuito entre artista y paisaje y constituyen un momento de cristalización, un paréntesis dentro de su trabajo. Esta presentación ofrece la posibilidad de un intercambio físico y emocional entre la imagen y el espectador, a través de la contemplación y percepción de las imágenes, es posible crear una distancia, un tiempo capaz de activar la memoria individual y redefinir nuestra propia mirada.

La muestra incluye un total de cincuenta y seis piezas, treinta y seis de las cuales son fotografías con diferentes técnicas: *C-Print*, positivo gelatino-bromuro sobre soporte rígido, gelatinas de plata, inyección en tinta, transparencia *Cibachrome*, fotolitografías y veinte proyecciones de vídeo.

Centro Atlántico de Arte Moderno
C/ Los Balcones, 11 E-35001
Las Palmas de Gran Canaria

www.caam.net

info@caam.net

Tlf. (+34) 902 311 824



Museo Monográfico de "El Cigarralejo"

Uno de los objetivos prioritarios del Museo Monográfico de "El Cigarralejo" es el de darlo a conocer a un amplio sector de la sociedad, que tenga una proyección mucho más extensa que la meramente científica o técnica, ya que al tratarse de un museo monográfico sobre una cultura tan específica de nuestra Península, como es la ibérica, resulta muy fácil el que quede relegado o encasillado a un uso exclusivo de especialistas en esta materia. Para ello, se ha dotado de un DEAC que asegura la realización de actividades de diversa índole encauzadas a que tanto el visitante, como distintos grupos de un amplio espectro cultural, generacional, social, etc., conozcan como, a partir del estudio de las colecciones que lo componen, ha podido reconstruirse como fue la vida cotidiana y la espiritualidad de aquellas gentes que habitaron en nuestra costa mediterránea entre los siglos V y I antes de nuestra era.

Para conseguir estos objetivos propuestos, en el año 2004 se ha editado una guía científica y se han reeditado

los dípticos informativos en varios idiomas (francés, inglés, alemán, italiano y castellano). Asimismo, han sido prestadas temporalmente algunas de las piezas más paradigmáticas de la colección estable para participar en diversas exposiciones temporales, de entre las que caben destacar las más de sesenta ofrendas votivas o exvotos de piedra, procedentes del santuario ibérico de El Cigarralejo, adquiridos recientemente por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, y que se exponen por primera vez en nuestra capital desde que son propiedad pública. También el museo se ha planteado como uno de sus objetivos prioritarios el incrementar las actividades didácticas, cuyos contenidos van enfocados básicamente para escolares de distintas edades y grupos de la tercera edad; fomentar las relaciones de colaboración con otros museos arqueológicos regionales, con el fin de realizar actividades conjuntas. El museo mantiene además su vertiente de estudio e investigación sobre esta interesante cultura y, más

concretamente, sobre los objetos materiales de su colección estable, con la edición de la serie *Monografías del Museo de El Cigarralejo*, ya que, pese a lo que ha avanzado la investigación, hoy en día sigue siendo en muchos aspectos una gran desconocida. Finalmente apuntar que se está elaborando el proyecto para musealizar la antes mencionada colección de exvotos del santuario, de manera que podamos disfrutar de ella de forma permanente a partir del 2005.

Museo Monográfico de
"El Cigarralejo"

Palacio de Menahermosa

C/ Marqués, 1 E-30170 Mula (Murcia)

www.carm.es

Tlf.: (+34) 968 661 422

ICOM-Comité Español

El Consejo Internacional de Museos es la Organización no Gubernamental que reúne a cerca de 20.000 museos y profesionales de museos de todo el mundo, formado por miembros individuales e institucionales que actúan cooperativamente en comités nacionales e internacionales, organizaciones regionales e internacionales afiliadas. Los objetivos del ICOM son la conservación, mantenimiento y comunicación a la sociedad del patrimonio natural y cultural del mundo, presente y futuro, tangible e intangible. Uno de los objetivos de ICOM es dar a conocer la naturaleza, las funciones y el papel que los museos juegan al servicio de la sociedad y de su desarrollo.

En 1997 se decidió institucionalizar el "Día Internacional del Museo (DIM)". El lema "Los Museos y el Patrimonio Cultural Intangible" del DIM 2004, tenía como objeto promover la comprensión de la diversidad cultural e inmaterial en la sociedad actual. Se desarrolló en coordinación con la

Federación Española de Amigos de los Museos y todos sus asociados. La principal actividad del Comité Español del ICOM fue sensibilizar a la sociedad y apoyar a todos sus miembros en la labor de información para que el público participara en las variadas actividades que se organizaron: jornada de puertas abiertas, visitas guiadas, actividades didácticas, inauguraciones de exposiciones, conferencias, conciertos, etc. Estas actividades constituyeron una buena oportunidad para que los medios de comunicación valoraran la situación actual de los museos y su incidencia social.

Con el fin de respaldar y difundir todo lo posible estas iniciativas, y con el patrocinio de veinte instituciones y empresas, ICOM-España emprendió el diseño y distribución de cerca de 200.000 folletos y 15.000 carteles entre sus miembros institucionales e individuales, asociaciones de amigos de museos, colegios, institutos, universidades, ayuntamientos, diputaciones,

Comunidades Autónomas, fundaciones y otras instituciones culturales. Se estima que los beneficiarios finales son 150.000 aproximadamente, sin contar el número de impacto conseguido a través de los medios de comunicación y carteles.

Además, el ICOM-España apoyó la "Lista Roja del ICOM de bienes culturales iberoamericanos en peligro", organizado por el Ministerio de Cultura, y participó en la XX Conferencia y XXI Asamblea General del ICOM, celebrada en Seúl.

ICOM-España

Museo de América

Avda. Reyes Católicos, 6
E-28040 Madrid

<http://www.icom.ce-org>

info@icom-ce.org

Tlf.: (+34) 91 543 18 20

Colecciones del MACBA: *Poéticas relacionales*

En las anteriores presentaciones de la Colección MACBA se había privilegiado un enfoque de carácter histórico, en que las acciones artísticas radicales que tuvieron su génesis y desarrollo durante los años sesenta y setenta entraban en colisión con el "gran arte" que dominó amplias instancias culturales durante los años cuarenta y cincuenta, y con las prácticas más actuales. En esta ocasión, en cambio, la exposición resalta el aspecto poético-relacional de este arte.

Las nuevas adquisiciones subrayan diferentes aspectos de esta selección, a través de cuatro áreas principales: la confluencia entre arte y poesía; la relación entre obra, espectador y espacio; el cine de exposición; y prácticas artísticas más recientes, alrededor de la narrativa y la "performatividad", la ficción, los nuevos documentales y los deseos de objetividad. Así, la colección

empieza a tratar un fenómeno que se ha extendido de forma considerable en el arte de nuestra época: el tiempo, convertido a la vez en material y en instrumento de la obra de arte, y la conciliación de la ficción y la realidad en un mismo ámbito de representación.

Una parte de las obras y de los artistas incluidos en esta nueva presentación ya formaban parte de los fondos del MACBA, pero hay un gran número de nuevas incorporaciones. Entre ellas destacan la pintura literaria de Marcel Broodthaers (*L'art et les mots*, 1973), así como las conocidas *Cosmococas* realizadas por Helio Oiticica en los años setenta y la instalación que Andreas Siekmann presentó en la última *Documenta*. En el cine de exposición son importantes las adquisiciones de trabajos de Dara Birnbaum, Jordi Colomer, Valie Export, Harun Farocki,

Peter Friedl, Joan Jonas, David Lamelas, Anthony McCall, Ulrike Ottinger, y la película de Roland Nameth sobre Andy Warhol. También se han incorporado obras de colectivos como Tucuman Arde o Agustín Parejo School. Otras novedades en la Colección MACBA son las obras de Alice Creischer, Gego, David Goldblatt, Pedro G. Romero, Philip Guston, Henri Michaux, Nancy Spero y Krzysztof Wodiczko.

Museo de Arte Contemporáneo de
Barcelona (MACBA)

Plaça dels Àngels, 1
E-08001 Barcelona

www.macba.es

press@macba.es

Tlf.: (+34) 93 412 08 10



Museo del Castro de Viladonga

Dentro del programa de actividades desarrollado por el Museo del Castro de Viladonga destaca, por un lado, las exposiciones de *Os traballos artesanais no Castro de Viladonga*, complementaria de la muestra permanente del museo; y *Do xacemento ó museo. O proceso de recuperación patrimonial no Castro de Viladonga*, con guía de mano publicada con intención de servir de material permanente de divulgación del trabajo arqueológico y museístico que se hace en y desde el museo.

Con motivo del Día Internacional de los Museos, organizamos la actividad y editamos, en colaboración con la Xunta de Galicia, el folleto divulgativo

O Patrimonio inmaterial. O Castro de Viladonga. Asimismo, participamos en la *IV Festa Balura (Xornadas de Identidade Chairega)* de Castro de Rei, con la realización, entre otras cosas, de la ruta de senderismo del Monte da Escrita, ruta dedicada este año a resaltar sus aspectos patrimoniales.

En colaboración con la Asociación de Amigos del Museo publicamos el Boletín anual *Croa* (nº 13 – 2003, retrasada su aparición para esperar a la finalización -en noviembre- de los trabajos de excavación, limpieza y consolidación realizados en el Castro en 2003); reeditamos los pins de bronce que reproducen puñales y

apliques con cara, y editamos marcabros metálicos ilustrados con puñales y pasarriendas pertenecientes a la colección permanente del museo. Por último, organizamos un viaje cultural a Zamora, que incluía una visita a la ciudad, una ruta arqueológica por los valles y la comarca de Sanabria.

Museo del Castro de Viladonga

E-27259 Castro de Rei (Lugo)

museo.viladonga@xunta.es

<http://museocastroviladonga.xunta.es>

Tlf. (+34) 982 314 255

Inauguración de las nuevas instalaciones del Museo Lázaro Galdiano

Como culminación de tres años de obras, el 13 de febrero de 2004 fueron inauguradas las nuevas instalaciones del Museo Lázaro Galdiano. En 1996 se consideró indispensable la realización de una importante intervención arquitectónica. Se planteó entonces proceder a mejorar las condiciones de conservación de las piezas y las de la propia exhibición y servicios del museo, apuntándose la necesidad de un nuevo Plan museológico y museográfico, así como la reforma arquitectónica del edificio –con el fin de dotarlo de una perfecta accesibilidad, nuevas vías de evacuación, climatización, iluminación, seguridad, etc.– que se plasman en un Plan Director que incluye la rehabilitación y ampliación de la biblioteca y

la remodelación del jardín y, que en el futuro, se completará con la creación de un nuevo edificio que albergue los almacenes y oficinas de la Fundación.

La exposición permanente se ha concebido con tres grandes recorridos. Un primer recorrido dirigido, temático, que presenta al visitante las circunstancias biográficas de D. José Lázaro y las características más sobresalientes de su espléndida colección (planta baja). Un segundo recorrido ordenado que combina aspectos cronológicos con aspectos formales y/o según escuelas nacionales (plantas primera y segunda). Y un Gabinete visitable, en la tercera planta. La propuesta museológica ideada por Letizia Arbeteta,

directora de la Fundación, y su equipo técnico ha cobrado forma en un proyecto renovador del que no es fácil encontrar precedentes en nuestro país, encaminado a lograr una mejor comunicación y la adecuada presencia y peso específico de la Fundación Lázaro Galdiano en el campo internacional.

Museo Lázaro Galdiano

C/ Serrano, 122 E-28006 Madrid

www.flg.es

goya@flg.es

Tlf.: (+34) 91 561 60 84

Fundación Real Fábrica de Tapices

A lo largo del año 2004, la Fundación Real Fábrica de Tapices, cumpliendo con sus objetivos fundacionales, ha continuado con sus actividades habituales en el campo de la fabricación y la restauración de tapices, alfombras y reposteros.

Desde el punto de vista de la difusión cultural, la actividad principal desarrollada por la Fundación durante este año ha sido la colaboración con el Museo Nacional del Prado en la organización del curso monográfico programado como complemento de la exposición *Rubens. La historia de Aquiles*. El ciclo de conferencias tuvo lugar entre el 22 de enero y el 19 de febrero de 2004, bajo la dirección de Alejandro Vergara, Jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte, y de Trinidad de Antonio, Jefe del Área de Educación, ambos del Museo Nacional del Prado.

Como es sabido, la exposición organizada por la pinacoteca madrileña consistió fundamentalmente en la presentación de los ocho bocetos y seis de los modelos pintados por Rubens y su

taller para la serie de tapices sobre la historia de Aquiles tejida en talleres de Bruselas. Debido a esta afinidad del tema de la exposición con el arte de la tapicería, en la Fundación Real Fábrica de Tapices nos pareció especialmente oportuno colaborar en el evento y esto se hizo de dos maneras: por un lado, poniendo a disposición del Museo Nacional del Prado la Sala Goya para tres de las conferencias programadas, y, por otro, realizando una serie de visitas guiadas a los talleres de la Fábrica. Gracias a éstas, los asistentes al curso pudieron contemplar "en vivo" el proceso de fabricación de un tapiz y comprender mucho mejor la naturaleza técnica de este arte tan poco conocido. Además, Antonio Sama, director del Departamento de Restauración de Tapices de la Fundación, dio una de las conferencias programadas con el título de "*Cum byssum pingo*. Tapicería y pintura en la época de Rubens", en la cual disertó sobre la relación de competencia que se estableció entre pintores y tejedores en el siglo XVII.

Los participantes pudieron tener la ocasión también de ver colgados en

nuestra sede algunos tapices relevantes tejidos según cartones de Rubens, como es el caso de dos paños de la *editio princeps* de la serie *El triunfo de la Eucaristía*, que acababan de ser restaurados para una exposición en Lille, o el de uno de propiedad particular perteneciente a la serie *Historia de Constantino*, rara de ver en España.

El curso contó con la participación de importantes investigadores, tanto nacionales como internacionales, en el campo de la pintura barroca y de la historia del tapiz. Desde el punto de vista de ésta última, merece destacarse la presencia de Guy Delmarcel, uno de los máximos especialistas en tapicería flamenca.

Fundación Real Fábrica de Tapices

C/ Fuenterrabía, 2 E-28014 Madrid

www.realfabricadetapices.com

marketing@realfabricadetapices.com

Tlf.: (+34) 91 434 05 51

Jornadas de Historia Viva en el Museo del Ejército

En el marco de sus actividades del año 2004, el Museo del Ejército ha iniciado, con la colaboración de grupos y asociaciones de recreación histórica, un nuevo proyecto bajo el título *Jornadas de Historia Viva*. Durante el segundo semestre se han organizado cuatro de estas jornadas en las que hemos podido asistir a la representación e interpretación de modos de vida, tretas de combate o piezas musicales de algunos momentos significativos de nuestra historia, que han cobrado vida en la salas del museo.

La Asociación Histórico-Cultural Voluntarios de Madrid (1808-14) explicó al público sus equipos y uniformes, realizando una demostración del funcionamiento de las armas y recreando

diversas situaciones de la vida de los cuarteles en la época de Carlos IV.

Los componentes del grupo *El Clan del Cuervo*, pertenecientes a la Asociación de Recreación Histórica COMPLVTVM, representaron el modo de vida de los vikingos que hicieron sus incursiones en la Península Ibérica a lo largo de la Edad Media. También se pudo asistir a una demostración de esgrima del Siglo de Oro a cargo de la Asociación Española de Esgrima Antigua, que realizó una exhibición de tretas y técnicas de la esgrima practicada por los soldados del siglo XVII.

Por último, y como cierre del año, el grupo *Ensemble Dilecta Música*, interpretó obras de compositores españoles

y extranjeros de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, bajo el título *La música en la Europa de Carlos IV*.

Museo del Ejército

C/ Méndez Núñez, 1 E-28014 Madrid

<http://www.ejercito.mde.es/>

museodelejercito@telefonica.net

Tlf.: (+34) 91 522 89 77



Ampliación del Museo Thyssen-Bornemisza

El 10 de junio del 2004 se abrieron al público las nuevas salas del Museo Thyssen-Bornemisza. El edificio de ampliación se levanta sobre dos solares adyacentes al antiguo Palacio de Villahermosa en los que se situaban sendos inmuebles de viviendas por pisos contruidos a comienzos del siglo XX. De cara a las calles Marqués de Cubas y Zorrilla los edificios preexistentes han conservado su fachada y las crujías originales en cinco pisos. No así hacia el jardín del museo, donde se ha construido un nuevo volumen cuya fachada moderna contrasta estilísticamente con la arquitectura dieciochesca del Palacio de Villahermosa, al tiempo que la evoca sutilmente en su ordenación compositiva. Tal cambio, sin embargo, no es perceptible en el interior del museo, donde prima la continuidad de espacios.

De las tres plantas del nuevo edificio accesibles al público, las dos superiores se han dedicado a salas de exposición permanente, mientras que la planta baja alberga una nueva sala de exposiciones temporales. Acogen las dos primeras la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, cedida gratuitamente al museo por un período de once años. Su recorrido se inicia a partir de la sala 18 de la colección histórica, dedicada a la pintura italiana del Barroco, ofreciendo la posibilidad de un recorrido alternativo hasta la sala 37. Las dieciséis nuevas salas cuentan con los siguientes contenidos: pintura italiana del siglo XVII; pintura flamenca y holandesa del siglo XVII; pintura del siglo XVIII; galería de vistas y paisajes; pintura norteamericana del siglo XIX; Naturalismo; Primer Impresionismo; Rodin; Impresionismo

norteamericano; Impresionismo tardío; Gauguin y el Postimpresionismo; Expresionismo alemán; Fauvismo; y Primeras Vanguardias.

En la nueva sala de exposiciones temporales se presentaron durante el pasado verano las exposiciones *Pintura catalana: del Naturalismo al Noucentisme* y *Pintura andaluza*, ambas con obras de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. En septiembre se inauguró la muestra *Gauguin y los orígenes del Simbolismo*.

Museo Thyssen-Bornemisza

Paseo del Prado, 8 E-28014 Madrid

www.museothyssen.org

mtb@museothyssen.org

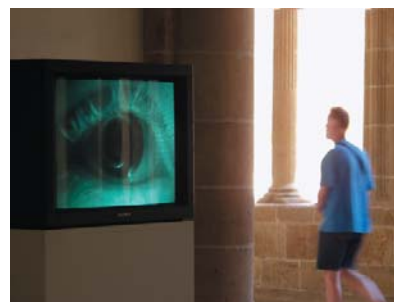
Tlf.: (+34) 91 420 39 44

Manifiesta 5 en el Museo San Telmo

Entre el 11 de junio y el 30 de septiembre de 2004, Donostia-San Sebastián fue el escenario de un evento destacado en el ámbito del arte contemporáneo con la celebración de *Manifiesta 5*, la V edición de la Bienal Europea de Arte Contemporáneo, en diversos puntos de la ciudad. El Museo San Telmo ha sido una de las sedes de esta bienal, acogiendo en sus espacios expositivos la obra de trece artistas de los cincuenta que han participado con sus trabajos en esta edición de *Manifiesta*.

Uno de los aspectos destacables en el caso de San Telmo es el contraste entre el propio espacio -un convento

construido en el siglo XVI y reconvertido en museo el siglo pasado- con la expresión del arte más actual. Un contraste que, lejos de resultar chocante, ha sido enriquecedor tanto para el espacio como para las obras en él expuestas. La sala de actividades, el claustro, las salas de exposiciones temporales y la iglesia del museo han sido el marco de los trabajos presentados por los artistas J. Deller, M. Quer, K. Kaats, J. Bock, A. Von Wulffen, C. Cekil, H. Steryel, M. Manders, G. Wearing, M. Lusitano, D. Ziura, Bas Jan Ader y Y. Yufit. La mayoría de las obras que se han podido ver en San



Telmo se han enmarcado en el ámbito de la creación audiovisual, un lenguaje que, sin duda, resulta familiar para el amplio espectro de público que ha acudido a las instalaciones del museo con motivo de esta bienal.

Museo San Telmo

Plaza Zuloaga, 1 E-20003
Donostia-San Sebastián

<http://www.donostiakultura.com/>

santelmo@donostia.org

Tlf.: (+34) 943 481 580

Museo Zuloaga

La Iglesia de San Juan de los Caballeros, sede del Museo Zuloaga, se levanta desde finales del siglo XI, reaprovechando muros y espacios visigodos. Es reformada en el siglo XIII y en el siglo XVIII, para acabar como taller de cerámica de Daniel Zuloaga y estudio de pintura de su sobrino, Ignacio. Es comprada por el Estado en 1955 y la reapertura definitiva se logra en 1998.

Desde el momento en el que se prepara la nueva instalación, habiendo observado las excepciones del volumen y, sobre todo, de la acústica de aquel espacio, pensamos que el uso de tal conjunto debería orientarse hacia la música y hacia los actos públicos. Así, instalamos como secciones permanentes la cerámica de Zuloaga en el pórtico y la pintura en la zona alta, sobre la nave de la iglesia. Esta disposición coincide, además, con los requerimientos museográficos de tales

materiales y su resistencia a la degradación por el ambiente circundante. El arquitecto de aquellos trabajos, Ginés Sánchez Hevia, así lo entendió, y gracias a su proceder, la nave quedó libre para el uso público, tal y como ha venido sucediendo desde la inauguración.

Entre las variadas actividades que se han sucedido en San Juan de los Caballeros, hasta hoy, es de citar la instalación de exposiciones de arte actual (cinco o seis meses cada año), a cargo de la Junta de Castilla y León. Pero, sobre todo, destaca la realización de conciertos y de grabaciones. Ya la inauguración fue acompañada por un pequeño concierto y, desde entonces, hemos contabilizado más de ciento cuarenta actuaciones. Y es de reseñar, muy especialmente, que todas ellas han sido conseguidas sin inversión alguna, antes al contrario: son actividades que han permitido un

mejor mantenimiento del edificio, además de lograr la difusión del nombre del museo por todo el mundo, en grabaciones o en retransmisiones en directo de las actuaciones de los mejores músicos actuales, desde N. Marriner a J. Savall, de pequeñas orquestas o coros, de flamenco a gregoriano, o festivales de Folk, veladas poéticas, teatro, congresos, marionetas, grabaciones de discos, etc.

Museo Zuloaga (Filial del Museo de Segovia)

Iglesia de San Juan de los Caballeros
Plaza Colmenares, s/n
E-40071 Segovia

<http://www.turismocastillayleon.com>

museo.segovia@jcyl.es

Tlf.: (+34) 921 463 348



Casa de Colón del Cabildo Insular de Gran Canaria

La Casa de Colón del Cabildo Insular de Gran Canaria es un museo cuyo objetivo es el estudio, investigación y difusión de la Historia de Canarias y sus relaciones con América. Pero es también un centro cultural porque abarca un conjunto de dependencias tales como museo, biblioteca y centro de documentación e investigación. La visión de esta entidad es poliédrica. Sin renunciar a su origen, la Casa de Colón es un Museo y un Centro de Documentación e Investigación Canario-Americano.

Como Museo, la Casa de Colón organiza a lo largo de todo el año una serie de actividades encaminadas a la conservación e investigación de los fondos de su colección así como a la difusión de los mismos. Para ello, organiza exposiciones temporales, talleres y, a través de su Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC), actuaciones tales como: visitas guiadas, cursos formativos, cuadernos educativos y material para docentes.

Como Centro de Documentación e Investigación, la Casa de Colón ofrece al

usuario e investigador dos servicios permanentes: por una parte, una biblioteca especializada en Historia de América; y, por otra, el Centro de Documentación "Canarias-América" que ofrece al usuario la posibilidad de consultar las bases de datos de los catálogos de los fondos americanistas de la Casa, así como la información nacional e internacional de la investigación americanista actual a través de REDIAL (Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina), a la que se encuentra incorporado.

Entre las actividades permanentes dedicadas a potenciar la investigación sobre la Historia de Canarias y sus relaciones con América, destacan los *Coloquios de Historia Canario Americana*. En octubre de 2004, se celebró su decimosexta edición bajo el tema monográfico *El azúcar y el mundo atlántico*, y dos seminarios especiales, *Isabel la Católica y el Atlántico* y *El tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Canarias*, que contaron con la participación de relevantes investigadores como Julio Valdeón, Joseph Pérez o

Ricardo García Cárcel. Igualmente, los Premios de Investigación "Viera y Clavijo" y las "Ayudas para proyectos sobre Relaciones Canarias-América", así como el Premio especial "Canarias-América", constituyen su programa para el fomento de la investigación. Finalmente, cabe destacar la labor difusora que a través de su línea editorial la Casa de Colón lleva a cabo. De ella, destaca la publicación de *Anuario de Estudios Atlánticos* y las *Actas de los Coloquios de Historia Canario-Americana*. Además de editar aquellas monografías que sean relevantes para el conocimiento histórico de los intercambios desarrollados entre las islas y el continente americano.

Casa de Colón
Cabildo de Gran Canaria

C/ Colón, 1 E- 35001
Las Palmas de Gran Canaria

www.grancanariacultura.com

casacolon@grancanaria.com

Tlf. : (+34) 928 312 373

Actividades en el Día Internacional de los Museos en el Museo de Teruel

Con motivo de la celebración, el 18 de mayo de 2004, del Día Internacional de los Museos, el Museo de Teruel, bajo el lema *Los museos y el patrimonio inmaterial*, programó un amplio y atractivo conjunto de actividades didácticas y divulgativas destinadas a diferentes colectivos de la sociedad turolense, en un afán de ratificar su condición de centro vivo y abierto a la sociedad de la que forma parte.

La primera actividad, guiada por el polifacético artista *pop* Herminio Molero, se desarrolló con alumnos de enseñanza secundaria, de la Escuela de Arte de Teruel y del IES "Bajo Aragón" de Alcañiz. El museo celebraba durante esos días la muestra titulada *Herminio Molero. Entre dos mundos*, que recogía una selección de cuarenta obras realizadas por el artista en los últimos años. Herminio Molero, además de ser pintor, había cultivado la poesía de vanguardia, el teatro y la música (fue fundador del mítico grupo *pop* *Radio Futura*), el cine y la publicidad. Así pues, desde el museo se le invitó a pronunciar una charla que versó sobre *Los beneficios colaterales de lo inmaterial en los*

museos. En ella se tomaba como ejemplo no sólo los archivos de lo inmaterial, cómo se registra la música, la poesía, etc., cómo lo inmaterial es generador de obra material (haciendo referencia a su obra: los retratos de personas desaparecidas traídos a la vida a través de la pintura, y del retrato de su propia poesía), sino también a los beneficios colaterales que se extraen alrededor de las continuadas visitas a los museos. Posteriormente, siguiendo las pautas de Herminio, se realizó el *happening* poético *La Reina del Espacio*, donde intervinieron los alumnos. Además, tuvo lugar una discusión con el artista sobre un cuestionario preparado por los profesores de la Escuela de Arte de Teruel, al que siguió una exposición comentada de los trabajos artísticos, realizados por los alumnos, sobre alguno de los autores de la *Generación del 27*, en un ejercicio similar al utilizado por Herminio. Finalmente, los alumnos con el artista visitaron y comentaron la exposición de Molero.

La segunda actividad se desarrolló durante los días 21 y 26 de mayo. El grupo de teatro *Albishara* escenificó

un conjunto de cuatro leyendas turolenses. El Museo de Teruel fue el escenario al que acudieron 150 alumnos de primaria del Colegio "Victoria Díez" de Teruel para descubrir varias de las leyendas del rico patrimonio cultural turolense: *La Puerta de la Traición*, *Las sopas de ajo que dieron la curación al rey*, *El valiente y la fiera* y *Las dos torres*.

Museo de Teruel

Plaza Fray Anselmo Polanco, 3
E-44001 Teruel

www.dpteruel.es

museo@dpteruel.es

Tlf.: (+34) 978 600 150

Restauración del Manto de la Virgen de los Dolores en el Museo d'Almodí

Durante el ejercicio de 2004, el Museo de l'Almodí de Xàtiva realizó diversas exposiciones y prestó piezas para varias exhibiciones celebradas en Sevilla, Valencia y Córdoba. Sin embargo, el capítulo de restauraciones es el que nos parece más significativo por lo que conlleva de recuperación de los fondos.

La restauración que consideramos más destacable es la del Manto de la Virgen de los Dolores, de terciopelo negro bordado en oro hacia 1791, realizada en el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia, dependiente del Centro Técnico de Restauración de la Comunidad Valenciana.

El tejido y los bordados presentaban desgarrones sobre todo en la zona de

la cabeza y en los bordes, producidos por los anclajes de la corona y por otros complementos que lleva la imagen procesional, obra del escultor valenciano del rococó, José Esteve Bonet. El estado de conservación era tan deficiente que la cofradía propietaria de la imagen retiró el manto original hace años y lo sustituyó por otro moderno. La excelente sintonía con alguno de los cofrades permitió que aquel objeto en desuso, y por tanto en peligro de pérdida por ir de mano en mano en casas particulares, fuera depositado en nuestro museo.

Consideramos que un papel importante de los museos en la conservación del patrimonio artístico es el de man-

tener una fructífera interacción con la sociedad laica y eclesiástica local, así como permanecer atento a los circuitos de comercio de obras de arte, e incluso a los derribos y reformas de viviendas en los centros históricos.

Museo de l'Almodí

C/ Corretgeria, 46 E-46800 Xàtiva

www.xativa.es

M000215@centres.cult.gva.es

Telf. (+34) 96 227 65 97



Museo de Bellas Artes de Valencia

La empresa más importante llevada a cabo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, entre 2003–2004, ha sido la ampliación de su colección permanente en los nuevos espacios construidos que aumenta en 7000 m² la superficie de las salas visitables, dotadas de modernas instalaciones. Esto ha permitido reordenar las colecciones con un discurso museográfico nuevo y coherente, con pinturas españolas y extranjeras de los siglos XIV al XIX, que suman alrededor de cuatrocientas obras.

Otra iniciativa importante ha sido la celebración de algunas exposiciones temporales de alto nivel, como *La Edad de Oro en la pintura napolitana*, *Dibujos europeos del Museo de Bellas Artes de Valencia*, o la presentación en Valencia de la muestra de *Carlos de Haes*, preparada por el Museo Nacional del Prado.

En otro orden, hay que destacar asimismo la realización de diversos talleres didácticos dedicados a *El paisaje, un*

género de la mirada y *El museo en el bolsillo*, que han supuesto un éxito en afluencia de público juvenil e infantil.

Museo de Bellas Artes de Valencia

C/ San Pío V, 9 E-46010 Valencia

www.cult.gva.es/mbav/

Tlf.: (+34) 96 360 57 93

Museo de la Guardia Civil

Dentro del programa de actividades desarrollado por el Museo de la Guardia Civil durante el 2004 destaca la exposición *La Guardia Civil frente al terrorismo. Por la libertad, por las víctimas*, que se inauguró en la Plaza de Colón, en Madrid, el 18 de noviembre de 2003. Durante el año 2004 se ha podido contemplar en Logroño y Zaragoza, aportando el museo fondos relacionados con el terrorismo, como

armas utilizadas en la comisión de asesinatos por las bandas ETA y GRAPO, cuadros, fotografías, etc.

Asimismo, el museo ha colaborado en la exposición itinerante *La Guardia Civil del ayer*, que desde su inicio y hasta el presente año, ha recorrido diversas provincias españolas, siendo las últimas, y con las que finalizó su periplo, Castellón y Cádiz. Fueron cedidos para la

muestra maniqués, uniformes, cuadros, armas de distintas épocas, etc.

Museo de la Guardia Civil

C/ Guzmán el Bueno, 110 E-28003 Madrid

www.guardiacivil.org

dh-estuhistoricos-opc@guardiacivil.org

Tlf.: (+34) 91 514 60 00

Exposiciones en el Museo del Dibujo “Castillo de Larrés”

Desde su inauguración, en septiembre de 1986, el Museo del Dibujo realiza exposiciones temporales en las dos salas del mismo reservadas al efecto.

Del 13 de diciembre de 2003 al 17 de enero de 2004 hubo expuesta una extraordinaria muestra de *Felicitaciones de Navidad* facilitadas por Manuel Baquero y Julio Gavín, destinatarios de esas tarjetas navideñas. En concreto fueron cincuenta y cinco, realizadas por dibujantes, pintores, arquitectos y diseñadores, como Manuel Alcorlo, Natalio Bayo, Hernández Quero, Peridis o Pedro Sobrado.

Entre finales de primavera y comienzos de otoño todos los años se organizan tres o cuatro exposiciones. Desde el 15 de mayo hasta el 31 de julio, el visitante pudo contemplar veinte dibujos realizados a tinta, lápiz, spray, gouache, grafito y acuarela, del artista zaragozano Natalio Bayo, bajo el título *Memoria de la línea*. Casi al mismo tiempo, del 12 de junio al 31 de julio, estuvieron expuestos veinte dibujos de M^a Teresa de Aguirre del Castillo, artista nacida en

Barcelona en 1912 y que murió muy joven, a los 39 años, en el País Vasco. Las obras expuestas corresponden a su últimos diez años de vida, en la época de la posguerra, en los que fue silenciada injustamente. Los dibujos expuestos en Larrés están realizados a sanguina, carboncillo, lápiz, plumilla, aguada y pastel.

Tras concluir las dos anteriores exposiciones, otras dos ocuparon ese mismo espacio el 1 de agosto: una dedicada a Martín Coronas y la otra a Joseph Subirats. Hasta el 15 de septiembre estuvieron expuestos veintiún dibujos del jesuita oscense Martín Coronas, que vivió a caballo de los siglos XIX y XX. La temática de este gran dibujante gira en torno a lo religioso y sus dibujos, realizados a lápiz, tinta china, acuarela y aguada, servían de bocetos que posteriormente trasladaba a sus cuadros.

Quince días más, hasta el 30 de septiembre, permaneció abierta al público la exposición dedicada al pintor catalán Joseph Subirats (1914-1977). Los

veinte dibujos expuestos, con tamaños entre 30x60 cm, llevados sobre papel con lápiz graso, tinta china, acuarela, cera, *gouache*, tinta de imprenta y carbón, representan la figura humana, el paisaje, el entorno urbano, las naturalezas muertas... que muestran nítidamente el amor que Subirats siempre sintió por el dibujo.

Museo de Dibujo “Castillo de Larrés”

C/ Coli Escalona, nº 44
E-22600 Sabiñánigo (Huesca)

www.serrablo.org

serrablo@serrablo.org

Tlf.: (+34) 974 483 093

Padrón, cuna de escritores en la Fundación Camilo José Cela

La exposición *Padrón, cuna de escritores* reunió en Padrón, durante el verano del 2004, referencias literarias y humanas sobre los escritores Macías o Namorado, Juan Rodríguez del Padrón, Rosalía de Castro, Manuel Barros, Nicasio Pajares y Camilo José Cela, autores de muy distintas épocas y estilos, aunque unidos por el denominador común de su nacimiento, o su residencia, en Padrón.

La exposición se desarrolló en dos sedes diferentes, la Fundación Rosalía de Castro y la Fundación Camilo José Cela, y giró alrededor de los dos autores de mayor trascendencia nativos de la villa de Padrón, Rosalía de Castro y Camilo José Cela, que sirven de introductores a los otros cuatro escritores padroneses que, por avatares de la vida, tuvieron

una producción de más escasa difusión. En la Casa da Matanza, sede de la Fundación Rosalía, se agruparon las referencias de los poetas Macías o Namorado, Juan Rodríguez del Padrón y Rosalía de Castro; mientras que en las Casas de los Canónigos, sede de la Fundación Cela, compartieron espacios expositivos Manuel Barros, Nicasio Pajares y Camilo José Cela. Además, en la sede de Iria Flavia se presentó al público, por primera vez, el escritorio que el Premio Nobel tenía en su casa de Puerta de Hierro, en Madrid.

La exposición se inauguró el 9 de julio, completándose con la celebración de una jornada literaria que se desarrolló con anterioridad, el día 2 de julio, en el Auditorio Municipal de Padrón, y en la que prestigiosos críticos disertaron

sobre los escritos padroneses. Tal fue el caso del profesor de la Universidad de Cörk (Irlanda), David Mackenzie, el escritor Juan Manuel de Prada y el secretario de la Fundación Rosalía de Castro, Gonzalo Rey Lama.

Fundación Camilo José Cela

C/ Santa María, 22
E-15917 Iria Flavia (Padrón)

www.fundacioncela.com

iriaflavia@fundacioncela.com

Tlf.: (+34) 981 812 424



Fundación Pilar i Joan Miró

Tres fechas clave nos ayudan a seguir el proceso de gestación de la Fundación. En 1956 Joan Miró decidió instalarse definitivamente en Mallorca. En 1981, conjuntamente con su esposa, Pilar Juncosa, donaron a la ciudad de Palma los talleres del artista y se constituyó la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. Finalmente, el día 19 de diciembre de 1992 se inauguró la sede de la Fundació, obra del arquitecto Rafael Moneo.

La Fundación cuenta con tres espacios especialmente significativos. El primero de ellos es *Son Boter*, una antigua casa mallorquina de finales del siglo XVIII adquirida en 1959, que se convirtió en refugio del artista, así como en su taller de pintura y escultura. En sus paredes se conservan los graffitis que Miró dibujó en ellas a modo de dibujos preparatorios para esculturas. También en *Son Boter* ubicaría Miró sus talleres de obra gráfica. El segundo espacio es el *Taller Sert*, un taller, creado por su amigo y arquitecto Josep Lluís Sert, en 1956, que hoy conserva obra de sus últimos años, objetos diversos y utensilios de trabajo. Y, por último, el *Edificio Moneo*, sede de la Fundación y lugar

de exhibición tanto de los fondos artísticos como de exposiciones temporales. Cuenta con tres espacios expositivos: *Espai estrella*, *Espai cúbic* y *Espai zero*, así como con los servicios de hemeroteca, biblioteca, sala de conferencias, tienda y cafetería.

Los fondos están formados por parte de las obras que el artista legó y que creó en los talleres mallorquines. Entre ellos se encuentran más de mil trescientas obras entre pinturas, esculturas, dibujos y grabados, y también más de tres mil objetos diversos que constituían su entorno creativo. La Fundación presenta, de manera rotatoria, una selección de sus fondos, así como una programación anual de carácter temporal. Una parte importante de su programación consiste en la concesión, y el posterior desarrollo, de los Premios y Becas Pilar Juncosa y Sotheby's que se conceden desde 1993, y en la que participan más de trescientos proyectos, en su gran mayoría de ámbito internacional.

Los talleres de obra gráfica de Joan Miró son el legado del artista a los jóvenes creadores, y su labor fue

reconocida en el año 2001 con el Premio Nacional de Arte Gráfico, otorgado por la Calcografía Nacional a la institución que más ha destacado en su labor en el campo de la gráfica. Están situados anexos al edificio de *Son Boter*. Las instalaciones cuentan con diversos espacios y la infraestructura necesaria para las técnicas del grabado, la litografía, serigrafía, fotografía y las nuevas tecnologías digitales. Además de facilitar la investigación y la práctica de los nuevos procesos, los talleres han realizado a lo largo de estos diez años numerosas ediciones y proyectos especiales en estrecha colaboración con artistas jóvenes al igual que con reconocidos artistas del ámbito nacional e internacional.

Fundació Pilar i Joan Miró

C/ Joan de Saridakis, 29
E-07015 Palma de Mallorca
(Illes Balears)

www.a-palma.es/fpjmiro

fpjmiro@a-palma.es

Tlf.: (+34) 971 701 420



El Pop español: Los años sesenta. El tiempo reencontrado
en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente

Desde su creación, en 1998, el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente ha desarrollado varias líneas de trabajo: la primera se centra en los movimientos y artistas más importantes del siglo XX; la segunda, profundiza en la obra de Esteban Vicente; y, la tercera, atiende al arte español más reciente, tratando de ofrecer panorámicas de la multiforme producción actual a través de temas sugerentes. A la primera de estas líneas se adscribe la exposición *El Pop español: Los años sesenta. El tiempo reencontrado*, celebrada entre el 21 de septiembre de 2004 y el 9 de enero de 2005.

Esta muestra, comisariada por Francisco Calvo Serraller, es una selección

de los más conspicuos artistas *pop* españoles, a través de la que se refleja las tensiones de la sociedad española de estos años. Puesto que en ningún caso se ha pretendido hacer una selección "arqueológica", en la que entrarán indiscriminadamente todos los artistas de nuestro país que han realizado una obra con aspectos *pop*, la exposición se limita a las que se considera figuras claves del movimiento; así, se recoge el trabajo de Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Juan Genovés, Luis Gordillo y Darío Villalba. Además, el proyecto se completa con otros dos elementos. Por un lado, la presencia testimonial y simbólica de la obra del Dalí de los años sesenta. Y, por otro, una

selección de alrededor de 70 imágenes realizadas por algunos de los mejores fotógrafos españoles, con las que se retrata la España de la época.

Museo de Arte Contemporáneo
Esteban Vicente

Plazuela de las Bellas Artes, s/n
E-40001 Segovia

www.museoestebanvicente.es

museo@museoestebanvicente.es

Tlf. (+34) 921 46 20 10

2

CURSOS, CONFERENCIAS, ENCUENTROS



MUSEOS ESTATALES

www.mcu.es/museos

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

Curso de Museología y Conservación

Quito, Ecuador

Del 25 al 29 de octubre del 2004

La Subdirección General de Museos Estatales (SGME) del Ministerio de Cultura, a petición de la Oficina Regional de Comunicación e Información para América Latina y el Caribe de la UNESCO, sita en Quito, organizó un *Curso de Museología y Conservación* que fue celebrado en la capital ecuatoriana entre los días 25 y 29 de octubre de 2004. Este curso, que supone una segunda edición de otro impartido en 2003 en Cartagena de Indias (Colombia), se celebró en los salones del Convento Máximo de la Merced, ubicado en el centro histórico de la ciudad de Quito.

Las charlas, a las que asistieron profesionales de museos e instituciones museísticas de todo el país, fueron impartidas por Consuelo Luca de Tena, Carmen Rallo, María Sanz y Víctor Cageao, técnicos de la SGME. El curso se estructuró en torno a la conservación, como función básica del museo, analizando su implicación desde los diferentes ámbitos de la institución museística: Plan museológico, edificio de museo, profesionales relacionados con la conservación, laboratorios de restauración y salas de reserva, exposición permanente... Las tardes se dedicaron a la realización de talleres prácticos,

en el Convento Máximo de la Merced, tras los cuales los alumnos realizaron una exposición pública de sus trabajos.

Además del intercambio de experiencias, el curso sirvió para fomentar la cooperación entre técnicos españoles y ecuatorianos y abrió varias vías de colaboración entre instituciones culturales de ambos países.

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

Plan Museológico y Exposición Permanente en el Museo

Santa Cruz de la Sierra, Bolivia

Del 2 al 5 de noviembre de 2004

La SGME del Ministerio de Cultura, en colaboración con el Centro de Formación de la Cooperación Española (AECI), organizó el curso de Museología y Museografía *Plan Museológico y exposición permanente en el Museo*, que se desarrolló en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), entre el 2 y el 5 de noviembre 2004. Las charlas, a las que asistieron profesionales de museos e instituciones museísticas de toda Ibero-

américa, fueron impartidas por Isabel Izquierdo, conservadora de la SGME; Jaime Coll, director del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí"; Ana Carmen Lavín, directora de la Casa-Museo de El Greco y el arquitecto Juan Pablo Rodríguez Frade. Estas jornadas consiguieron reunir a especialistas procedentes de diversos países iberoamericanos, que reflexionaron, debatieron y dialogaron en torno a la exposición permanente del museo, desde la perspectiva integral del Plan Museológico, entendido como una herramienta de planificación y gestión museística.

Los resultados de este encuentro serán objeto de una próxima publicación, editada desde el Ministerio de Cultura.

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

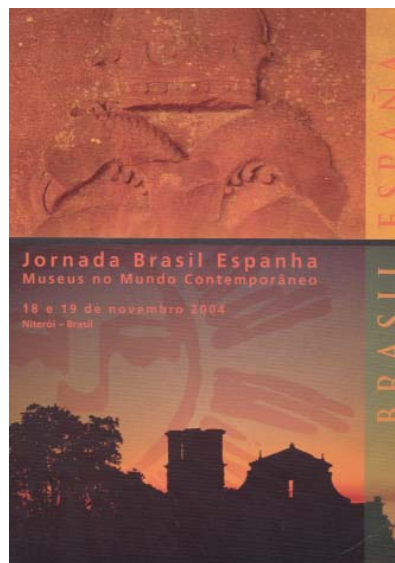
Jornadas Brasil-España.***Museos en el mundo contemporáneo***

Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi (Río de Janeiro)
18 y 19 de noviembre de 2004

La SGME del Ministerio de Cultura, junto con el Instituto de Patrimonio Histórico Nacional (IPHAN) de Brasil y la Embajada de España en Brasil, organizó las *Jornadas Brasil-España. Museos en el mundo contemporáneo*, que se desarrollaron en Río de Janeiro los días 18 y 19 de noviembre de 2004. En las charlas participaron Marina Chinchilla, Subdirectora General de Museos Estatales; Ana Azor, técnico de la misma Subdirección; Ana Carro, de la Asociación Española de Museólogos y Jesús Urrea, director del Museo Nacional de Escultura.

El objetivo del encuentro fue crear un foro de discusión e intercambio de

ideas y experiencias entre los sectores museológicos de ambos países, para estrechar relaciones entre técnicos y planificar acciones conjuntas. Las jornadas se estructuraron en seis sesiones en las que, con la participación de profesionales de ambos países, se trataron temas como las políticas públicas en las áreas museológicas, las nuevas perspectivas en la gestión de los museos estatales, el papel de las políticas regionales y locales, la formación de profesionales o la historia reciente de los museos brasileños y españoles, con algunos ejemplos concretos como el Museo Nacional de Escultura de Valladolid o el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro.



Este encuentro se complementó en los días previos a las jornadas con visitas de trabajo a varios museos de Río de Janeiro (Museo Histórico Nacional, Museo Casa do Pontal, Museo de la República, Museo Chácara do Céu y Museo Nacional de Bellas Artes) y de Petrópolis (Museo Imperial y Museo Santos Dumont).

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

VIII Edición del Curso de Introducción a las Fuentes del Arte Virreinal

Dependencias del Ministerio de Cultura
Del 18 de octubre al 26 de noviembre de 2004

El *Curso Introducción a las Fuentes del Arte Virreinal* es una propuesta que la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales comenzó a incluir en la convocatoria del "Programa de formación de profesionales iberoamericanos en el sector cultural" en 1997 como un elemento intercultural más entre España e Hispanoamérica.

El curso es el único programa de formación que se imparte en España sobre la materia y está abierto,

exclusivamente, a profesionales de instituciones museísticas iberoamericanas para su especialización. Su objetivo fundamental es introducir al conocimiento de las disciplinas artísticas españolas y europeas de los siglos XVI, XVII y XVIII que influyeron en el arte virreinal, difundir el patrimonio histórico español y los museos e instituciones que lo custodian, y favorecer las redes de intercambio de profesionales del mundo de los museos.

Imparten el curso más de 35 profesionales, expertos en la materia, procedentes de distintas universidades y museos españoles y su contenido se estructura en tres grandes bloques: clases teóricas, talleres y visitas y viajes. En esta su octava edición, han sido seleccionados 15 alumnos de instituciones museísticas de Bolivia, Perú, Cuba, Argentina, Ecuador, Chile y Venezuela.



museodealtamira.mcu.es

MUSEO DE ALTAMIRA

Congreso Internacional sobre Neandertales cantábricos

Del 20 al 22 de octubre de 2004

Durante los días 20, 21 y 22 de octubre, el Museo de Altamira se convirtió en el foro científico internacional sobre los Neandertales. Convocado bajo el título *Neandertales cantábricos: estado de la cuestión*, este congreso reunió a un total de ochenta especialistas de

España, Francia y Estados Unidos dedicados a los estudios de los humanos que habitaron la región cantábrica durante el Paleolítico Medio. Los expertos en la materia revisaron exhaustivamente el estado actual de la cuestión, intercambiaron problema, presentaron

los últimos datos y discutieron y compartieron resultados. Las ponencias y comunicaciones serán objeto de una próxima publicación específica que seguro se convertirá en referente para la investigación prehistórica.

MUSEO DE ALTAMIRA

Gestión de políticas culturales y museos: la calidad como herramienta de gestión

Del 8 al 11 de junio de 2004

Por tercer año consecutivo, el Museo de Altamira organizó el curso *Gestión de Políticas Culturales* destinado al personal de las Administraciones Públicas, en el marco del convenio de colaboración entre la Asociación de Amigos del Museo y la Federación de Servicios y

Administraciones Públicas de CCOO de Cantabria.

La edición de este año buscó profundizar en la calidad como herramienta de gestión del patrimonio cultural, especialmente aplicada a los museos. Entre los temas tratados destacan: los museos

como recursos de calidad para el turismo cultural, la calidad del servicio el producto cultural y el turismo cultural; y el patrimonio cultural como imagen de marca.

MUSEO DE ALTAMIRA

Escuela de Cultura y Patrimonio "Marcelino Sanz de Sautuola": La figura humana en el arte paleolítico

Julio de 2004

Este año la Escuela de Cultura y Patrimonio "Marcelino Sanz de Sautuola", organizada en el seno de los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y creada mediante convenio entre la Fundación Marcelino Botín y la Dirección

General de Bellas Artes y Bienes Culturales, ha estado dedicada a "La figura humana en el arte paleolítico". Bajo la dirección de Joaquín González Echeagaray y la secretaría académica de José Antonio Lasheras, director del Museo de Altamira, el curso se desarrolló entre

el 5 y el 9 de julio de 2004, y consiguió reunir en Santander a destacados prehistoriadores e historiadores del arte que aportaron una novedosa revisión sobre la figura humana en el arte paleolítico.



www.museoromano.com

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

Coloquio Internacional Arqueología romana para el público: musealización de los espacios arqueológicos

Del 14 y 15 de mayo de 2004

Los diversos proyectos llevados a cabo recientemente para la puesta en valor de yacimientos arqueológicos, son bien notables. Por ello, el Museo Nacional de Arte Romano, atendiendo a su especialidad, consideró oportuno organizar en mayo de 2004 un coloquio interna-

cional sobre musealización de espacios arqueológicos, que contó con la colaboración de la Universidad de Extremadura. Estas jornadas se desarrollaron con gran éxito y sirvieron para presentar algunos de los proyectos más significativos realizados en los últimos años, como:

Segóbriga, Iulióbriga, Miróbriga, Zaragoza, Cáparra, el Museo de la Villa Romana de Almenara y Puras.

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

Coloquio Internacional Augusta Emerita: territorios, espacios, imágenes y gentes en la Lusitania romana

3 y 4 de junio de 2004

Como parte integrante del Proyecto I + D "Augusta Emerita: territorios, espacios, imágenes y gentes en la Lusitania romana", el Museo Nacional de Arte Romano organizó, en colaboración con la Fundación de Estudios Romanos y la Universidad de Extremadura, un foro de

encuentro internacional que dio a conocer los temas más actuales en relación con Augusta Emerita y su área de influencia, como capital provincial de la Lusitania. En esta reunión, celebrada entre el 3 y el 4 de junio de 2004, participaron casi una veintena de especia-

listas de universidades y centros de investigación, así como varias decenas de estudiantes universitarios.

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

Curso Lusitania, Bética y Tarraconense. Las provincias hispanas y sus señas de identidad

Del 12 al 14 de julio de 2004

Entre el 12 y el 14 de julio de 2004, el Museo Nacional de Arte Romano, en colaboración con el Centro Regional de la UNED en Mérida, la Asociación de Amigos del Museo y la Fundación de Estudios Romanos, organizó el curso

Lusitania, Bética y Tarraconense. Las provincias hispanas y sus señas de identidad. El curso respondió a la demanda de muchos interesados por conocer el pasado romano de la Península Ibérica, planteando una panorámica general del

proceso, sus fases y aspectos más singulares. La importancia y trascendencia en el concierto del Imperio que tuvieron las tres provincias hispanas, fueron puestas de manifiesto por especialistas e investigadores de estos temas.

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

Coloquio Internacional Europa romana: museos europeos de romanidad/ Roman Europe. Roman museums in Europe

Del 10 al 11 de noviembre de 2004

En noviembre, el Museo Nacional de Arte Romano y la Fundación de Estudios Romanos, en colaboración con la Universidad de Extremadura, organizaron el *Coloquio Internacional Europa romana: museos europeos de romanidad*, con el objetivo de potenciar la creación de una "Red de Museos de Romanidad" para su conocimiento mutuo, la coordinación de actividades

futuras y la difusión social de estos museos a los ciudadanos europeos, potenciando la cultura común romana. Participaron en este encuentro el Museo dei Fori Imperiali di Roma (Italia), el Musée Saint Raymond de Toulouse (France), el Musée de l'Arles et de la Provence Antique (Francia), The Roman Baths Museum (Reino Unido), el Römisch-Germanisches Museum der

Stadt Köln (Alemania), el Muzeul de Istorie Nationala si Arheologie Constanta (Rumania), el Museu Monográfico de Conimbriga (Portugal), el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba (España), el Museo Nacional de Arqueología de Tarragona (España) y el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (España).

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

Congreso Internacional Eulalia de Mérida y su figura histórica

Del 25 al 27 de noviembre de 2004

Durante los días 25 y 27 de noviembre de 2004, y coincidiendo con la celebración del XVII centenario del martirio de Santa Eulalia, el Museo de Mérida organizó el *Congreso Internacional Eulalia*

de Mérida y su figura histórica, en el que se analizó el contexto histórico en que vivió y murió Santa Eulalia, el culto primitivo y sus extensiones, las manifestaciones artísticas y literarias a que

dio origen y su comunión con la ciudad que le vio nacer. El curso reunió a algunos de los mejores especialistas en la materia.



museodeamerica.mcu.es

MUSEO DE AMÉRICA

Curso Excavando huesos: reconstrucción de la forma de vida de las poblaciones del pasado

Del 23 de febrero al 5 de marzo de 2004

Entre el 23 de febrero y el 5 de marzo de 2004 el Museo de América organizó el curso *Excavando huesos: reconstrucción de la forma de vida de las poblaciones del pasado* en el que se ofreció una introducción general a la arqueología y antropología forense

como método de investigación histórica. En él se prestó una atención especial al análisis de ADN antiguo y sus aplicaciones arqueológicas; la excavación de contextos funerarios y la identificación de piezas dentarias; el estudio paleoantropológico de momias y los

mecanismos de momificación; y la elaboración de informes paleoantropológicos. Las clases fueron impartidas por diferentes especialistas en Antropología y Biología forense.

MUSEO DE AMÉRICA

El control de los procesos de deterioro de las obras de arte y materiales arqueológicos: nuevos métodos para la conservación y tratamiento de estos objetos

Del 14 al 16 de abril de 2004

Del 14 al 16 de abril, el Museo de América organizó el curso *El control de los procesos de deterioro de las obras de arte y materiales arqueológicos* en el que se ofreció una introducción general al estudio de la conservación del

patrimonio cultural, los factores relacionados con el deterioro de las obras de arte, la conservación de objetos y colecciones de valor cultural y arqueológico y la conservación preventiva como alternativa. Las clases fueron im-

partidas por Milagros Vailant, doctora en Ciencias biológicas, investigadora titular y asesora científica y docente de la Unión Nacional y Artística de Cuba y la Oficina de Historiadores de la Ciudad de La Habana.

MUSEO DE AMÉRICA

Curso sobre Cultura y Sociedad Mapuche

Del 10 al 13 de mayo de 2004

Entre los días 10 y 13 de mayo de 2004, el Museo de América organizó el curso *Cultura y Sociedad Mapuche* en el que se ofreció una introducción a

la historia y sociedad de este pueblo mapuche; su cultura y pensamiento; los procesos de asimilación y etnocidio; y las relaciones interétnicas y emer-

gencia indígena. Las clases fueron impartidas por Jesús Antona Bustas, profesor de la Universidad Complutense de Madrid.

MUSEO DE AMÉRICA

Seminario sobre Patrimonio Cultural Inmaterial

18 de mayo de 2004

El Museo de América se sumó el 18 de mayo de 2004 a las iniciativas impulsadas por otros museos europeos y españoles celebrando el Día Internacional de los Museos, que este año tuvo como lema "El patrimonio inmaterial y los museos". Con este propósito organizó un seminario sobre patrimonio inmaterial americano que estuvo abierto a todo tipo de público.

El seminario constó de dos mesas redondas. La primera de ellas, dedicada

a la "Normativa de protección sobre el patrimonio inmaterial", contó con la participación de Diego Fernández Alberdi, técnico de la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura, y Javier García Fernández, Catedrático de Derecho Constitucional de la Universidad de Alicante, que presentaron el marco jurídico de protección del que goza este tipo de patrimonio, tanto a nivel nacional como internacional. La segunda mesa redonda estuvo dedica-

da al patrimonio cultural inmaterial en los museos, y contó con la presencia de Joaquín Díaz, director del Centro Etnográfico que lleva su nombre, que disertó sobre el concepto de patrimonio inmaterial; Elena Hidalgo, jefa del departamento de exposiciones del Museo de América, que habló de la problemática de la conservación y musealización de este tipo de patrimonio; y Diana Restrepo, musicóloga, que presentó una panorámica general del patrimonio inmaterial americano.

MUSEO DE AMÉRICA

II y III Curso en Gestión de entidades culturales no lucrativas

25 y 26 de junio, y 26 y 27 de noviembre de 2004

Durante los días 25 y 26 de junio de 2004, la Federación Española de Amigos de los Museos organizó en el Museo de América la segunda edición del *Curso de Gestión de entidades no lucrativas*, dedicado al tema monográfico "Cómo captar fondos con éxito". En la primera sesión, Aurora Pimentel pesentó una panorámica general sobre la financiación privada en el sector cultural; mientras que, en la segun-

da, Arancha Franco, experta en financiación pública, aportó consejos prácticos, producto de su propia experiencia, sobre cómo obtener ayudas de la Administración. El éxito de la convocatoria, que logró reunir en su mayor parte a profesionales del sector, y la positiva evaluación realizada por los alumnos llevaron a los organizadores a realizar una tercera edición, entre los días 26 y 27 de noviembre, dedicada

esta vez a "Cómo atraer y fidelizar al público: la comunicación como herramienta de marketing en el ámbito cultural". El curso fue impartido por Manuel Cuadrado, docente de la Universidad de Valencia y experto en marketing cultural, y a él asistieron un total de cuarenta y dos personas, entre estudiantes de másters de gestión cultural y profesionales del sector.

MUSEO DE AMÉRICA

Momentos claves del diálogo entre profesionales de museos

Del 27 al 29 de octubre de 2004

Entre el 27 y el 29 de octubre de 2004, la Asociación Española de Museólogos celebró en el Museo de América el curso *Momentos claves del diálogo entre profesionales de museos*, con el objetivo de resaltar la importancia de una correcta comunicación entre el

conservador de museos o el comisario de exposiciones con los demás profesionales que trabajan en un proyecto de conservación, restauración y presentación de obras de arte. El curso, impartido por Benoit de Tapol, se centró en analizar las diferentes etapas

críticas en las que se estructura el proceso de conservación-restauración e ilustró la necesidad y la importancia de una concertación interdisciplinar en cada una de estas etapas para una correcta toma de decisiones.

MUSEO DE AMÉRICA

Métodos científicos para la identificación de la madera

Del 22 al 26 de noviembre de 2004

Impartido por Raquel Carreras, doctora e investigadora titular del gabinete arqueológico de la Oficina del Historiador de La Habana y profesora titular adjunto de la cátedra de la UNESCO de conservación de bienes culturales para América Latina y el Caribe, el curso *Métodos científicos para la identificación de la madera*, celebrado en el Museo de América, ofreció una introducción a las generalidades de este tipo de material, su composición química y estructural; los caracteres macroscópicos para su clasificación; sus tipos y diferencias; las técnicas utilizadas para su estudio científico y la confección de claves y bases de datos para la identificación de las principales maderas usadas en bienes culturales en España.

MUSEO DE AMÉRICA

Curso de Marketing cultural: museos y mercado

Del 24 al 26 de noviembre de 2004

La Asociación Española de Museólogos, en colaboración con el Museo de América, organizó, entre los días 24 y 26 de noviembre de 2004, el curso *Márketing cultural: museos y mercado*, con el que se pretendía aportar los conocimientos imprescindibles para realizar estudios de mercado que contribuyan, a través de las variables del márketing, a mejorar la gestión empresarial en el ámbito museológico. El curso fue impartido por Teresa Estrada, psicóloga y profesora de la Universidad de Matanzas (Cuba), y José Lázaro Quintero, doctorando en Economía Internacional y Desarrollo de la Universidad Complutense de Madrid; y se estructuró en tres sesiones dedicadas a "Museos y procesos de investigación de mercado", "Museos y márketing" y "Presentación y análisis de propuestas de estudios de mercado y sus posibles estrategias de márketing".

MUSEO DE AMÉRICA

Aspectos científicos y tecnológicos de la madera en la pintura sobre tabla para conservación y restauración

Del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 2004

Como continuación de curso *Métodos científicos para la identificación de la madera*, Raquel Carreras impartió en el Museo de América, entre el 29 de noviembre y el 3 de diciembre de 2004, el curso *Aspectos científicos y tecnológicos de la madera en la pintura sobre tabla para conservación y restauración* en el que analizó la estructura y las principales propiedades físicas y químicas de este material a considerar en la pintura sobre tabla; los tipos de maderas más utilizados en Europa para pinturas sobre tabla; el modo de reconocer los agentes degradadores de las tablas, acompañado de propuestas generales de erradicación y conservación; y los aspectos más importantes a considerar para la restauración estructural de las tablas.

Museo Arqueológico Nacional

www.man.es

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Curso sobre Lenguas y Culturas del Próximo Oriente Antiguo y Egipto

Abril y mayo de 2004

Entre abril y mayo de 2004, el Museo Arqueológico Nacional, en colaboración con el Centro de Estudios del Próximo Oriente Antiguo, organizó el curso sobre *Lenguas y Culturas del Próximo Oriente Antiguo y Egipto*, que se estructuró en dos módulos distintos: "Introducción a la escritura jeroglífica egipcia" y "El mundo micénico". El primero de ellos, "Introducción a la escritura jeroglífica egipcia" fue impartido por el doctor Josep Cervelló Autori y en él se abordaron cuestiones tales como la adscripción de la lengua egip-

cia a la familia lingüística afroasiática, las diferencias estructurales y funcionales entre los distintos sistemas de escritura egipcios, el desciframiento de los jeroglíficos por Champollion y el origen del alfabeto; mientras que, la parte práctica, se centrará en los distintos tipos de signos del sistema jeroglífico y en algunas nociones de gramática del egipcio clásico, con el objetivo de permitir a los alumnos que participaron leer y traducir textos breves. El segundo curso, "El mundo micénico", fue impartido por Francisco Aura, profesor de

la Universidad de Alicante, y Eugenio Luján, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, que ofrecieron una visión global del mundo micénico, lograda fundamentalmente a través de los textos conservados de esta civilización. En cuanto a los documentos escritos en lineal B, se analizaron sus características generales: funcionamiento del sistema de escritura, tipología y finalidad de los documentos, prácticas escriturarias de los escribas micénicos, etc.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Curso sobre Coleccionismo y mercado del arte en España (I)

Noviembre de 2004

Este curso, organizado por el departamento de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional, se impartió en la segunda quincena del mes de noviembre de 2004, estuvo dirigido a

licenciados universitarios, especialistas en el mundo del arte y público en general interesado en ambas materias. En él se abordaron, entre otras cuestiones, las referidas a: normativa vigente,

exportación e importación de objetos artísticos, galerías de arte, comercio de antigüedades y tendencias actuales del comercio de obras de arte.



MUSEO CERRALBO

museocerralbo.mcu.es

MUSEO CERRALBO

II Jornadas sobre el estudio y las intervenciones en bienes muebles históricos. Vivir en un interior histórico: los bienes muebles y su conservación

Del 18 al 19 de octubre de 2004

Los días 18 y 19 de octubre de 2004, el Museo Cerralbo fue la sede de la celebración de las *II Jornadas sobre el estudio y las intervenciones en bienes muebles históricos*, organizadas por la Fundación de Casas Históricas y Singulares en colaboración con el propio museo y la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura.

La presentación de estas jornadas corrió a cargo del presidente de la Fundación de Casas Históricas y Singulares,

Santiago Pardo, y la directora de la Fundación Lázaro Galdiano, Leticia Arbeteta. La primera ponencia, con el título "La evolución de los interiores históricos. Criterios de intervención. El Museo Cerralbo", corrió a cargo de la directora del Museo Cerralbo, Lurdes Vaquero, que analizó la creación de este museo, relató las diferentes intervenciones por las que ha pasado la casa del marqués de Cerralbo y el contexto histórico y social en el que se produjeron, expuso su criterio de recuperación de ambientes originales con

el que se ha trabajado en varias salas del museo y, como conclusión, hizo hincapié en la importancia de documentar antes y después de cualquier intervención. A continuación intervinieron varios ponentes que analizaron los criterios de conservación y restauración de los bienes muebles de su especialidad.

Las jornadas concluyeron con una visita guiada al Museo Cerralbo, dirigida por Julio Acosta, investigador de dicho museo.

MUSEO CERRALBO

Curso Lujo Oriental

Noviembre de 2004

En noviembre de 2004 el Museo Cerralbo organizó el curso *Lujo oriental*, coincidiendo con la inauguración de la exposición temporal *Lujo asiático. Artes*

de extremo oriente y chinerías en el Museo Cerralbo. La finalidad del curso, impartido por los doctores Abraham Rubio, Fernando Tabar, Luis Caeiro y

M^a Paz Aguiló, fue ahondar en algunas de las facetas más sugerentes de las producciones culturales de las civilizaciones del Extremo Oriente.

MUSEO CERRALBO

Curso-Taller de Encuadernación Oriental

Del 20 al 22 de diciembre de 2004

Entre el 20 y el 22 de diciembre de 2004 el Museo Cerralbo organizó el *Curso-taller de Encuadernación Oriental*, coordinado por Lurdes Vaquero e impartido por las profesoras de la Universidad Popular de Alcorcón María del Camino González y Monserrat

Rosado. El curso contó con un programa teórico en el que se desarrollaron, entre otros temas: el papel como base de la elaboración de libros, su importancia cultural en Oriente y las repercusiones en Occidente; los libros orientales, sus particularidades, tipolo-

gías y contenidos; las cajas y estuches para libros y los métodos de almacenamiento de colecciones teóricas ilustradas. La actividad del taller consistió en la realización de dos libros y una caja para guardarlos.

OTROS CURSOS, ENCUENTROS Y CONGRESOS

XX Conferencia General del ICOM "Museos y Patrimonio Inmaterial"

Centro de Convenciones y Exposiciones, Seúl (Corea)

Del 2 al 8 de octubre de 2004

<http://icom.museum>

IX Seminario Internacional del Forum UNESCO - "Universidad y Patrimonio" Gestión del Patrimonio: Centralidad y Periferia

Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Del 11 al 15 de octubre de 2004

<http://www.forumunesco.net>

Creative Space. An International Conference exploring museum and gallery space as a creative medium

Department of Museum Studies, University of Leicester

Del 5 al 7 de abril de 2004

<http://www.le.ac.uk/ms>

XX Congreso del Instituto Internacional de Conservación (IIC) "Modern Art, New Museums"

Museo Guggenheim, Bilbao (España)

Del 13 al 17 de septiembre de 2004

<http://www.iiconservation.org>

III Encuentro Internacional de Ecomuseos y Museos Comunitarios -

X Taller Internacional del MINOM

Santa Cruz, Río de Janeiro (Brasil)

Del 13 al 19 de septiembre de 2004

<http://www.minom-icom.org>

I Congreso Internacional "Patrimonios e Identidades"

Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Lisboa

Del 24 al 26 de noviembre de 2004

<http://www.iscsp.cult.pt>

Museums: collections on the move

Instituto Holandés para el Patrimonio Cultural, La Haya

28 y 29 de octubre de 2004

<http://www.ic.nl>

VI European Registrars Conference

German Registrars' Association, Wolfsburg (Alemania)

15 y 16 de noviembre de 2004

<http://www.registrate.it>

III Encuentro Internacional de Museología

Fundación Cajamurcia, Centro Cultural "Las Claras", Murcia

Del 19 al 23 de abril de 2004

<http://fundacion.cajamurcia.es>

Seminario Internacional de Museos: Los museos del siglo XXI. Reflexiones críticas y nuevos retos

Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, Universidad de Granada

Del 19 al 21 de mayo de 2004

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura>

Modelos de Gestión de Museos

Cursos de Verano de la Universidad de Cantabria, Reinosa

Del 6 al 9 de julio de 2004

<http://www.unican.es>

Nuevas formas de apreciar el arte: exposiciones temporales e itinerantes

Cursos de verano de El Escorial

Del 5 al 9 de julio de 2004

<http://www.ucm.es>

La educación museal

Cursos de verano de la Universidad de Oviedo

Del 5 al 9 de julio de 2004

<http://www.uniovi.es>

Gestión del marketing en las organizaciones no lucrativas

Cursos de verano de la Universidad de Oviedo

Del 12 al 16 de julio de 2004

<http://www.uniovi.es>

Modelos de gestión y organización de museos

Programa de Formación del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Del 8 al 10 de noviembre de 2004

<http://www.juntadeandalucia.es/iaph>

VIII Jornadas de Museología. Los museos y las nuevas tecnologías

Museo Arqueológico de Alicante

Asociación Profesional de Museólogos de España

Del 25 al 27 de noviembre de 2004

<http://www.museologia.net>

Seminario "Conservación de bienes culturales"

Fundación Picasso, Málaga

Del 1 al 3 de diciembre de 2004

<http://www.museopicassomalaga.org>

Criterios de intervención en Patrimonio: estrategias para la conservación del patrimonio etnológico

Programas de Formación del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico

Del 1 al 3 de diciembre de 2004

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph>

Ciudad y Patrimonio Arqueológico: de la excavación al discurso museológico

Programa de Formación del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico

Del 21 al 24 de febrero de 2005

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph>

VIII Jornadas Andaluzas de Difusión del Patrimonio: La interpretación del patrimonio: redes, rutas y centros de interpretación

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Del 22 al 24 de febrero de 2005

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura>

SECCIÓN
Recensiones

VIII

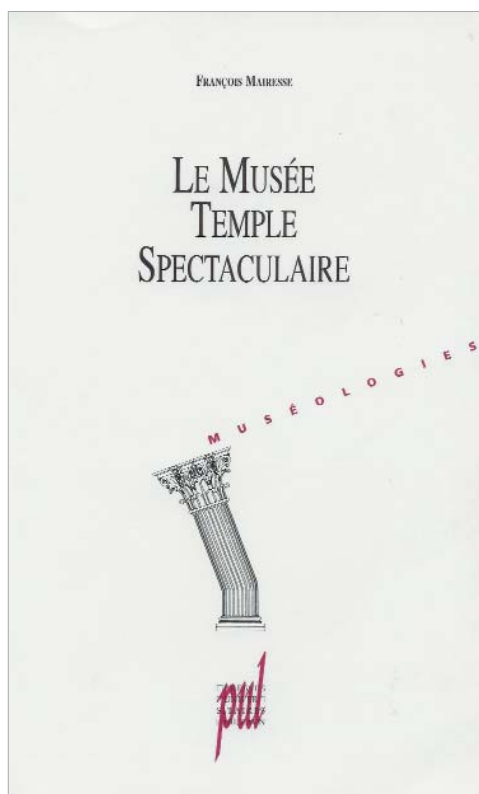
reir

LE MUSÉE, TEMPLE SPECTACULAIRE

François Mairesse

Lyon, Presses Universitaires, 2002, 215 pp.

FRANÇOIS MAIRESSE es un joven museólogo belga formado en la Academia Reinwardt de Holanda, la Escuela de Brno y bajo la influencia del gran teórico francés Bernard Deloche, con el que trabaja en su curso de Museología en la Universidad de Lyon. Este libro es parte de su tesis doctoral defendida en la Universidad Libre de Bruselas, donde imparte docencia, y se encuentra dentro de la colección de Museología coordinada por Jean Davallon, editada por la Universidad de Lyon. En la actualidad es director del Museo Real de Mariemont en Bélgica.



La originalidad de *Le musée, temple spectaculaire* reside en que su autor, atendiendo a la naturaleza compleja del mundo museístico, no se centra en el relato de la historia de las grandes colecciones o instituciones sino en los programas más influyentes producto de la imaginación de numerosas personas vinculadas al entorno de los museos. El conservador elabora discursos o proyectos que definen el rumbo a seguir por su museo implicando (o no) con su acción a los poderes públicos y a patrocinadores, con lo que se da una evaluación. Es lo que él denomina *project muséal*, pues a partir de la voluntad particular de un cierto número de actores que operan alrededor del museo se puede captar la razón de ser de esta institución, como una especie de *museumwollen*. Muchos de estos proyectos han evolucionado aunque ciertas ideas han permanecido relativamente estables y el autor se detiene en los más influyentes aunque ateniéndose al proyecto occidental de museo y a su origen griego. A través de sus líneas nos cuenta la historia de la museología más que la historia de los museos o de sus colecciones, como las obras de los grandes clásicos (Murray, Bazin y, ya más

recientemente, Pommier, Pomian o Poulot).

Su obra se organiza según un principio cronológico y está estructurada en siete capítulos. El primero está dedicado a los ricos antecedentes del museo moderno mientras que los cinco restantes nos cuentan la historia reciente de los proyectos museísticos en los últimos cien años. El capítulo final es el de análisis y recapitulación, concluyendo con una serie de perspectivas de gran interés.

Cien años en los que el museólogo no necesita recurrir a fuentes secundarias pero sí a los textos del momento, en los que es perceptible cómo los responsables de los museos tenían una visión reducida de la historia de su institución. Con sus proyectos creían estar inventado algo que, en realidad, ya existía de tiempo atrás: el proyecto museístico se "reinventa" en cada generación y no se suele tener en cuenta las reflexiones anteriores. Muchas de estas generaciones, como las que han protagonizado el siglo XX y más han aportado a la teoría museológica, han tenido que enfrentarse a problemas similares y han evocado proyectos parecidos a pesar de

situarse en contextos sociopolíticos diferentes.

No es una historia lineal ni evolutiva aunque se siga un principio cronológico: nada se inventa y, si el *mouseion* alejandrino propone un proyecto museístico entendido como *forum* de debate, de nuevo en el siglo XX nos encontramos con proyectos similares en los que la idea de colección como eje se difumina, como ocurre con los ecomuseos y museos virtuales. Del mundo antiguo pasa al *museum* renacentista, que es también lugar de reflexión aunque poco a poco comienza a imponerse la idea de museo ligado a la exposición de objetos, produciéndose ese deslizamiento por tres hechos que implican un cambio de actitud. Estos son el tránsito del espacio privado al público, la aparición de coleccionistas privados por una razón de “consumismo ostentador” ligado al emergente mercado del arte y de las curiosidades y, por último, la “tecnificación” del museo debida a las labores de eruditos que permiten un avance en la gestión de las colecciones animadas por la investigación científica. Entre ellos destaca Quiccheberg, autor del primer tratado museológico (Munich, 1565). Precisamente su figura ha sido objeto de la reciente exposición comisariada por el propio Mairesse en el Museo de Mariemont - *L'extraordinaire jardin de la mémoire* (mar.-sep., 2004). A Quiccheberg se le unen otros

pensadores clave para entender la historia del proyecto museístico como Bacon, Major o Leibniz.

La voluntad del museo o segundo capítulo se corresponde con el siglo XIX y arranca del modelo revolucionario francés hasta llegar al propiamente burgués surgido al amparo del capitalismo. Los quince años de proyecto de creación del Louvre sintetizan los fundamentos de la museología moderna, como señaló Bazin. Al mismo tiempo, aparecen conceptos tales como patrimonio nacional, los museos “regionales” y el público. Pensadores representativos de este momento son Quincy, Ruskin, Buls, Groult y Cole. En este aspecto debía de haberse añadido la importante contribución alemana.

A este capítulo le sigue el de las *Antítesis del museo*, en concreto, del “viejo” modelo europeo, encarnadas por pensadores norteamericanos como Peale, Gilman, Goode, Dana y Low, con ricos discursos muy utilitarios centrados en el público y en las colecciones. La reacción en Europa no se deja esperar y para Mairesse es significativa la celebración del Congreso Internacional de Historia del Arte en París en 1921, en el que Henri Focillon habla de una concepción moderna de los museos bastante entusiasta. A su contribución teórica – y no olvidemos que también práctica, pues es el mentor de la Oficina Internacional de Museos (OIM) – se añaden las aportaciones de los

belgas Leo Van Puyvelde y Jean Capart. Yo hubiese añadido, además, las del también belga Paul Otlet.

Otra antítesis se encuentra en el ámbito de la museología marxista-leninista, con Schmidt a la cabeza, y los modelos fascista italiano y *Heimatmuseen* alemán. Este periodo de entreguerras es también el del desarrollo de la técnica museística gracias a la labor realizada por la OIM de París y cuyos avances quedan bien resumidos en el tratado museográfico publicado en 1935 a partir de la famosa conferencia internacional celebrada en Madrid el año anterior. Según estos planteamientos tan hegelianos que Mairesse se hace desde la postmodernidad, a cada tesis o proyecto museístico le sigue una antítesis o proyecto que se le opone. Ello va metamorfoseando el “viejo museo moderno” europeo y estas tesis/antítesis debían haber venido seguidas por una síntesis o fase final en el proyecto museístico que si no se da es por la interrupción brutal de la Segunda Guerra Mundial.

Los gloriosos treinta (1945-1975) suponen la constitución del ICOM y las contribuciones de Lévillé, Wittlin, Gombrich, Bettelheim y Hicter. Como ocurre con el resto del libro, muy circunscrito a los ámbitos francófono y anglosajón, a veces se echa en falta la visión italiana, incluso la española (Aurora León debía haber estado

presente en el siguiente capítulo). También en estos momentos es cuando aparece el denominado por el autor "mal de museo", debido a las intensas críticas de la que es objeto, con teóricos como Sandberg o Adotevi y artistas como Broodthaers.

El caos que trastoca los pilares del museo moderno en la década de los años sesenta lleva a la aparición de *La utopía museológica*, que se corresponde con el periodo entre 1972-1985. La descolonización supone la aparición de nuevos conceptos como el de "la participación de la colectividad" o el de "identidad cultural" pero también implica nuevas experiencias reflejadas en los museos de vecindad y ecomuseos. Surgen dos importantes corrientes de pensamiento encarnadas, por un lado, en la Nueva Museología desarrollada en Francia a partir de los estudios de Varine y Rivière y, por otro, la que Mairesse denomina como museología científica, representada por los teóricos de la Europa del Este, como el checo Stransky, que define los conceptos fundamentales de la Museología como disciplina. Pero el ecomuseo no triunfa por sus pretensiones utópicas y porque no desbanca al museo tradicional, siendo superado por el economuseo. No se puede hablar de una Nueva Museología sino de varias, como se constata en el ámbito anglosajón, con Peter Vergo a la cabeza. Éstos no hacen

referencia a los franceses y se centran en la efervescencia de nuevos fenómenos como la arquitectura museística, las grandes exposiciones temporales y la relación de artistas y coleccionistas con el museo.

Es una museología menos utópica, más crítica y realista con los nuevos tiempos, momentos que Mairesse incluye en su capítulo de *Lo espectacular y lo actual*, o era post-Pompidou. La crisis económica de finales de los años ochenta aún la voluntad de expansión del museo con el triunfo de una doctrina anti-intervencionista estatal, dejando a la institución a expensas del mercado. Lo espectacular se refleja en la arquitectura como imagen externa (es paradigmático el caso del Guggenheim de Bilbao), en el avance de las técnicas museográficas, eventos como las exposiciones temporales y el predominio del factor lúdico sobre el educativo.

La actualidad, todavía bajo el débil amparo de la postmodernidad, nos demuestra que los museos no pueden reducirse a un sólo modelo, por lo que todos los proyectos descritos por Mairesse siguen coexistiendo (gabinetes de curiosidades, museos clásicos, ecomuseos). Esta historia circular se cierra con un intento del autor de establecer una estructura de los museos existentes y de recontextualizar los sistemas de pensamiento actual con un "ensayo de calco-cartografía". La superposición de calcos permite obtener una visión completa del

proyecto museístico aunque, como él mismo señala no sin cierta frustración, es imposible establecer una definición del museo por su esencia rica y compleja.

Queda así construido brillantemente por Mairesse el templo espectacular del museo actual, una guía imprescindible para conocer las más importantes contribuciones teóricas a la Museología.

M^a Teresa Marín Torres¹
Museo Salzillo, Murcia

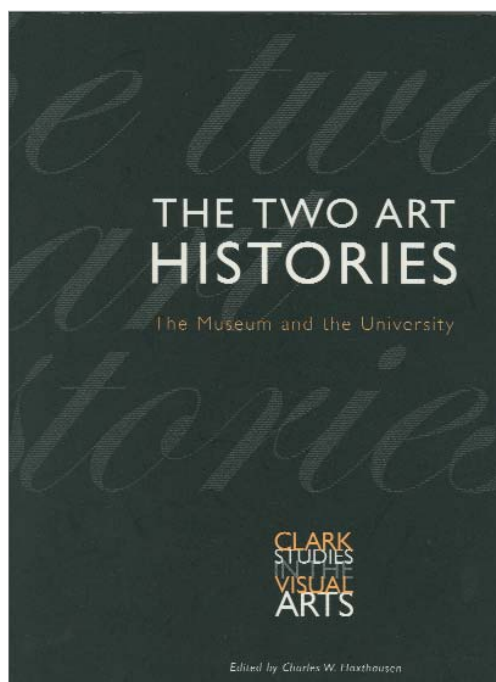
M^a Teresa Marín es Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad de Murcia y directora del Museo Salzillo. Ha realizado estancias de investigación en las universidades de Brno, Leicester, Sorbona, en el Museo Capodimonte de Nápoles y en los centros de documentación del ICOM y DMF (París). Es directora de los Encuentros Internacionales de Museología de la Fundación Cajamurcia y sus publicaciones versan sobre esta disciplina.

¹ E-mail: mtmarin@um.es

THE TWO ART HISTORIES. THE MUSEUM AND THE UNIVERSITY

Clark Studies in the Visual Arts, Charles W. Haxthausen, ed.,
Yale University Press, New Haven-Londres, 2002, 224 pp.

¿Pero es que hay dos historias del arte? Sin duda el mayor acierto del último libro de los **CLARK STUDIES** es el de haber presentado de forma clara y contundente lo que poco a poco se ha ido convirtiendo en una silenciosa evidencia: nos referimos a la creciente divergencia entre los métodos, los objetivos –y, al fin y al cabo, los intereses– de los profesionales de la Historia del Arte que trabajan en los museos y los que dan clase en las universidades, los de los conservadores y los académicos, los de quienes preferentemente montan exposiciones y los de quienes sobre todo escriben libros (más que catálogos).



No siempre fue así. En realidad, la Historia del Arte nació con un pie puesto en cada orilla. Sin ir más lejos, cuando en 1844 Gustav Friedrich Waagen fue nombrado titular de la primera cátedra de Historia del Arte de la Universidad Europea, la de Berlín, el puesto recaía sobre quien sólo hacía diez años había recibido de manos de Federico Guillermo III el encargo de dirigir la magna institución de la *Museen Insel*. Y la misma situación encontramos en la Viena finisecular de Julius von Schlosser, punta de lanza de la legendaria Escuela de Viena. En aquel entonces, todavía reinaba sólida e indiscutida la convicción de que el Arte con mayúsculas es el regalo que el genio creativo ofrece al público para su degustación estética y que el museo es una institución consagrada a la educación y a la conservación de ese rico patrimonio. Nadie ha claudicado (al menos públicamente) de esos objetivos primordiales, sin embargo, como constata sin ninguna ambigüedad el reciente Real Decreto del Museo Nacional del Prado, en los últimos años “los museos han pasado de ser recintos visitados principalmente por intelectuales y estudiosos de la historia del arte a constituir un atractivo turístico de

primer orden y un auténtico escaparate cultural de la ciudad donde radican”. En consecuencia, la tensión entre aquello que interesa a los “intelectuales” y lo que interesa al Gran Público se ha incrementado; los números mandan ahora más que nunca.

La mayor parte de las contribuciones de este *The Two Art Histories* procede del mundo anglosajón, un paisaje mucho más dividido y mucho menos tranquilo que el nuestro, por el diferente peso que el capital privado tiene en su política de exposiciones y, también, por el que tiene en el mundo académico inglés y norteamericano la así llamada *Nueva Historia del Arte*, una forma de hacer historia que ha puesto el peso en el carácter ideológico del arte por encima de sus valores estéticos. El museo no queda precisamente al margen de este análisis: en la versión extrema de esta *otra* Historia del Arte, la Museología, el colonialismo y el imperialismo son sencillamente “inseparables”¹.

¹ PREZIOSI, D. y FARAGO, C. (ed.) (2004): *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Ashgate, Aldershot: 3 (tomo la cita de su Introducción: “What are Museums for?”)

Este es el trasfondo sobre el que hay que leer las diecisiete contribuciones del libro que ahora comentamos, un libro en el que el lector no va a encontrar recetas mágicas (salvo un puñado algo ingenuo de buenos deseos) aunque sí algunos agudos análisis la mayor parte nacidos de las experiencias prácticas de importantes profesionales de los dos sectores implicados. Como muestra un botón: el conservador William H. Truettner narra sus desencuentros con la crítica y el público cuando su exposición *The West in America* (National Museum of American Art, 1991) intentó reubicar el característico paisajismo norteamericano decimonónico en su natural contexto ideológico (¿pero qué era realmente de los indios que pueblan tan bucólicos paisajes del Medio Oeste?). En el extremo contrario, Mark Rosenthal, organizador de una exitosa exposición sobre Mark Rothko (1998) en el MoMA no duda en afirmar que sólo las exposiciones monográficas (frente a las llamadas argumentales) son capaces de hacer verdadera justicia a la calidad de un pintor, reclamando incluso de los conservadores que muestren mayor “humildad” delante de sus homenajeados.

Un segundo grupo de intervenciones son sencillamente apologéticas: Gary Tinterow (Metropolitan, Nueva York) se presenta irónicamente como servidor del “régimen fetichista del consumismo

capitalista” y acusa a los historiadores de izquierdas de querer sacrificar el mismo sistema que les da de comer; mientras tanto, desde las páginas contiguas, la prestigiosa historiadora feminista Griselda Pollock responde en su artículo con un epígrafe nada equívoco: “Against Exhibitions” (“Contra las exposiciones”).

Para muchos de los participantes (John House del Courtauld Institute, Patricia Mainardi, o Sybille Ebert-Schifferer, de la Hertziana), lo que está en juego es la posibilidad de satisfacer las exigencias del público sin abdicar del rigor científico, conseguir un éxito de “taquilla” sin que los visitantes detesten (o sencillamente ignoren) la longitud de las cartelas explicativas. De todo ello se pueden cosechar interesantes ideas y puntos de vista para un debate que no ha hecho más que comenzar, y que en España presenta perfiles bastante diferentes (que no inexistentes), pero en cualquier caso, no deja de causar admiración la capacidad del mundo académico anglosajón para poner las cartas sobre la mesa y debatir sus puntos de vista, por lo menos, con la misma transparencia con la que en España se tararea el “aquí-no-pasa-nada”.

Felipe Pereda²
Universidad Autónoma de Madrid

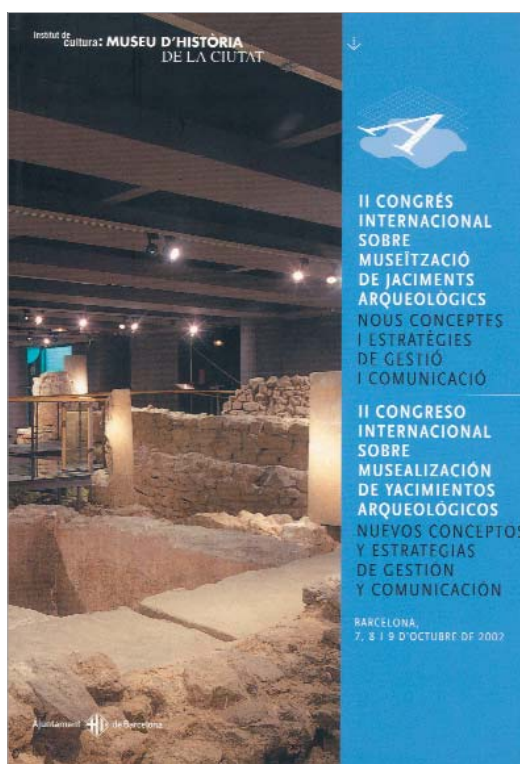
Felipe Pereda es Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid; trabaja sobre historia de la imagen y teoría de la arquitectura de la alta Edad Moderna. Sus recientes publicaciones incluyen *El Atlas del Rey Planeta. La descripción de España de Pedro Texeira* (Nerea, San Sebastián, 2002), y la coedición de la obra de Juan Ricci, *Tratado de la Pintura Sabia*, Toledo, 2002.

² E-mail: fepereda@uam.es

II CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE MUSEALIZACIÓN DE YACIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS. NUEVOS CONCEPTOS Y ESTRATEGIAS DE GESTIÓN Y COMUNICACIÓN

Actas del II Congreso Internacional (Barcelona, 2002),
Ed. Museo de Historia de la Ciudad (Barcelona) e Instituto de Cultura (Barcelona),
Barcelona, 2003, 357 pp.

El **II CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE MUSEALIZACIÓN DE YACIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS** celebrado en Barcelona los días 7 a 9 de octubre de 2002 bajo los auspicios del Instituto de Cultura de la Ciudad Condal, ha visto publicar sus actas en una edición coordinada por Julia Beltrán de Heredia e Isabel Fernández del Moral.



El volumen, editado en color y con 357 páginas, constituye una publicación notable en el panorama actual de las publicaciones del sector. Con una impresión impecable de diseño claro a cargo de Joan Colomer, esta edición sin duda representa un hito sobre la musealización de yacimientos arqueológicos.

La celebración de este segundo Congreso Internacional fue probablemente motivada por el creciente interés y la gran cantidad de iniciativas a cerca de la presentación al público de yacimientos arqueológicos. Este congreso presentaba un doble objetivo: por un lado, la exposición de las novedades de los diferentes proyectos que sobre musealización de yacimientos arqueológicos se están llevando a cabo principalmente en la Península Ibérica; y, por otro lado, provocar un debate alrededor de la aún joven práctica de difusión y conservación de sitios arqueológicos.

El volumen editado está dividido en cuatro secciones temáticas, y presenta como “preludio” la protocolaria conferencia inaugural a cargo de Antoni Nicolau i Martí, director del Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona (MHCB) y presidente del congreso, sobre la

problemática alrededor de la conservación y presentación de yacimientos arqueológicos, nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación.

En la primera sesión titulada “Modelos de presentación: criterios e instrumentos de musealización” se encuentra una gran cantidad de trabajos cuyo objeto es mostrar la variedad de ejemplos aplicados a la presentación del patrimonio arqueológico, que tienen como finalidad el respeto a la integridad y autenticidad de los restos arqueológicos, así como asumir unos objetivos socioculturales –de transmisión del conocimiento, la identidad y la dinamización económica y social-. Aún cuando en esta primera parte se habla de modelos de presentación, las comunicaciones mostradas suelen plantear pocos modelos nuevos, y salvo raras excepciones, insisten en la conservación de yacimientos (comunicaciones de Rosario Cebrián, Alexandre Grimal, Pilar Mena, Sebastián F. Ramallo, Domènec Ferran, Nieves Juste, Renée Colardelle-Lestrat, Miguel Ángel Cau, Julia Beltrán, etc.).

La segunda sesión, bajo el título de “Gestión de museos de yacimientos o centros de interpretación” está encabezada por el trabajo

de Jordi Pardo. En este apartado destacan los proyectos de gestión del Museo Municipal de Gavà y la articulación de los parques arqueológicos de la Comunidad de Madrid. Se pone de relieve la variada tipología de modelos de gestión de sitios arqueológicos, tanto pública como privada o bien mixta, que existe. Las diferentes comunicaciones subrayan la importancia de llevar a cabo una buena gestión con el fin de asegurar el éxito del sitio. También se apunta la entrada a una nueva etapa definida como del *New Public Management* y que tiene como objetivo adaptar lo público ante los nuevos retos derivados de la globalización.

Las comunicaciones de la tercera sesión, "Nuevas tecnologías aplicadas a la musealización de yacimientos", se centran en enfatizar las ventajas que supone la aplicación de entornos virtuales para crear mundos imaginarios que ayudan a comunicar el patrimonio arqueológico de una forma fácil, comprensible y didáctica. Para ilustrar este apartado, se dan a conocer diferentes programas que incorporan elementos virtuales en su presentación al público. Sin embargo, la mayoría de comunicaciones insisten en los trabajos de infografía aplicados a contextos arqueológicos, y se echa en falta algunos trabajos de ingeniería audiovisual, entornos inmersivos con ángulos de visión de 360° en tiempo real, creación de modelos 3D de alta calidad, visualizacio-

nes detalladas e interactivas de los modelos, el uso de mesas este-reoscópicas, etc.

Finalmente, la cuarta y última sesión trata el tema del público y los yacimientos arqueológicos. Aquí los pioneros en este tipo de estudios en España, Elena Pol y Mikel Asensio, ponen de manifiesto la necesidad de conocer los públicos de nuestros museos, con el fin de saber sus necesidades e intereses y crear eficaces instrumentos de transmisión de conocimiento. Esta necesidad de estudios de público queda patente en las propias actas del congreso, ya que justamente es uno de los apartados que tiene menos contribuciones con tan sólo seis trabajos.

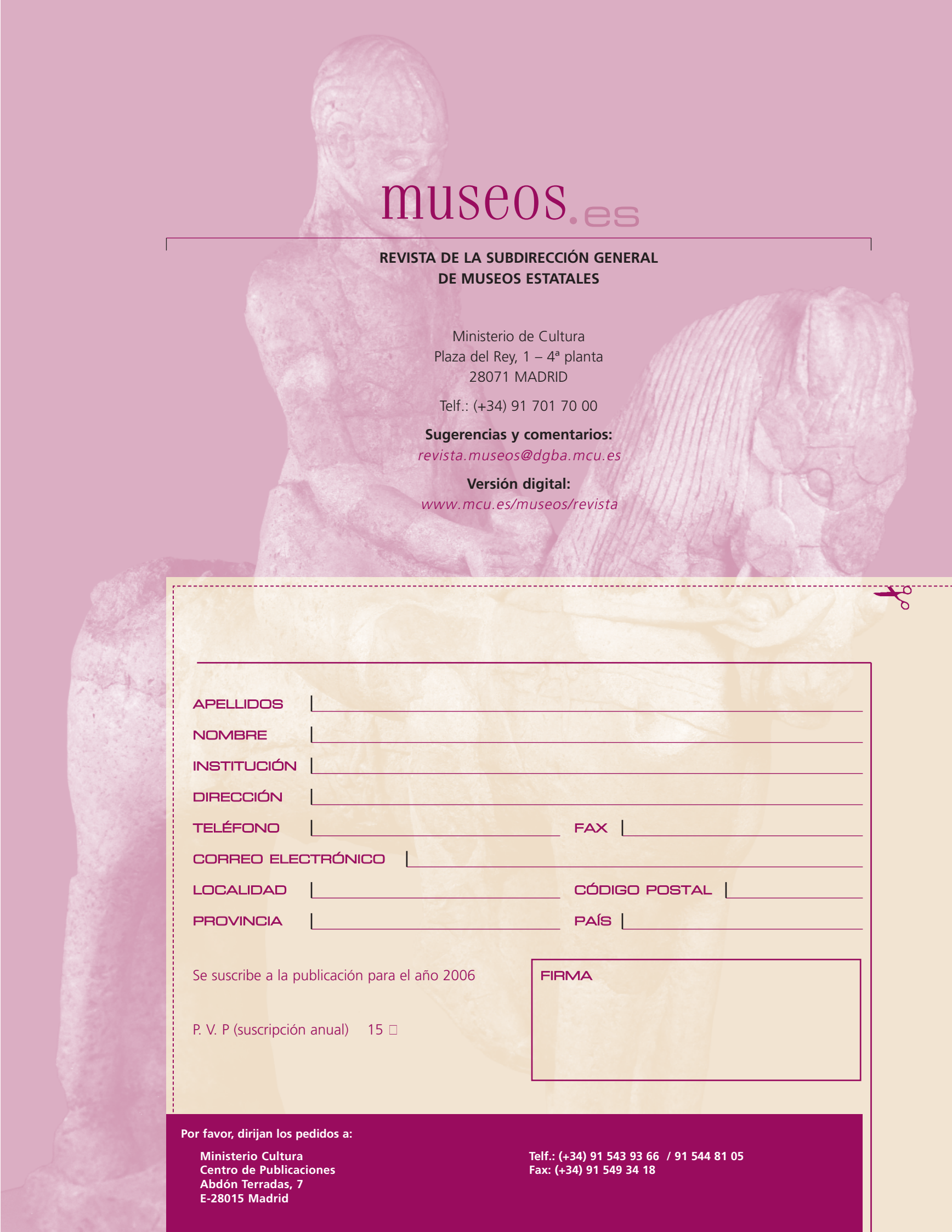
En conclusión, el congreso en sí, la publicación de las actas y la celebración de un nuevo congreso en Zaragoza, los días 15 al 18 de noviembre de 2004, aportan un espacio para dar a conocer y discutir lo que a presentación de yacimientos arqueológicos se refiere, una discusión que hasta hace pocos años no había disfrutado de un espacio común. En definitiva, la aportación que conlleva la publicación de estas actas es importante para seguir adelante en una mejor y más eficaz presentación del patrimonio arqueológico.

Joan Santacana y Clara Masriera¹
Universitat de Barcelona

Joan Santacana es Profesor Titular del Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Universitat de Barcelona. Arqueólogo de formación, ha llevado a cabo numerosos proyectos relacionados con la difusión del patrimonio histórico y arqueológico. Actualmente, co-dirige el grupo de investigación "Taller de Projectes" de la Universitat de Barcelona.

Clara Masriera, Licenciada en Historia y especializada en Arqueología, es investigadora del grupo "Taller de Projectes" de la Universitat de Barcelona.

¹ E-mail: jsantacana@ub.edu y cmasriera@ub.edu



museos.es

**REVISTA DE LA SUBDIRECCIÓN GENERAL
DE MUSEOS ESTATALES**

Ministerio de Cultura
Plaza del Rey, 1 – 4ª planta
28071 MADRID

Telf.: (+34) 91 701 70 00

Sugerencias y comentarios:
revista.museos@dgba.mcu.es

Versión digital:
www.mcu.es/museos/revista



APELLIDOS | _____
NOMBRE | _____
INSTITUCIÓN | _____
DIRECCIÓN | _____
TELÉFONO | _____ FAX | _____
CORREO ELECTRÓNICO | _____
LOCALIDAD | _____ CÓDIGO POSTAL | _____
PROVINCIA | _____ PAÍS | _____

Se suscribe a la publicación para el año 2006

P. V. P (suscripción anual) 15 €

FIRMA

Por favor, dirijan los pedidos a:

Ministerio Cultura
Centro de Publicaciones
Abdón Terradas, 7
E-28015 Madrid

Telf.: (+34) 91 543 93 66 / 91 544 81 05
Fax: (+34) 91 549 34 18

SE



museos.es

