MUSEOS, MEMORIA Y TURISMO

MUSEOS, MEMORIA Y TURISMO

Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)

eman ta zabal zazu

Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea

ARGITALPEN ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL



HEZKUNTZA, UNIBERTSITATE ETA IKERKETA SAILA
KULTURA SAILA

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN, UNIVERSIDADES E INVESTIGACIÓN
DEPARTAMENTO DE CULTURA









Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea
Gipuzkoako Campuseko Errektoreordetza
Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea
Balioen Filosofía eta Gizarte Antropologia Saila
Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 84-8373-862-7
Depósito legal / Lege gordailua: BI-2070-06

Fotocomposición / Fotokonposizioa: Rali, S.A.
Particular de Costa, 8-10 - 48010 Bilbao

Impresión / Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

Agradecimientos

Los trabajos que se recogen en este libro son fruto del Congreso *Museos en el siglo xxi: memoria y turismo*, organizado por el Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) y ARKEOLAN, los días 17 y 18 de noviembre de 2005 en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la UPV/EHU del Campus de Gipuzkoa.

Tanto el Congreso como la publicación de este libro no se hubieran podido llevar a cabo si no hubiéramos contado con la inestimable participación y la necesaria financiación de las siguientes instituciones: el Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa de la UPV/EHU; el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco; el Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco; la Dirección de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa y la Obra Social de la Kutxa.

Asimismo, queremos agradecer a los autores de los trabajos aquí publicados por su colaboración y mostrar nuestro agradecimiento a las siguientes personas por la participación directa que tuvieron en el Congreso: Karmele Barandiaran (Gerente de K6, Gestión Cultural), Aurelio González (Director Gerente de Lenbur), Félix López López de Ullibarri (Jefe de Servicios de Museos de la Diputación Foral de Álava) Jordi Tura (Director del Museu Etnològic del Montseny), Ángel Luis de Miguel (Alcalde de Isaba), Gabriela Vives (Jefa del Servicio de Patrimonio Histórico-Artístico, Archivos y Museos de la Diputación Foral de Gipuzkoa), Pía Alkain y María José Noain (Arqueólogas de ARKEOLAN), Joserra Basterra, Josemari Rodríguez y Lourdes Aramendia (PAS de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la UPV/EHU). Por último, mención especial merecen por su implicación y apoyo: Jordi Abella (Director del Ecomuseu de les Valls d'Àneu), Mertxe Urteaga (Directora de ARKEOLAN) y Lourdes Méndez (Catedrática de la UPV/EHU).

Iñaki Arrieta Urtizberea
i.arrieta@ehu.es

Prefacio

Los días 17 y 18 noviembre de 2005 se llevó a cabo el Congreso *Museos en el siglo XXI: memoria y turismo* en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la UPV/EHU. En el mismo se abordaron diversos aspectos relacionados con los museos, la memoria o, mejor dicho, las memorias que dichas infraestructuras culturales representan y los diferentes tipos de turismo a los que están vinculados los museos. Entre los diferentes aspectos abordados, destacamos: la vinculación de la sociedad con las propuestas museológicas y museográficas, el papel de las Administraciones Públicas en las propuestas museológicas y museográficas de los museos, la contribución de los museos en los programas de desarrollo, las repercusiones del turismo cultural en la economía local, y el impacto del turismo cultural en los proyectos museológicos y museográficos.

Resultado de ese Congreso, es esta publicación donde se recogen los trabajos escritos de los ponentes así como otros tres redactados para esta publicación, configurando así la estructura final de este libro. Queremos subrayar que a excepción de los dos primeros trabajos del libro, en el resto se abordan o se analizan experiencias concretas. Éste fue otro de los objetivos del Congreso como el de esta publicación, es decir, la descripción, el análisis y la reflexión de los puntos descritos en el párrafo anterior, desde la praxis o desde los casos concretos, realizándose éstos desde diferentes planteamientos y desde diferentes ámbitos.

El libro consta de cuatro partes. En la primera parte, los autores realizan fundamentalmente una aproximación teórica y reflexiva acerca de la vinculación de los museos con la sociedad, la memoria, el turismo y el desarrollo económico y turístico. En la segunda, se describen los orígenes y la puesta en marcha de dos museos a finales del siglo XIX y principios del XX: el de Donostia-San Sebastián y el de Ripoll. Por último, en la tercera y cuarta parte, los autores abordan experiencias concretas actuales, ubicadas en Europa, bien priorizando la vinculación de los museos con las memorias y las identidades de los colectivos sociales o bien haciéndolo con los desarrollos económicos y turísticos.

Por último, queremos recordar al lector que los trabajos de este libro se han realizado desde diferentes atalayas; es decir, desde diferentes planteamientos teóricos y metodológicos, con objetivos y metas diferentes, con diferentes sensibilidades e implicaciones, y valiéndose, asimismo, de diferentes narrativas.

Iñaki Arrieta Urtizberea
i.arrieta@ehu.es

Índice

PARTE I

FUNCIONES SOCIALES Y SIGNIFICADOS CULTURALES DE LOS MUSEOS

Museos y patrimonio: de la distancia retórica a la interlocución democrática. Iñaki Díaz Balerdi 15

Au coeur des conflits entre mémoire, histoire et développement économique, les nouveaux enjeux des musées de société aujourd'hui. François Hubert 33

PARTE II

MEMORIA Y TURISMO EN LOS ORÍGENES DE LOS MUSEOS

Elites, instituciones públicas, identidad cultural y turismo en los orígenes del Museo Municipal de Donostia-San Sebastián. Iñaki Arrieta Urtizberea 45

Los orígenes de la museografía etnográfica en Cataluña: el Arxiu-Museu Folklòric de Ripoll. Oriol Beltran Costa 77

PARTE III

LOS MUSEOS, ESPACIOS DE LA MEMORIA

Museo de la pesca en Palamós: espacio para la memoria de los pescadores. Miquel Martí i Llambrich 105

Arqueología y museos en Gipuzkoa; las experiencias del Centro de Estudios ARKEOLAN (1986-2005). Mertxe Urteaga 123

Penser un musée des confluences: un autre discours sur soi et les autres que soi. Thierry Valentin 147

PARTE IV

MUSEOS Y TURISMO: RETOS Y OPORTUNIDADES

Turismo cultural y museos: oportunidades de desarrollo comunes. El caso de Cesis, Letonia. María Fernández Sabau 161
La gestión y el uso turístico de los museos: la experiencia de Barcelona. Jordi Juan Tresserras y Juan Carlos Matamala..... 175
Museos, turismo y desarrollo local en el norte de Portugal: el Ecomuseo del Barroso. Xerardo Pereiro 189
Turismo y patrimonio cultural en las pequeñas y medianas ciudades: el Barri Vell *de Girona y el Museu d'Art de Girona*. Josep Manuel Rueda Torres 207

PARTE I

FUNCIONES SOCIALES Y SIGNIFICADOS CULTURALES DE LOS MUSEOS

Museos y patrimonio: de la distancia retórica a la interlocución democrática

Iñaki Díaz Balerdi

Profesor de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

1. ACUMULACIÓN, USO Y PRESERVACIÓN PATRIMONIAL: UN PROCESO CONFLICTIVO

Las relaciones del ser humano con su patrimonio siempre se han movido entre la voluntariedad, la satisfacción y el conflicto. Voluntariedad, porque el esfuerzo siempre ha sido necesario para la articulación, conservación y utilización de ese patrimonio. Satisfacción, por la capacidad de estimulo y gratificación inherentes a su buena administración. Y conflicto, no tanto por el hecho de su posesión, cuanto por el uso que se haya dado, se dé o se pueda dar a ese patrimonio en el que tantos desvelos se han canalizado.

La Real Academia de la Lengua define el término *patrimonio* como la «hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes», y como el «conjunto de los bienes propios adquiridos por cualquier título», definición de la que, al margen de cualquier valoración ética –no se entra a analizar la legitimidad de los medios de adquisición, por ejemplo–, se deducen una serie de derechos (el haber, en términos contables) y se suponen unas cargas y obligaciones (el debe). Entre los derechos, destaca el de uso, en virtud del cual, el propietario de ese patrimonio tiene la potestad de utilizarlo para los fines que considere más oportunos. Entre las obligaciones, su conservación, en primer lugar, a fin de asegurar su perdurabilidad y posibilitar su utilización.

El concepto de patrimonio se une indisociablemente al de propiedad. Individual o colectiva, y que puede materializarse al amparo de distintas conformaciones jurídicas. Propiedad, que enlaza directamente con la acumulación –de esto, de aquello y de lo de más allá, sea material o inmaterial lo acumulado–, lo que nos encarrila directamente hacia el concepto de coleccionismo, entendido como una variante de la acumulación en la que se distinguen rasgos relacionados con el orden y la sistematización. Acumulación y coleccionismo implican –o pueden implicar– tareas de conservación especializada, vocación de visibilidad o estrategias de exhibición y comunicación.

En principio cabría pensar que el hecho de acumular no supone nada de conflictivo. Al fin y al cabo, parece una consecuencia –más o menos sofisticada– de pulsiones de carácter instintivo que, por cierto, no son exclusivas del género humano, pues también hay animales que se mueven empujados por tendencias semejantes (la urraca a la hora de hacer su nido, por recordar sólo un caso), pulsiones encaminadas a satisfacer deseos de distinto orden –materiales, cognitivos, ideológicos–.

El estadio más simple del fenómeno consistiría en la acumulación de elementos heterogéneos –o dotados de algún rasgo que les otorgue cierta homogeneidad– por parte de un sujeto. Ese sujeto proyectará en su acervo patrimonial determinados intereses, deseos, identificaciones, fobias, etc., que, a la postre, conformarán algo parecido a un retrato objetual de su propietario. El patrimonio revela a su poseedor. No es lo mismo acumular –o coleccionar– estampas religiosas del siglo XVI que películas pornográficas de finales del XX (sin que ello implique una valoración moral sobre la personalidad del coleccionista, que conste). El propietario usará lo acumulado de la manera que considere más oportuna, se ocupará –en la medida de sus posibilidades, conocimientos e intereses– de mantener en buen estado su patrimonio, de acrecentarlo si es el caso o, por el contrario, en última instancia, también podrá deshacerse de él.

Como vemos, poco hay de conflictivo en el hecho de acumular. A no ser que la acumulación tenga su origen en –o sea la consecuencia de– hechos o actividades de dudosa legitimidad. El botín de guerra, el robo, el saqueo, la exportación ilegal, el comercio ventajista, por citar algunos. Y claro, ésas son unas vías nada despreciables –cuando no fundamentales– para la articulación de determinados acervos patrimoniales tanto privados como institucionales. Un simple paseo por cualquiera de los grandes museos nacionales del mundo occidental servirá para desmontar visiones optimistas o consideraciones utópicas acerca del triunfo del espíritu sobre cualquier otra consideración en esos templos del saber y el conocimiento. O, por decirlo en palabras de Hugues de Varine (2005a: 3),

> desde siempre los ricos han robado a los pobres, los vencedores se han llevado el botín arrebatado a los vencidos y los miserables han sobrevivido vendiendo lo que pueden, comprendidas las piezas arqueológicas porque no les cuestan nada.

De todas formas, muchas de las colecciones que hoy pueblan nuestros museos, así como la mayoría de los conjuntos patrimoniales –casas, palacios, muebles, bibliotecas, archivos fotográficos, curiosidades, recuerdos, etc.– tuvieron sus comienzos en los desvelos de algún personaje que, a lo largo de su vida, empeñó tiempo, esfuerzo y dinero –por vías legales o no– en reunir semejantes objetos. Con el paso de los años, algunos de esos conjuntos fueron socializados en virtud de un traspaso de titularidad a manos públicas o institucionales: el cambio posibilitaba, por lo general, un acomodo en principio más idóneo para las piezas –muchas veces en lugares destinados ex profeso a tales menesteres–, las cuales en adelante no estarían al servicio de un propietario individual sino de un colectivo social.

El traspaso de titularidad implicaba, además, una transmisión de derechos y obligaciones inherentes a dichos objetos patrimoniales. Derechos, fundamentalmente, de uso. Y obligaciones, las relativas a su conservación y servicio público. Ahora bien, en esa transmisión se origina una fractura de hondas repercusiones en el futuro. O si se prefiere, ahí se manifiestan de manera evidente algunas de las relaciones conflictivas entre personas y patrimonio que antes mencionaba.

Veamos. Sea cual sea el origen o las razones de la acumulación patrimonial, el sujeto que la practica investirá a ese patrimonio de un significado o trascendencia peculiar y, hasta cierto punto, intransferible: no es extraño que el entusiasmo que exteriorizan algunos coleccionistas sea visto con distancia –cuando no con indiferencia– por quienes no están movidos por su misma pasión o parecido interés. El coleccionista pondrá un cuidado especial en el tratamiento de su acervo, y lo hará con una intensidad que probablemente se desvanecerá si dicho acervo es puesto en manos de alguien ajeno a –o alejado de– la pasión que el primero mostraba. Y eso es lo que sucede cuando se produce un traspaso de titularidad a manos públicas o institucionales. Ni las instituciones ni los organismos públicos son entes susceptibles de sentir pasión. En todo caso, ésta se manifestará o podrá rastrearse en alguno o algunos de sus servidores, técnicos o funcionarios, los cuales, sin embargo, estarán a su vez constreñidos por normativas procedimentales y protocolos de actuación que encorsetarán –y limitarán, de alguna manera– ese primer impulso o entusiasmo por lo que se traen entre manos.

Las instituciones conservan el patrimonio por un imperativo de orden ético (y en funciones de variados intereses, no lo olvidemos). Imperativo cuya operatividad, por otra parte, tampoco es homogénea sino que oscila según los avatares de cada momento histórico. Las instituciones son conformaciones político-jurídicas de los colectivos humanos, instrumentos delegados para salvaguardar y hacer realidad determinados planteamientos ideológicos. Y al ser delegados, pueden investir de significado la gestión de los recursos, por ejemplo de los recursos patrimoniales –adjudicándoles valores relativos a la conservación de la memoria o a la conformación de identidades, por citar dos asuntos bastante de moda en los tiempos que corren–, pero eso no necesariamente será el resultado o la consecuencia de una proyección social o de un sentir popular.

Cuando algo pertenece a todos –y eso es lo que pasa con el patrimonio institucionalizado, del cual todos somos, en principio, propietarios–, parece como si ese patrimonio no perteneciera a nadie. Habrá excepciones, claro está, pero la mayoría de la gente no investirá de significado propio algo que fue acumulado por *otro*, que *otros* conservan en lugares cargados de restricciones –cuando no ocultan, por ejemplo, en almacenes de museos–, y cuyos arcanos de inteligibilidad y goce distan de ser los idóneos, al estar explicados y difundidos por *otros* en un lenguaje que tampoco ve como propio.

La fractura entre personas y patrimonio se materializa en una especie de divorcio entre las proclamas voluntaristas por un lado y las realidades más pedestres por otro. Los poderes públicos y las instituciones pertinentes –sean públicas o privadas– insistirán en la necesidad de conservar y poner en valor el patrimonio. Los representados por dichas instancias estarán, por regla general, de acuerdo con tan elevados propósitos, pero difícilmente participarán activamente en la aventura, dado que en la mayoría de los casos se les reservará un papel pasivo, de meros contempladores o degustadores de los tesoros conservados. Además, para un buen porcentaje de ellos el patrimonio revestirá connotaciones de alejamiento y distancia, cuando no de elitismo diferenciador: al fin y al cabo, ésa no será *su* colección, *su* patrimonio, sino algo heredado, ajeno en su origen y conformación, y que además implica onerosos desembolsos casi nunca vistos como prioritarios. En última instancia, es el revestimiento emocional que se otorga a los objetos lo que los convierte, aunque sean objetos impersonales, en mecanismos de significado (Csikszentmihalyi y Rochberg-Halton: 1981), y ese revestimiento emocional falta la mayoría de las veces en museos y conjuntos patrimoniales.

Las consecuencias saltan a la vista: como la responsabilidad acerca del patrimonio parece corresponder a *otros*, a esas instituciones delegadas que, entre otras, tienen encomendadas las labores de conservación y uso de esos difusos bienes patrimoniales, la sensibilidad acerca de los mismos será escasa entre la mayoría de la población, por lo que no será difícil encontrarse con los consecuentes procesos de deterioro, degradación, pérdida, expoliación, tráfico ilícito, etc. Eso, en circunstancias normales: sólo basta recordar lo sucedido hace una década en Sarajevo o, más recientemente aún, en Bagdad, para hacernos una idea de la capacidad de barbarie, pillaje y destrucción indiscriminados de que son capaces –por acción u omisión– unas sociedades pretendidamente avanzadas.

De todas formas, tras la II Guerra Mundial parecía que el mundo –o al menos sus responsables políticos– se había convencido de la importancia de un patrimonio que, como habían demostrado los años precedentes, era único e irremplazable. Como consecuencia de ese nuevo estado de conciencia pareció desatarse una fiebre conservacionista que coincidiría con un progresivo estado del bienestar –al menos en el mundo occidental– y un aumento del tiempo libre por parte del ciudadano de a pie. Se inauguraron museos, se recuperaron enclaves monumentales, se adecentaron cascos urbanos históricos degradados y, poco a poco, pareció normalizarse la relación entre personas y patrimonio hasta el punto, incluso, de que podríamos decir que en la últimas décadas del siglo XX todo lo relativo al patrimonio se puso de moda. Algo hay de esnobismo cultural –incluso de papanatismo acrítico– en esa dinámica, pero no es éste el momento de analizarla. Al fin y al cabo, bienvenida sea la moda si el resultado es un desvelo cada vez más sostenido por la conservación de los testimonios materiales –e intangibles– de nuestro pasado y presente.

Asunto muy distinto es el del uso que se da a ese patrimonio conservado. Porque hace tiempo también que se asumió que las obras no sólo debían conservarse sino que además deberían revertir en beneficio de sus teóricos propietarios. El primer paso era su exhibición. Mostrar las obras conservadas para hacerlas accesibles al público. El cómo se han mostrado esas obras es también asunto que se sale de las expectativas de las presentes líneas, pero se puede afirmar que, en términos generales, quienes se han ocupado de conservar el patrimonio también han intentado establecer mecanismos para su contemplación. Bien es verdad que algunos de esos encargados de la custodia del patrimonio pueden desarrollar tendencias posesivas o neuróticas (Deloche, 1985: cap. 1), lo que les lleva a confundir términos como gestión –que es lo que tienen encomendado– y propiedad –de la cual ellos no son sus detentadores–, pero la mayoría de las veces, como dice Gombrich (1988: 100), los conservadores de museos –y, por extensión, quienes trabajan en labores patrimoniales– buscan proporcionar provecho y delicia, parafraseando las palabras que Horacio dedicaba a los poetas: *aut prodesse volunt, aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae* –los poetas o quieren ser útiles o deleitar / o al mismo tiempo decir lo que es bueno e idóneo para la vida– (*Ars Poetica*, versos 333-334).

Es más, a medida que nos acercamos en el tiempo hasta nuestros días, los esfuerzos para facilitar ese acceso al patrimonio han sido sostenidos: la necesidad de mostrar lo conservado transita desde unos primeros estadios caracterizados por las dificultades (de horarios, de posibilidades de acceso, de falta de normalización en el uso de museos y otros lugares patrimoniales) hasta una optimización de los recursos encaminados a tal fin. En el fondo, y junto con la condición de despliegue mediático al servicio de determinados intereses (políticos, económicos, ideológicos) implícita en cualquier estrategia de exhibición patrimonial, lo que se ha buscado es atraer al público, hacerle partícipe de lo que en justicia le correspondía.

2. LOS MILAGROS NO EXISTEN (Y SI EXISTEN, SIEMPRE LES SUCEDE A LOS DEMÁS)

En ese camino ha habido de todo, avances, retrocesos, sensibilidad, desidia, y se han arbitrado distintas estrategias y soluciones, entre las que podríamos mencionar algunas sin que eso constituya un repaso sistemático a lo que ha sido una de las facetas más cambiantes en el mundo que nos ocupa. Ya en el siglo XVIII los desvelos museográficos, que fundamentalmente giraban en torno a la arquitectura, el orden, la presentación y la iluminación, constituirán la trama de una dialéctica viva y en continua evolución (Deloche, 1985: 83. Véanse tambien Foucault, 1975: 150; y Dagognet, 1984: 33). En el XIX, la conceptualización de museos y patrimonio como servicio público implicará la necesidad de unos horarios lógicos y de ciertas facilidades para que los visitantes se acercaran y tomaran posesión –aunque meramente

visual– de un universo de objetos en permanente expansión, evitándoles enojosos requisitos en boga tiempo atrás.

No quiere decir eso que el tema de los horarios esté definitivamente resuelto, pero hay que considerar que en la resolución del problema entran distintos factores –laborables, sindicales, etc.– a veces difíciles de conjugar. Piénsese que incluso se ven como auténticas conquistas algunas iniciativas recientes consistentes en prolongar horarios nocturnos o instaurar «noches de museos abiertos», aunque ahora si alguien quiere ir a un museo o visitar un enclave patrimonial difícilmente podrá recurrir a los horarios para excusar su no asistencia.

Otro factor que va a incidir en la misma línea será una progresiva tendencia hacia la desacralización de ámbitos y objetos patrimoniales. Los intentos irán encaminados a normalizar su uso y frecuentación, despojándolos del aura distante y encorsetada que durante tanto tiempo los habían impregnado. En el campo del arte, probablemente habría que remontarse a los años 60 y 70 del siglo XX para rastrear las influencias dadaístas o del Pop Art en una reformulación de los museos en tanto que contenedores de objetos no necesariamente elevados o exquisitos –los pertenecientes a la alta cultura–, pues la proclamación de la disolución del arte o la reivindicación de la cultura popular implicaban la necesidad de unos escenarios más flexibles y permeables para la exhibición de los nuevos productos artísticos.

Y otro tanto podríamos decir para las ciencias y las técnicas, donde el ejemplo de Frank Oppenheimer en el Exploratorium de San Francisco, abierto en 1969, inauguró una nueva manera de mostrar ciencia –imitada de manera generalizada a lo largo y ancho del mundo–, haciendo al visitante partícipe de los experimentos e intentando convertirlo en un protagonista activo que interactuara con lo que se exhibía ante sus ojos (Danilov: 1989).

Claro que cada una de esas vías tiene sus luces y sombras: Keneth Hudson (1998: 45) contaba que había oído a un conferenciante decir que de niño reconocía sin dificultad los museos, mientras que últimamente no estaba tan seguro de ello, reflexión perfectamente aplicable a tantos museos de arte –y de otras disciplinas–, donde el visitante tiene grandes dificultades para aclararse ante lo exhibido, que en ocasiones no es sino un

> clamoroso monólogo seguido de un largo silencio, el silencio que desafortunadamente reina hoy en la mayoría de las instituciones artísticas, el sonido del fracaso curatorial y de la decepción de la audiencia *(Ferguson, 1996: 188).*

Y a los museos de ciencia, donde a veces el comportamiento de sus visitantes –resultado de patrones de conducta previamente adquiridos y fomentado por los sistemas expositivos en juego– más parece responder a un deseo compulsivo de apretar botones y conseguir efectos curiosos o espectaculares –en realidad, muy semejantes a los conseguidos con máquinas tragaperras u otras tecnologías multimedia– que a un acercamiento creativo a los arcanos de la ciencia.

También ha experimentado cambios el propio sistema expositivo básico. Si durante largos años –todo el siglo XIX y buena parte del XX– la densidad objetual había sido muy elevada, ahora las obras «respiran» mejor, cada obra ocupa más espacio, evitando –en la medida de lo posible– interferencias visuales y amontonamientos engorrosos. Si antes era posible conservar y exhibir a la vez, en el mismo espacio, ahora cada una de esas funciones requiere de ámbitos específicos y diferenciados.

Paul Valéry (1934) hablaba de su angustia en los museos, ante objetos dispares que buscaban su preeminencia en el espacio expositivo y la anulación de las piezas colocadas a su lado, y todavía existen museos donde las paredes se cubren casi en su totalidad mediante cuadros que a veces resultan difíciles de apreciar, dada su lejanía respecto a los ojos del visitante. Pero cada vez más lo habitual es encontrar piezas rodeadas de espacios neutros, casi como si se les aplicaran los principios de la proxémica enunciados por Hall (1972), según la cual tanto humanos como animales –y por extensión, las piezas expuestas– necesitan de un espacio de seguridad a su alrededor, hasta el punto de que si ese límite –variable según los sujetos en cuestión– es franqueado por un ajeno se pueden desencadenar reacciones de incomodidad e incluso de agresividad defensiva.

También se podría analizar el auténtico alcance de esta sostenida estrategia de aligeración expositiva. Evidentemente, no por exponer más obras se consiguen mejores resultados: es más, la saturación se puede convertir en una de las dificultades, de las interferencias, de los impedimentos para que la experiencia sea gratificante. Pero exponer menos piezas no implica necesariamente lograrlo: al fin y al cabo en los procesos perceptivos otros factores entran en juego, entre ellos la preparación previa del sujeto que se enfrenta a la aventura cognitiva o los lenguajes utilizados para transmitir determinados discursos o mensajes, asuntos en los que todavía queda mucho por mejorar a fin de que museos y elementos patrimoniales susciten el interés que sus responsables les presuponen. Como afirma Hooper-Greenhill (1998: 69),

> ahora se reconoce que no es suficiente tomar la decisión de comunicar un mensaje y poner los receptores a la espera para recibirlo. Si los receptores no están predispuestos a comprender el mensaje, a considerarlo pertinente y hacerlo propio, es muy probable que no se establezca ningún contacto inicial.

Junto a esa estrategia de intensificación de los estímulos visuales –menos obras, luego más posibilidades de percepción enriquecedora–, se van a desarrollar los programas didácticos y de difusión. La última parte del siglo XX no se puede entender sin los gabinetes pedagógicos de los museos o los programas divulgativos acerca del patrimonio. Con una infinita batería de propuestas –entre las que ha habido de todo, en cuanto a calidad, como en botica–. Los técnicos especializados eran conscientes desde hacía tiempo de que el mero hecho de exponer unas obras no implicaba su entendimiento, por lo que, desde distintos ámbitos –hay que recordar los nuevos presupuestos pedagógicos articulados a partir de figuras como Paulo Freire, Iván Ilich,

etc.– se propugnaron mecanismos que fueran más allá de la tradicional visita guiada para facilitar el acercamiento del público a las obras. Ésta no desapareció –los pedagogos siguen reivindicando su idoneidad, al utilizar un tipo de comunicación interpersonal ausente en muchas otras propuestas–, pero junto a ella aparecieron multitud de actividades, directivas o no, que además exigían una participación activa de quienes acudían a ellas.

Hoy día en cualquier museo o centro patrimonial de cierta entidad –e incluso en muchos de los más modestos– se incorporan estas ofertas a la programación. Y si durante un tiempo estuvieron dirigidas mayoritariamente a un público infantil o escolar, ahora el abanico es más amplio, llegándose incluso al diseño de programas «a la carta». Con todo, aún se detecta un decidido énfasis en los contenidos de tipo racional y cognitivo, y una menor presencia de lo emotivo e interrelacional en las propuestas (Schouten, 1998: 29). Los técnicos parecen más empeñados en que *entendamos* lo que vemos que en que lo vivamos de una manera distinta a la puramente visual.

Además, tampoco se manejan de manera fehaciente y rigurosa datos sobre conocimientos previos y expectativas del público, por lo que, en muchas ocasiones, el resultado final es un desencuentro, más que un encuentro, entre obras y espectadores, al establecerse mecanismos expositivos poco operativos que utilizan lenguajes ininteligibles. Lenguajes de expertos y para expertos, dirigidos, paradójicamente, a públicos poco preparados o sólo superficialmente capaces de desenvolverse por entre los complicados arcanos explicativos ideados por los especialistas. Eso, cuando se intenta explicar algo, pues en muchas ocasiones, aparte de la consabida etiqueta identificativa, poco vamos a encontrar junto a las piezas expuestas, con lo que no es difícil encontrarse con reacciones por parte del público que oscilan entre la indiferencia y el desamparo.

Otro factor a tener en cuenta es el de las exposiciones temporales. Por lo general, los museos –y por extensión, los conjuntos patrimoniales– han sido vistos como lugares de permanencia y perdurabilidad, como ámbitos donde era posible acercarse a la certeza en tiempos de incertidumbre (Bloom & Powell: 1984). Esto tenía sus ventajas, indudablemente, pues permitía anclar la Historia, mantenerla viva, interpretarla y darla a conocer a las generaciones futuras. Pero, al mismo tiempo, y por la naturaleza de los testimonios materiales conservados, el imaginario objetual desplegado en las prácticas expositivas era difícilmente renovable: al fin y al cabo, las piezas de primer orden siempre tendrían preferencia sobre las secundarias, y en los discursos articulados –sobre el pasado, sobre la nación, sobre la ciencia, sobre la arqueología, sobre el arte– siempre se tendería a primar aquellos objetos que mejor ejemplificaran los mensajes que se pretendían transmitir. Y eso conducía irremisiblemente a la repetición, a la dificultad de inventar propuestas novedosas con las mismas piezas. A la consideración tan extendida del museo como un mastodonte an-

clado en el pasado, poco atractivo, raramente renovado y en muchos casos profundamente aburrido.

Las exposiciones temporales podían llenar ese vacío y, a la vez, completar los discursos valiéndose de piezas –pertenecientes a la propia institución o solicitadas en préstamo– a las que normalmente no se tenía acceso. El auge –la explosión, sería más correcto decir– de las exposiciones temporales coincide con dos factores clave. Por una parte, el desarrollo de los transportes y las comunicaciones que, curiosamente, va a permitir durante la segunda mitad del siglo XX un desplazamiento creciente y con destinos cada vez más variopintos de las personas –las cuales incluirán entre las actividades de esos desplazamientos la visita a conjuntos patrimoniales–, y también un sostenido flujo de intercambios de objetos susceptibles de ser exhibidos en lugares muy alejados de sus coordenadas habituales. Y, por otra, la irrefrenable necesidad de cambio, de variación, de estímulos novedosos, que se rastrea en el mundo contemporáneo, donde el consumo de sensaciones impone su ley, y el ritmo frenético de las actividades impregna hasta nuestras actividades más cotidianas. Si al día a día le exigimos cambio y novedad ¿cómo podrían sustraerse los museos a dicha exigencia?

A todo ello debería añadirse el influjo mediático y el ejemplo de los parques temáticos y otras ofertas de ocio. Los medios de comunicación, que trabajan con noticias, con novedades, han normalizado la presencia de lo patrimonial en sus soportes y, en parte, han sido responsables de la popularidad de que hoy gozan algunos museos y enclaves monumentales (Donnat: 1993). Aunque siempre tendrán mayor predicamento aquellas referencias a lo cambiante, en contraposición a lo perdurable: un museo no es noticia en sí, a no ser que algún acontecimiento, por ejemplo, una exposición temporal, sacuda el letargo que lo caracteriza. O un robo. O un escándalo. O unas cifras económicas o de asistencia a las que se pueda sacar punta. Algo que llame la atención, algo novedoso, en una palabra. Lo cual implica un riesgo de trivialización, de deriva hacia lo anecdótico. Algo, por otra parte, a lo que estamos acostumbrados: es tanta la información a nuestro alcance que a la larga no es extraño que se produzcan fenómenos de saturación e insensibilización. Desayunamos todos los días bajo un bombardeo de atrocidades que no nos impiden acabar nuestro café. ¿Qué efecto, entonces, pueden tener sobre nosotros las noticias relativas al patrimonio y que no incluyan elementos de rabiosa actualidad?

Por su lado, los parques temáticos ofrecen actividad, distracción, diversión y multitud de ofertas de consumo –bares, restaurantes, tiendas, etc.–. ¿Qué ofrecían los museos? Casi ninguna diversión, poca actividad, alguna distracción y, en el mejor de los casos, algunas ofertas de consumo –librería, tienda, restaurante–. La entrada a los parques temáticos era cara, pero siempre estaban llenos. La de los museos, barata, pero casi siempre estaban vacíos: había excepciones, pero la gran mayoría seguía –y sigue– durmiendo el sueño de los olvidados. Para entonces ya habían comenzado a realizarse estudios de visitantes (Pérez Santos: 2000) –con una in-

cidencia más nominativa que real, todo hay que decirlo– y desde hacía tiempo se contaba con pistas acerca de lo que buscaba el público en museos y lugares patrimoniales: estímulo, entretenimiento, aprender, interrelacionarse, altos niveles de servicios (aseos, cafetería, tiendas, áreas de descanso), oportunidad de gastar dinero en objetos con una pátina cultural y de buen gusto y, fundamentalmente, salir satisfecho de la experiencia (Middleton: 1985).

Las tendencias miméticas no se hicieron esperar. Como no se podía competir con los parques temáticos en cuanto a secreción de adrenalina o intensidad de la diversión, ni tampoco era factible articular estrategias participativas que generasen desgaste o deterioro de los instrumentos empleados –los objetos patrimoniales conservados y a conservar–, se optó por un camino intermedio: primar la espectacularidad de las exhibiciones y multiplicar los lugares de consumo. Pan y circo, que es lo que la plebe demanda. Tímidamente –y, con toda probabilidad, de manera inconsciente–, se empezaron a aplicar algunas de las formulaciones de Joseph Pine y su «economía de la experiencia» (Pine & Gilmore: 1999), pero de manera aleatoria, intuitiva y, hasta cierto punto, mojigata.

La espectacularidad era un fácil y agradecido reclamo, al permitir un eficaz deslumbramiento del público ante arquitecturas impactantes, tesoros sorprendentes o parafernalias multimedia capaces de introducir en la modernidad al más rústico jebo arratiano, por decirlo en palabras de Unamuno. Además contribuía a aumentar los índices de frecuentación, a engrosar la estadística de asistencia, asunto de capital importancia en una sociedad economicista que reduce casi todas sus valoraciones a la prueba del balance contable y la rentabilidad. Y lo mismo pasaba con las tiendas, cafeterías y otros lugares de expansión anejas a –o integradas en– los lugares patrimoniales. Su importancia radicaba –y radica– en los flujos económicos que producen, al brindar al visitante la posibilidad de gastar dinero de una manera «distinguida», entendiendo por distinción ese imaginario de comportamientos y tendencias en el gusto, contrapuesto a planteamientos más plebeyos y menos refinados, que analiza Bourdieu (1988).

La consecuencia inmediata fue la renovación de las escenografías. Remodelaciones, puestas al día, construcciones de nueva planta, recursos tecnológicos, campañas de marketing, reformulación de objetivos, atención al visitante –más como cliente que como usuario–, multiplicación de las zonas de expansión, etc., etc. Cabría preguntarse si la estrategia ha tenido éxito. O el éxito que se esperaba. Es evidente que algunos museos y lugares patrimoniales han multiplicado exponencialmente su número de visitantes, pero no todos han conocido iguales resultados: por cada uno de los que brilla sobre el carro triunfal del éxito, hay otro buen número que permanece donde siempre, en ese lugar ignorado, al margen de los flujos masivos y olvidados de los oropeles mediáticos, del que nunca han salido –a pesar de su puesta al día– y del que quizá nunca saldrán. Incluso, en el caso de los primeros, cabría plantearse si ese éxito ha sido el del museo, el del patrimonio, o el de los lugares co-

laterales de consumo, toda vez que el visitante de dichos lugares pasa más tiempo ahí que ante las piezas exhibidas o participando en las actividades programadas (Perniola: 1989).

En esas estábamos cuando se empezó a popularizar el llamado *turismo cultural*. Locución que, cuando menos, resulta curiosa o constituye un pleonasmo. Curiosa, porque es una de esas expresiones afortunadas en las que cabe de todo, sin que se especifique de manera congruente a qué nos estamos refiriendo cuando la utilizamos. Pleonasmo, porque en principio todo turismo es cultural: la palabra proviene del latín (de *tornus*, vuelta, movimiento) y se popularizó a finales del siglo XVIII, cuando se puso de moda entre los británicos pudientes el realizar un gran viaje (o *tour*, palabra tomada del francés) para conocer distintos países del continente europeo, viaje que, por supuesto, tenía en el componente cultural uno de sus cimientos u objetivos. Pero hoy parece necesaria la distinción entre turismo a secas –identificado, por ejemplo, con masificación, playa, chiringuito y sangría, para nuestras coordenadas más cercanas– y turismo cultural, el cual engloba, sin anular necesariamente los anteriores componentes, la visita esporádica o la frecuentación de determinados elementos patrimoniales pertenecientes a la «alta cultura» (museos, galerías, lugares patrimoniales, conciertos, teatros, etc.) o a un concepto más laxo y amplio de cultura (gastronomía, compras, fiestas, actividades lúdicas de prestigio y a la moda, paisajes, etc.).

Este turismo cultural, favorecido por la multiplicación exponencial de los desplazamientos en virtud del desarrollo de infraestructuras y sistemas de transporte, y que tiene como último y mejor invento los vuelos a bajo precio, ha sido visto si no como una tabla de salvación para museos y patrimonio, sí como un definitivo impulso para consolidar tendencias y atraerse nuevos usuarios. Por pequeño que sea el porcentaje de viajeros dispuestos a emplear parte de su tiempo de ocio en ofertas patrimoniales, teniendo en cuenta el enorme volumen de desplazamientos y viajes, el resultado no puede ser sino un aumento significativo en la cuantificación de visitas específicamente «culturales». Y así ha sido; eso es algo que salta a la vista.

Ahora bien, asunto muy distinto es el de la «cualificación» de los dígitos. Una estadística puramente numérica o un análisis meramente cuantitativo son herramientas útiles pero limitadas. Podrán servir para solicitar una subvención o presentar informes de gobierno, pero su toma en consideración implica otras posibilidades de análisis. Gabriel Alcalde y Josep Manuel Rueda (2004), en un estudio que se debería generalizar al conjunto de museos y centros patrimoniales de nuestro entorno, aportan unos datos significativos respecto al Museu d'Art de Girona. Sólo mencionaré uno: el del tiempo medio empleado en visitar sus salas de exposición permanente, que es de 40,45 minutos, en una horquilla que va de los 6 minutos de duración mínima a los 101 minutos de máxima. Si tenemos en cuenta que el museo se distribuye en cinco plantas (a la segunda sólo llega el 65% de los visitantes; a la tercera, el 56%; a la cuarta y quinta, el 54%) con un total de 21 salas, el resultado medio aproximado es de algo más de

2 minutos dedicados a cada sala: un auténtico slalom sólo apto para gente en buena forma física y mental (para desplazarse a esa velocidad y ser capaz de percibir algo más que la propia caminata), máxime si se constata que sólo una minoría utiliza las áreas de descanso para darse un respiro (un 8% de los usuarios está en dichas áreas entre 4 y 10 minutos; y sólo un 2%, más de 10 minutos).

Ironías aparte, datos como esos llevan a matizar el alcance real de esos flujos emergentes y crecientes de usuarios. De lo que no cabe duda es de la importancia económica que tienen, tanto por los ingresos directos como indirectos que generan. Pero lo que no queda tan claro es si ese modelo altera de manera sustancial las tradicionales relaciones de lejanía, de aleatoriedad, incluso de desidia, de los grupos humanos con su patrimonio. Hoy día parece de obligado cumplimiento reservar parte de nuestro tiempo de ocio, sobre todo si es en un viaje turístico, a la visita a un museo, una zona arqueológica o un inmueble monumental. Ahora bien ¿cuál es la incidencia real de esa vista, aparte del barniz de legitimación cultural que otorga?

Una de las funciones básicas de museos y otras instituciones dedicadas a esos menesteres es difundir el patrimonio. Pero una difusión basada en el consumo –visual, la mayoría de las ocasiones– rápido y superficial del acervo patrimonial sería equivalente, salvando las distancias, a una estrategia encaminada a dar a conocer la gastronomía de una zona a base de comida rápida de tragar y olvidar. Como afirma Maurizio Maggi (2005: 5),

> la atracción del mercado turístico es cada vez más grande y avanza hacia una banalización de las especificaciones locales y hacia la promoción del lugar siguiendo la lógica normalizada en el márqueting territorial, «clonando» modelos que han funcionado en otros lugares y han transformado en clichés los elementos que caracterizan estos parajes.

Y sería conveniente reflexionar acerca de si ésa es la vía más adecuada para una auténtica pedagogía patrimonial que difunda –de manera efectiva– y, a la vez, sensibilice y haga partícipes a los ciudadanos de lo que es parte consustancial de su historia.

3. A LA BÚSQUEDA DEL INTERLOCUTOR PERDIDO

Planteadas en estos términos, el panorama presente y las expectativas de futuro merecen una consideración más pausada. En los últimos años hemos vivido algo parecido a una explosión demográfica que afecta a la creación de museos y centros de patrimonio, lo que tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Entre las ventajas, la asunción de que el patrimonio perdido es irrecuperable, por lo que urge establecer medidas cautelares para su conservación y articular estrategias para su uso y disfrute; los intentos de normalización de las relaciones entre usuarios y patrimonio, poniendo en marcha iniciativas para garantizar el acceso al mismo y buscar la comprensión de sus peculiaridades morfológicas y contenidos conceptuales; la

generalización de programas didácticos y de difusión, encaminados a facilitar y enriquecer, mediante mecánicas que van más allá de la mera percepción visual, las relaciones que se establecen entre personas y objetos patrimoniales; la asunción, al menos teórica y con ciertas reticencias, de que el patrimonio genera un gasto que no necesariamente produce réditos contables y sí, por el contrario, se relaciona directamente con índices de bienestar social; finalmente, y para el caso de nuestro país –sumido en un secular retraso, agravado por la dictadura franquista–, la homologación de actividades y centros patrimoniales a los de países de nuestro entorno.

Entre los inconvenientes, el peligro de saturación, la sensación de que lo visto en un sitio se repite en otros más; la ausencia de planes de futuro que garanticen la viabilidad de muchos proyectos; la consideración del patrimonio como algo si no residual, sí prescindible o, al menos, no vital o prioritario; la generalización de una suerte de eclecticismo difuso en virtud del cual todo objeto, al margen de sus peculiaridades o circunstancias, es susceptible de ser musealizado, lo que conduce a una multiplicación a veces indiscriminada de los lugares para su preservación; finalmente, y también referente a nuestra situación más próxima, la atomización, descoordinación y desequilibrios territoriales, fruto probablemente de la rapidez con la que se han intentado hacer las cosas en un panorama poco maduro y con escasa tradición en estrategias de planificación cultural.

En todo caso, son tres los retos fundamentales a los que se enfrentan las políticas patrimoniales. Los relativos a finanzas, operatividad y comunicación. Del primero poco puedo decir: al fin y al cabo ahí están los economistas –y los políticos– para recordarnos que la gestión –palabra muy de moda– del patrimonio es cara y que los recursos son limitados. Y no seré yo quien lo niegue, pero sí me gustaría recordar, sobre todo a los agoreros de la gestionitis y la cuantificación numérica, que muchas veces parecen confundir gasto con inversión, cuando son conceptos diferentes; que hay ejemplos más que sobrados para demostrar que museos, monumentos o bienes patrimoniales pueden generar beneficios no sólo sociales sino también económicos, siempre que no se invierta con mezquindad, aspirando al mismo tiempo a obtener plusvalías inmediatas y espectaculares; que no se debería estigmatizar la cultura con el sambenito de lo oneroso y prescindible, condenándola al pelotón de los marginados de la planificación presupuestaria, sino que habría que integrarla en estrategias de desarrollo global como una más entre iguales, y no como pátina de buen tono para maquillar otras inversiones más inmediatamente rentables; que la apuesta por el futuro pasa por impulsar de manera efectiva actividades aparentemente poco rentables pero que con el tiempo se demuestran imprescindibles, como la cultura o la investigación –recordemos que seguimos a la cola en el tren europeo–, y que museos y centros patrimoniales deben ser considerados –y apoyados– como centros de investigación con todas las de la ley, y no como meros depósitos de cosas inservibles.

Esa categorización o consideración social de los museos como onerosos almacenes de una memoria poco práctica, me lleva a los otros dos puntos que mencio-

naba, operatividad y comunicación, que los trataré de manera conjunta, pues los considero las dos caras de una misma moneda. Dicho de otro modo, la operatividad descansa en la comunicación o, si se prefiere, la comunicación es imprescindible para lograr resultados operativos. Operatividad que tiene más que ver con los valores que adjudica el imaginario social al patrimonio, que con las tareas más «mecánicas», si se me permite la expresión, de conservación del mismo. Los conocimientos científicos y el adelanto tecnológico permiten hoy día establecer mecánicas de preservación patrimonial cada vez más idóneas. Hoy se conserva más que ayer pero menos que mañana, podríamos decir sin temor a equivocarnos. O al menos se puede conservar, pues no en todos los lugares se hacen las cosas de la misma manera. Otra cosa es para qué se conserva. O cómo percibe el colectivo social los frutos de la conservación, qué es lo que busca en ellos, a qué aspira, cuánto se identifica con lo conservado, qué posibilidades tiene de incidir en las políticas patrimoniales, etc.

En el dossier *¿Pasado de moda? ¿A la última? El museo visto por adolescentes* (*Museum*, nº 173, 1992: 39-44) los encuestados –franceses– dejaban ver que no se sabía muy bien en la calle lo que podían contener aquellos imponentes edificios patrimoniales, identificaban museo con mareo, los consideraban caros para lo que ofrecían, poco placenteros, probablemente llenos de antiguallas polvorientas, guardias momificados, etiquetas eruditas e incomprensibles y guías que no invitaban precisamente a hacer preguntas. El desparpajo desprejuiciado de los adolescentes nos pone sobre la pista de esa consideración social de los museos que apuntaba antes. Se dirá, y ya lo he señalado líneas arriba, que desde hace tiempo se hacen estudios de visitantes, pero ¿hasta qué punto se toman en consideración sus resultados? Más aún ¿es posible cambiar algo cuando las evaluaciones, por ejemplo, sobre una exposición, se hacen por lo general cuando ésta ya ha sido montada y abierta al público? ¿Cuál es el papel que se asigna, a la hora de planificar cualquier actividad, al conservador, al psicólogo, al pedagogo o al público mismo (Screven: 1993)? Se evalúan los resultados, pero ¿en función de qué parámetros, de aquellos que miden sólo lo que se pretende que el visitante entienda, o de los que nos podrían informar sobre lo que realmente está entendiendo? (Heumann, 1991: 176)

En última instancia es el conservador, el técnico, el especialista, el comisario, el que decide, y sus intereses no necesariamente han de ser concordantes con los de los demás actores del acontecimiento. Y no nos equivoquemos, como dice Maggi (2005: 4), nadie, ni el conservador ni el público a quien va destinado lo conservado, se sitúa al margen, no hay agentes activos y pasivos: todos son activos (el discurso sobre la memoria es un discurso sobre el nosotros), aunque generalmente a unos se les despoja de la posibilidad de actuar y se practique una conservación retórica de la memoria.

Una memoria transmitida según el modelo de la comunicación hipodérmica, autoritaria y unidireccional, modelo en el que la mayor parte de los efectos de dicha comunicación no son tenidos en cuenta sino que se dan por supuestos (Bauer: 1964):

sólo el ente autorizado, en este caso el museo, o mejor dicho, quien elabora los discursos del museo, emite mensajes y propone significados, mientras que al visitante sólo le queda conformarse con la propuesta, aventurar otras miradas –en el mejor de los casos, y siempre en inferioridad de condiciones, al no tener la posibilidad de alterar el orden objetual establecido– o abandonar el museo –en el peor de los casos, y sabiendo que aunque lo abandone, su presencia se consignará en el haber de la cuantificación contable–.

Da la impresión de que hay como un miedo indefinido, un recelo nunca explicitado acerca de los problemas que podría generar una toma de decisiones realmente democrática en el museo. Al fin y al cabo, se piensa, ¿quién nos asegura que si lo que de verdad triunfa en la televisión son los *reality shows* y los programas basura, no pasaría lo mismo en el museos, donde la banalización, los lugares comunes o el anecdotismo ramplón podrían tomar el lugar de la alta cultura? Podría ser, claro está, pero habría que comprobarlo, y eso se ha hecho muy pocas veces. Además, argumentar de ese modo implica olvidar –u ocultar– que esos programas televisivos poco tienen de democráticos en su origen, y que son propuestos –o impuestos– a una audiencia reducida también a la pasividad y al consumo acrítico. Y, por otro lado, también se podría considerar la deriva actual de muchas cadenas de televisión como la consecuencia de un mecanismo que utiliza distintos programas como envoltorio de lo realmente importante, del gran negocio, de la publicidad.

Pero ése no es el caso de los museos, pretendidos depósitos de objetos pertenecientes a una estirpe privilegiada, la de los testimonios que merecen ser musealizados y que se inscriben en la categoría de verdad u objetividad, bajo el amparo de la ciencia (Macdonald, 1991: 2-3), y que de ninguna forma se pueden mezclar con asuntos tan espurios como la publicidad… ¿o sí? Vistas las exigencias de los balances contables, obsesionados los mandamases con la autofinanciación y la esponsorización, las cosas no están tan claras y cada vez más logos y marcas son atributos inseparables de exposiciones y otras actividades culturales.

Es decir, la objetividad, la verdad, la canonización de determinados discursos, nunca es algo aséptico o inocente. Como dice Carol Duncan (1995: 8-9), controlar el museo significa controlar la representación de una comunidad y sus más altos valores y verdades, por lo que lo que vemos o no vemos en ellos –y en qué términos y según qué autoridad lo vemos o no lo vemos– tiene una relación directa con cuestiones relativas a quién constituye la comunidad y quién define su identidad. Y eso se transmite en una forma de comunicación jerarquizada y con pocas posibilidades de alteración, al menos en los museos tradicionales –que son la inmensa mayoría–, reacios a implementar mecanismos efectivos de participación.

Una participación que devuelva el protagonismo a quien hoy no es más que visitante pasivo –a menudo un visitante-exprés, integrado en una apresurada visita de turismo, cultural o no, que recorre salas y más salas en poco más de media hora– y le permita investir al patrimonio de un significado de identificación personal, terri-

torial, subsidiariedad y desarrollo (Varine, 2005b: 12-13). Evidentemente no es una tarea sencilla: enormes dificultades esperan al promotor o mediador que intente mantener un esfuerzo permanente de participación en el proyecto de al menos un pequeño porcentaje de la población, por lo que las tendencias a la delegación o al desistimiento no se harán esperar (Desvallées: 1985). Pero ésa es otra historia, que no invalida la imperiosa necesidad de cambiar un panorama de interlocución democrática a todas luces insuficiente, cuando no deprimente, en nuestras coordenadas museísticas y patrimoniales.

4. BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE, G., y RUEDA, J. M. (2004) *L'ús del Museu d'Art de Girona. Anàlisi de la utilització del centre en el període 2002-2003*. Instituto del Patrimoni Cultural de la Universitat de Girona.

BAUER, R. (1964) «The Obstinate Audience: The Influence Process fron the Point of view of Social Communication», en *American Psychologist*, nº 19, pp. 319-328.

BLOOM, J. N., and POWELL III, E. A. (1984) «The Growing Museum Movement», en *Museums for a New Century. A Report of the Comission on Museums for a New Century*. American Association of Museums, Washington D.C.

BOURDIEU, P. (1988) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.

CSIKSZENTMIHALYI, M., and ROCHBERG-HALTON, E. (1981) *The Meaning of Things*. Cambridge University Press, London.

DAGOGNET, F. (1984) *Le musée sans fin*. Ed. du Champ Vallon, Seyssel.

DANILOV, V. J. (1989) «El Exploratorium de San Francisco veinte años después». *Museum*, nº 163, pp. 155-159.

DELOCHE, B. (1985) *Museologica. Logique et contradictions du musée*. J. Vrin, Paris.

DESVALLÉES, A. (1985) «L'écomusée : degré zéro ou musée hors les murs ?», en *Terrain. Revue d'Ethnologie de l'Europe*, nº 5, octubre de 1985 (http://terrain.revues.org/document2889.html)

DONNAT, O. (1993) «Les publics des musées en France», en *Publics et Musées*, nº 3, pp. 29-43.

DUNCAN, C. (1995) *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Routledge, London and New York.

FERGUSON, B.W. (1996) «Exhibition Rethorics. Material Speech and Utter Sense», en R. Greenberg, R, Ferguson, B. W., and Nairne, S. (eds.) *Thinking about Exhibitions*, pp. 175-190, Routledge, London and New York.

FOUCAULT, M. (1975) *Surveiller et punir*. Gallimard, París.

GOMBRICH, E. H. (1988) «The Museum: Past, Present and Future», en Aagard-Mogensen, L. (ed.) *The Idea of Museum. Philosophical, Artistic and Political Questions*, pp. 99-126. The Edwin Mellen Press, Lampeter.

HALL, E.T. (1972) *La dimension oculta*. Siglo XXI, México.

HEUMANN, E. (1991) «Noodling Around with Exhibition Opportunities», en Karp, I., and Lavine, S. D. (eds.) *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, pp. 176-190. Smithsonian Institution Press, Washington and London.

HOOPER-GREENHILL, E. (1998) *Los museos y sus visitantes*. Trea, Gijón.

HORACIO (1996) *Sátiras. Epístolas. Arte poética* (traducción de Horacio Silvestre). Cátedra, Madrid.

HUDSON, K. (1998) «El museo se niega al inmovilismo». *Museum*, nº 197, pp. 43-50.

MACDONALD, S. (1991) «Exhibitions of Power and Power of Exhibition», en Karp, I., and Lavine, S. D. (eds.) *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, pp. 11-24. Smithsonian Institution Press, Washington and London.

MAGGI, M. (2005) *El perfil cultural de la sostenibilidad: el papel de la nueva museología*. Ponencia presentada al XI Taller Internacional de Nueva Museología. Molinos, Teruel.

MIDDLETON, V. T. C. (1985) «Visitor expectations of museums», en *Museums Are for People*, pp. 17-26. Scottish Museums Council, Edinburgh.

MORLEY, D. (1980) «*Nationwide» Audience: Structure and Decoding*. British Film Intitute. London.

PÉREZ SANTOS, E. (2000) *Estudio de visitantes en museos, metodología y aplicaciones*. Trea, Gijón.

PERNIOLA, M. (1989) «Museos y colecciones», en *Revista de Occidente*, nº 100, pp. 142-152.

PINE, J. & GILMORE, J.H. (1999) *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business a Stage*. Harvard Business School Press (puede consultarse un resumen de los propios autores en *Museum News*, nº 78, pp. 45-48).

SCHOUTEN, F. (1998) «Profesionales y público: un acercamiento necesario», *Museum*, nº 200, p. 27-30.

SCREVEN, Ch. G. (1993) «En los Estados Unidos, una ciencia en formación», *Museum*, nº 178, pp. 6-12.

VALÉRY, P. (1934) «Le problème des musées», en *Pièces sur l'art*, pp. 115-123. Gallimard, Paris.

VARINE, H. de (2005a) «Descolonizar la museología», en *Noticias del ICOM*, vol. 58, nº 3, p. 3.

——, (2005b) *Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*. Asdic Editions, Lusigny-sur-Ouche.

Au coeur des conflits entre mémoire, histoire et développement économique, les nouveaux enjeux des musées de société aujourd'hui

François Hubert

Conservateur en chef du Musée d'Aquitaine

Les musées d'archéologie, histoire et ethnologie qu'on appelle aujourd'hui en France des «musées de société» sont d'abord des institutions destinées à donner une épaisseur historique (donc du recul) aux questions que la société se pose au moment où elle se les pose. C'est pourquoi, pour moi, ces musées sont au cœur du débat (ou du conflit) entre la mémoire et l'histoire.

Mais les musées coûtent cher. Les pouvoirs publics attendent d'eux un certain autofinancement, ou pour le moins «un retour d'image». De ce fait les musées participent à des stratégies de développement qui ne sont pas seulement des stratégies culturelles. Elles ont aussi une forte dimension économique, principalement (mais pas seulement –j'y reviendrai–) pour le développement du tourisme. C'est pourquoi, et compte tenu du thème du colloque, j'ai intitulé mon exposé: «Au cœur des conflits entre mémoire, histoire et développement économique, les nouveaux enjeux des musées de société aujourd'hui». On comprendra bien que ces trois termes, «mémoire», «histoire» et «développement économique» n'ont pas la même valeur. La mémoire et l'histoire sont au cœur des compétences d'un anthropologue ou d'un conservateur de musée, mais le développement économique relève d'autres logiques: comment peut-on marier des logiques culturelles avec des logiques économiques?

Etant conservateur d'un musée d'histoire, il m'a paru logique de découper mon intervention en 3 grandes périodes historiques.

La première couvre une longue période, de la Révolution française jusqu'aux années 1960 où s'affirme une tradition muséologique qui ne laisse aucune place à la mémoire.

La deuxième concerne les années 1970 et 1980 où s'affirment les écomusées et musées de société. Ils inventent une nouvelle muséologie, proche des habitants et de leur identité.

La troisième concerne cette période qui se développe à partir des années 1990 ou de nouveaux bouleversements obligent les musées à se redéfinir et à prendre de

plus en plus en compte des enjeux économiques. J'essaierai à partir de là de définir des orientations à partir desquelles les musées de société peuvent s'adapter au monde d'aujourd'hui.

1. DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE AUX ANNÉES 1960: UNE CERTAINE IDÉE DU MUSÉE

Je voudrais d'abord faire un bref détour historique, parce que je pense qu'il existe une spécificité française en matière de musées qu'il me faut expliquer ici pour mieux éclairer les débats contemporains.

La création des musées est liée à la création des nations en Europe au 18e et au 19e siècle. A cette époque en effet, on a connu un grand changement socioculturel et idéologique, puisqu'on est passé d'un système, la monarchie, où on était soumis à un monarque (on était le sujet du roi), à un autre système fondé sur une communauté de naissance qui crée une égalité et une fraternité de principe entre les membres d'une même nation. Or, pour assurer ce changement de mentalité, chaque nation a dû se construire une conscience commune, un imaginaire collectif. Cette conscience, bien sûr se fonde sur un certaine nombre d'éléments déterminants: de grands ancêtres, des héros, une langue commune, des monuments culturels, des rites etc. Et les musées vont être des institutions qui servent à fonder historiquement et culturellement la nation[1].

En France, la conception de la Nation va être assez différente de celle que développent les pays d'Europe du Nord.

La Révolution française se traduit par la saisie des biens de la noblesse et du clergé. Ils étaient des biens privés, ils deviennent des biens collectifs. Ils deviennent le patrimoine commun à l'ensemble du peuple.

Mais la Révolution française prétend définir des valeurs universelles (les droits de l'homme par exemple) et de ce fait, on assiste, en matière de patrimoine à un glissement du personnel au national puis à l'universel. Le patrimoine devient l'expression universelle de la haute culture[2]. Il prend une dimension sacrée.

Cette conception du patrimoine est assez différente de celle qui se développe à la même période dans d'autres pays en particulier en Europe du Nord. Dans ces pays, l'idée de nation est plutôt fondée sur la notion de culture populaire. Cela s'explique assez facilement par le fait qu'au 18e siècle, la langue de culture, celle qui était parlée dans toutes les cours d'Europe était le français. Et donc, les autres na-

[1] Voir à ce sujet de remarquable livre d'Anne-Marie Thiesse: «la création des identités nationales», Le Seuil 1999.

[2] Voir les publications de Dominique Poulot, en particulier «Musée, nation, patrimoine 1789-1815», Gallimard, 1997 et «Une histoire des musées de France, XVIIIe – XXe siècle», La Découverte, 2005.

tions européennes ont dû se définir en réaction à la culture dominante qui était portée par la langue française. Les intellectuels de ces pays vont affirmer qu'il ne faut pas imiter servilement la culture dominante, mais au contraire, rechercher l'originalité, l'authenticité de son propre pays. Parmi ces intellectuels, l'un des plus connus est assurément l'Allemand Herder qui est l'inventeur de la notion de culture comprise comme l'ensemble des caractéristiques qui définissent un peuple particulier et le distinguent des autres.

On assiste donc a deux démarches tout à fait différentes: la démarche nord européenne qui est une sacralisation de la culture du peuple et la démarche française qui est une sacralisation des valeurs de la haute culture, jugées universelles. C'est pourquoi, en Europe du nord, on trouve beaucoup de musées d'ethnographie, beaucoup de musées de plein air alors que la France a créé de grands musées d'art dont le Louvre est le modèle et qu'il n'existe même pas en France un musée de l'histoire nationale.

Pendant très longtemps, en France, ce modèle sera dominant et l'est encore largement, puisque tout le rayonnement de la France et donc indirectement son intérêt touristique sont fondés sur les grands musées d'art. Dans les années 1960, pour le ministre de la culture et écrivain André Malraux, démocratiser la culture signifiait «rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France au plus grand nombre possible de Français».

Il a fallu attendre le développement de l'ethnologie dans les années 1930, puis les revendications des cultures minoritaires pour que les musées commencent à prendre en compte les notions de mémoire et d'identité qui sont au cœur des débats aujourd'hui.

2. LA RENCONTRE DE L'ETHNOLOGIE ET DES REVENDICATIONS DES CULTURES MINORITAIRES

2.1. À l'origine, le Musée de l'Homme

C'est dans les années 1930 lorsque Paul Rivet et son adjoint Georges Henri Rivière créent le Musée de l'Homme (1937) que se développe une nouvelle approche du musée. Les collections ne doivent plus être considérées comme des curiosités ou des oeuvres d'art mais comme les modes d'expression d'un véritable savoir scientifique sur les sociétés qui les ont produites. Il faut, dira Rivière «libérer [les objets] de la tyrannie du goût et des chefs d'œuvre».

Cette nouvelle conception s'appuie sur les travaux de l'ethnologie et de la sociologie, disciplines qui commencent à prendre leur essor. Elles ont introduit l'idée, résumée dans une phrase célèbre attribuée à Marcel Mauss qu' «une boîte de conserve caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou le timbre le plus rare». Appliquée au musée, cette conception fonde la notion d'*objet-témoin*.

L'objet n'entre plus dans les collections pour sa valeur financière ou de prestige, pour son caractère unique, mais parce qu'il témoigne des pratiques et des modes de vie des sociétés. Comme d'une certaine façon tout objet peut avoir valeur de témoignage, l'ensemble des productions matérielles peut devenir muséalisable. C'est donc sur cette idée que repose en partie l'extraordinaire extension de la notion de patrimoine que l'on connaît aujourd'hui.

L'autre grande caractéristique de la muséologie de Paul Rivet est son engagement idéologique et philosophique. Il s'agit, à travers une approche scientifique des cultures de fonder un nouvel humanisme qui batte en brèche racisme, colonialisme et fascisme. Le Musée de l'Homme doit devenir un grand centre d'éducation populaire où chacun s'informera sur les cultures du monde pour les comprendre et les respecter. A côté de son travail scientifique le Musée de l'Homme réalise alors une extraordinaire politique de vulgarisation, multipliant expositions et conférences, créant l'association populaire des amis du musée.

2.2. La revendication des minorités

L'autre élargissement du champ de la muséologie ne vient pas des musées scientifiques mais des milieux populaires. Il relève, en Europe, mais aussi dans les pays du tiers monde de la revendication et de l'affirmation des cultures délaissées, des cultures régionales marginalisées ou des cultures minoritaires. Ces revendications vont donner naissance aux musées communautaires et, en France, aux écomusées. En 1972, une table ronde organisée par l'ICOM à Santiago du Chili révéla cette nouvelle catégorie de musées. On considère désormais que «le musée possède en lui-même les éléments qui lui permettent de participer à la formation des consciences des communautés qu'il sert».

Ces nouveaux musées modifient totalement notre rapport au patrimoine. Il ne s'agit plus de faire connaître au public un patrimoine national prestigieux comme c'était le cas du temps de Malraux, mais de valoriser la culture des groupes sociaux, des communautés, des corporations. Ce changement transforme aussi considérablement notre rapport au passé car on passe d'un patrimoine qui nous est extérieur, à un patrimoine qui nous touche personnellement, on passe de l'histoire à la mémoire. Mais on en arrive ainsi, comme le note l'historien Pierre Nora, à une relation plus dynamique au passé: il était hérité, il devient contraignant car il est censé détenir la clé de notre identité.

2.3. L'écomusée: mémoire et histoire

La première génération des écomusées a connu un énorme succès parce qu'elle a concrétisé la rencontre entre ces deux courants, la rencontre entre le discours de

l'ethnologie et l'aspiration des régions en France à voir leur culture reconnue. A la fin des années 1960, en effet, Georges Henri Rivière participe à la définition des Parcs Naturels régionaux qui sont créés dans des zones rurales défavorisées mais qui présentent des cultures et des milieux naturels remarquables. Ces parcs deviennent des expériences originales d'aménagement du territoire. C'est pour eux que Georges Henri Rivière invente la notion d'écomusées qui valorisent les cultures locales et mettent en évidence les relations entre l'homme et son environnement. A cette époque là, Georges Henri Rivière définit l'écomusée comme: «Un miroir ou [une] population se regarde pour s'y reconnaître, où elle cherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s'en faire mieux comprendre, dans le respect de son travail, de ses comportements, de son intimité».

L'écomusée, comme on le voit est à l'exacte rencontre de la mémoire et du tourisme et il me semble que dans les années 1970 et au début des années 1980 il a parfaitement joué son rôle: à la fois valoriser des cultures locales ou régionales et redonner confiance aux populations, tout en permettant aux touristes de découvrir et d'échanger avec ces populations en contribuant à leur développement économique. Et les musées de société sont nés de la nécessité d'intégrer cette philosophie à la démarche des musées à vocation régionale.

Mais tout cela ne pouvait pas durer pour deux raisons: la première est le conflit entre la mémoire et l'histoire; la deuxième est la concurrence d'autres équipements touristiques.

2.4. Le conflit entre mémoire et histoire

Cette nouvelle définition du patrimoine qui fait du passé la clé de notre identité engendre forcément des conflits entre le discours des historiens et les représentations que les groupes humains se font d'eux-mêmes.

Une intéressante illustration de ce conflit entre mémoire et histoire a défrayé la chronique en 1995: la Smithsonian Institution de Washington qui gère les musées fédéraux américains avait conçu une grande exposition pour commémorer la fin de la deuxième guerre mondiale dans le Pacifique consécutive au langage des bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki. Les meilleurs spécialistes de cette période avaient élaboré le programme scientifique. Or, leur analyse s'est heurtée à une vigoureuse opposition des anciens combattants. Pour eux, l'exposition devait exalter le souvenir qu'ils avaient de cette guerre. Elle devait être *patriotiquement correcte*. Les hommes politiques américains intervinrent dans le débat considérant que *«la Smithsonian, propriété du peuple américain ne doit pas devenir le jouet d'idéolo-*

gues gauchistes». Victime du conflit entre histoire et mémoire, le projet d'exposition dut finalement être abandonné.

Si je cite cet exemple de la Smithsonian, c'est parce qu'il est vraiment un cas d'école et suffisamment éloigné de nous pour que chacun puisse l'apprécier avec le recul nécessaire.

Mais aussi bien j'aurais pu citer des exemples auxquels nous sommes confrontés aujourd'hui et qui sont tout à fait comparables. Par exemple, le musée de Bretagne a réalisé en 1999 une exposition sur «les Seiz breur» qui est un mouvement artistique breton qui a essayé, dans l'entre-deux-guerres de définir un art qui, tout en appartenant aux courants modernes s'enracine dans une tradition culturelle celtique. L'exposition a été conçue par des historiens, des historiens de l'art et des conservateurs qui voulaient mettre en évidence le lien entre art et politique puisque pendant la guerre, certains des artistes de ce mouvement ont fait le choix de la collaboration. L'exposition a fait l'objet d'attaques très vives de la part de gens qui nous ont reproché de vouloir –«derrière une exposition soit disant scientifique»– réhabiliter des collaborateurs et des nazis.

Autre exemple, en 2001 les musées d'histoire en Bretagne ont créé une exposition sur la langue bretonne. Les initiateurs du projet ont été pris à parti par des gens qui s'en prenaient à la légitimité des scientifiques qui participaient au projet et revendiquaient la présence de militants de la langue bretonne dans le comité scientifique.

Je suis pour ma part convaincu que dans ces conflits le musée a un rôle essentiel à jouer: donner à chacun la possibilité de confronter sa propre vision du monde à l'interprétation qu'en donnent les sciences humaines. En effet, les musées ne peuvent pas occulter la mémoire au profit de la seule démarche historique. L'écrivain Elie Wiesel appelait récemment les anciens déportés au *devoir de mémoire* les incitant à transmettre aux nouvelles générations le souvenir de ce qu'ils ont vécu. Il considérait en effet que sans cette transmission directe, les atrocités seraient oubliées une fois la dernière génération de survivants disparue.

L'histoire en réalité relève de la connaissance alors que la mémoire est de l'ordre de l'expérience et de la conscience.

Le musée idéal serait évidemment celui qui pourrait en même temps dire l'histoire et gérer la mémoire.

Je voudrais cependant évoquer une autre question, liée à cette réflexion sur la mémoire: en période de crise se développent des «musées de la nostalgie»

Après la crise économique de la fin des années 1970, on a connu une forte prolifération de petits musées ou écomusées. Les musées, c'est bien connu, naissent souvent là où l'histoire s'arrête. Les crises sociales et culturelles engendrées par les transformations économiques ont donné naissance à des musées ruraux nostalgiques

de l'ancienne convivialité. Ces musées ont aussi participé à la construction du mythe du bon vieux temps et au repli identitaire qui l'accompagne. Paradoxe de ces écomusées qui après avoir contribué à la reconnaissance des identités et des cultures contribuent à leur repli frileux, avec tout ce que cela peut sous-entendre de rejet de l'autre.

Ce phénomène a fortement interrogé les muséologues quant à leur mission puisque ces nouveaux musées participaient à la construction d'une identité mythique fondée sur une mémoire qui est forcément sélective.

Ces musées, plus nostalgiques que scientifiques ont cependant une fonction sociale essentielle: ils aident les communautés à opérer un travail de deuil.

Cependant, ils ont fortement contribué à dévaloriser auprès du public l'image positive qu'avaient les écomusées de la première génération. Les visiteurs ont de plus en plus délaissé ces musées qu'ils jugeaient sans intérêt. Ils étaient certes un miroir dans lequel une population se regardait, mais ils ne présentaient plus d'intérêt pour leurs visiteurs. Ils n'ont plus joué le rôle de développement touristique des premiers écomusées et ont eu un effet très négatif sur l'image des musées de société.

3. NOUVELLES TENDANCES, NOUVEAUX ENJEUX

Alors que dans les années 1980 et 1990, les musées de société se débattaient dans les conflits entre mémoire et histoire, entre utopie et nostalgie, les musées d'art connaissaient en France un important renouveau.

La création du musée d'Orsay à Paris, la rénovation du grand Louvre ont eu pour effet d'entraîner un très important renouveau des musées d'art dans toutes les régions. La fréquentation de ces musées a fortement augmenté, ils ont bénéficié d'une image très positive auprès du public, renvoyant les musées de société vieillissants au second plan.

On a assisté en parallèle à la création de très grands équipements à vocation autant ludiques que scientifiques qui ont rencontré un énorme succès populaire: grands aquariums comme Océanopolis en Bretagne, mise en scène spectaculaire de la science comme la cité de l'espace à Toulouse, la cité de la mer à Cherbourg, Vulcania en Auvergne, le Futuroscope à Poitiers etc.

3.1. Le syndrome Guggenheim

Je pense par ailleurs que la création du Musée Guggenheim à Bilbao a eu un effet très important en France et a inauguré un tournant dans l'approche des musées parce qu'il a affirmé avec vigueur une nouvelle dimension pour les musées:

leur participation aux politiques d'aménagement du territoire et de développement économique.

Par exemple, sur le modèle du Guggenheim, le Louvre va se décentraliser et créer une antenne à Lens, dans le bassin minier du nord de la France qui souffre de graves problèmes économiques. On pense que l'antenne du Louvre dans cette région va lui redonner une image positive et redynamiser l'économie en attirant beaucoup de touristes. D'autres grands musées nationaux comme le centre Georges Pompidou ont des projets similaires.

Par ailleurs, la création du Guggenheim à Bilbao a fortement impressionné les maires de grandes villes en France, en particulier ceux de l'ouest Atlantique. Par exemple à Rennes, le maire compare souvent le nouveau projet qu'il a décidé et qui regroupe le musée de Bretagne, la bibliothèque d'agglomération et un centre de culture scientifique technique et industrielle au Guggenheim de Bilbao et il a réfléchi à ce projet dans le même esprit. Au-delà de ses contenus culturels, le bâtiment créé par un grand architecte a un rôle structurant dans le centre ville: tout un projet d'aménagement urbain se met en place autour de ce bâtiment. Par ailleurs, pour le maire, le choix d'un architecte renommé doit donner une image positive de sa ville sur l'arc Atlantique.

3.2. Les nouveaux enjeux des musées de société

Dans ce nouveau contexte, ces musées de société qui travaillent sur la mémoire et l'histoire, n'ont d'autres choix que de s'adapter.

Ils doivent se refonder totalement pour s'adapter aux nouveaux enjeux parce que les mises en perspectives des questions de société qu'ils proposent correspondent aux attentes des citoyens.

Je pense que de nouvelles tendances se font jour de plus en plus dans le monde et je reprendrai pour ma part les réflexions de Roland Arpin qui est le fondateur du musée de la civilisation de Québec. Je pense que ce musée est l'un des exemples d'adaptation des musées de société (ou de civilisation comme disent les Québécois) aux enjeux d'aujourd'hui.

Roland Arpin propose une typologie des musées en trois termes:

Il y aurait d'abord les musées qu'il appelle «fondamentalistes», dont toute l'action est fondée sur les collections, leur étude et leur mise en valeur. Viendraient ensuite les «musée rebelles», écomusées et musées communautaires, miroirs d'une population dont ils expriment la mémoire. Enfin, les «musées *synthoniseurs* ou *synthétiseurs*» dont le musée de la Civilisation est l'un des modèles: «C'est un musée qui construit des synthèses pour une société au savoir éclaté et pour des citoyens

confinés par l'école et l'université dans des savoirs spécialisés et des rôles balisés». Cette catégorie de musée fonctionne essentiellement par des expositions temporaires qui donnent des éclairages historiques, ethnologiques, sociologiques, etc. sur les questions que se pose la société au moment où elle se les pose. Ils ne se considèrent plus comme les gardiens des oeuvres universelles ou de la mémoire mais comme des outils que la société élabore pour se comprendre elle-même à travers ses productions matérielles. «Ainsi donc, nous sommes passés graduellement du musée singulier au musée pluriel, du musée qui mise sur la mémoire des objets en eux-mêmes et par eux-mêmes (fondamentalistes) aux musées qui privilégient la construction de cette mémoire par la population (rebelles) à ces autres musées qui s'inscrivent dans l'actualité mouvante quant aux sujets traités, le fond, et quant à la manière de les traiter, la forme (synthétiseurs)»[3].

Conscients de l'incapacité qu'ils ont à proposer une explication globale du monde et du danger que représente l'exaltation de la mémoire, les musées de société trouvent aujourd'hui une nouvelle voie dans la multiplication des perspectives par lesquelles ils tentent d'éclairer le présent. Du point de vue concret, cette démarche se traduit par l'importance de plus en plus grande accordée par les musées de société aux expositions temporaires, au détriment des expositions permanentes qui donnaient une image figée et finalisées d'un monde disparu.

[3] Roland Arpin: «Plaidoyer pour des musées au service de la société», conférence prononcée au colloque *muséologie et environnement* à Lyon en décembre 1990.

PARTE II

MEMORIA Y TURISMO
EN LOS ORÍGENES DE LOS MUSEOS

Elites, instituciones públicas, identidad cultural y turismo en los orígenes del Museo Municipal de Donostia-San sebastián[1]

Iñaki Arrieta Urtizberea

Profesor de la Universidad del País Vasco

1. INTRODUCCIÓN

> S.M. el Rey se dignó declarar públicamente y en alta voz lo satisfechísimo que salía de la visita al Museo, cuya creación y organización, añadió, eran aún más meritorias, dadas, tanto la brevedad y lo bien que había quedado constituido, cuanto la escasez de recursos materiales y artísticos con que se había luchado[2].

Con estas palabras abandonó Alfonso XIII el Museo Municipal de Donostia-San Sebastián el 5 de octubre de 1902, el día de su inauguración y apertura al público.

Fundado para coleccionar todo aquello diseminado por Gipuzkoa, de interés histórico, científico o literario, legado por los antepasados o de carácter *sagrado*, según declaran sus impulsores[3], así como para dotar a Donostia-San Sebastián de un centro de atracción y de educación, el Museo Municipal de Donostia-San Sebastián no ha sido ajeno a las dinámicas políticas, culturales, sociales y económicas que a lo largo del siglo XX se han dado en el País Vasco, en Gipuzkoa y en la capital guipuzcoana.

Es más, consideramos que son esas dinámicas las que nos permiten explicar por qué surge, perdura o desaparece éste o cualquier otro museo, si bien su emergencia y, especialmente, su consolidación también pueden llegar a condicionar esas diná-

---

[1] Quiero agradecer a Rafael Zuilaka, Director del Museo Municipal de Donostia-San Sebastián en 2003, el haberme permitido y facilitado la consulta de la documentación del Archivo de dicho Museo, a Paco Conde, responsable del Archivo, por la atención prestada y por la paciencia mostrada ante mis reiteradas preguntas y solicitudes, y a Xavier Amoros y Arantza Barandiaran, técnicos del Museo, por su colaboración. Quiero agradecer, asimismo, a Agustín Arrieta Urtizberea y a Oriol Beltran Costa las oportunas sugerencias que realizaron al primer borrador de este artículo.

[2] Archivo del Museo Municipal de Donostia-San Sebastián (AMD). Libro de Actas de la Junta de Gobierno del Museo Municipal de Donostia-San Sebastián (LAMMD 1899-1905, n. 1, pp. 104.

[3] Archivo Municipal del Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián (AMAD). Sec. B – Neg. 5 – Ser. I – Sig. 232-17. Informe aprobado en la Junta General de la Sociedad Económica Vascongada de los Amigos del País el 17 de enero de 1900.

micas. En definitiva, ningún museo es ajeno a su contexto sociocultural y cualquier análisis de su significación cultural o de su función social no debería obviar la relación entre la institución museística y su contexto.

A este respecto, la historia centenaria del Museo Municipal de Donostia-San Sebastián nos muestra claramente esa relación estrecha. Como iremos viendo a lo largo de este artículo, el devenir histórico del Museo Municipal ilustra, especialmente por no haberse consolidado por falta de apoyos económicos ni haberse especializado en un campo o una disciplina, nítidamente esa relación, tal como la *nouvelle muséologie* ha venido subrayando acerca del *templo de las musas*.

No obstante, no abordaremos la historia centenaria de este Museo. Solamente analizaremos uno de los periodos de mayor actividad, aquel que comprende las dos primeras décadas del pasado siglo, desde su inicio hasta el fallecimiento del primer oficial-conservador, Pedro Manuel Soraluce.

2. LA FUNDACIÓN DEL MUSEO MUNICIPAL DE DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN

Si bien la inauguración y la apertura al público fue el 5 de octubre de 1902, como se ha afirmado anteriormente, los primeros pasos para su puesta en marcha se dieron a finales del siglo XIX. El 22 de octubre de 1899 la Junta General de la Sociedad Económica Vascongada de los Amigos del País (SEVAP) tomó en consideración la propuesta de Manuel Martínez Añibarro[4] para la fundación de un museo en Donostia-San Sebastián, acordando dicha Junta General la creación de una comisión para que dictaminase acerca de dicha propuesta.

La SEVAP se constituyó en 1764 como asociación científico-literario-industrial por personalidades cuyos apellidos *tanto han venido figurando en la historia de Guipúzcoa en los siglos XVIII y XIX* (Soraluce 1892:310). Tras pasar por diferentes periodos críticos, en marzo de 1899 la Sociedad tomó un nuevo impulso *sirviendo de base la aristocrática Sociedad de Bellas Artes y muy valiosos elementos del nobilísimo solar euskaro* (Soraluce 1899:399). Entre sus impulsores estaban, por ejemplo, Severo de Aguirre-Miramón (Conde de Torre Múzquiz, alcalde de Donostia-San Sebastián de 1897 a 1901, presentándose por la coalición constituida por católicos integristas y unionistas), Ramón Machimbarrena (industrial donostiarra y regidor del Ayuntamiento donostiarra por la coalición liberal), Wenceslao Orbea (industrial guipuzcoano, oficial letrado de la Diputación Foral guipuzcoana y perteneciente al círculo conservador maurista).

[4] Profesor de psicología, lógica y filosofía en el Instituto de San Sebastián. Siendo miembro de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Guipúzcoa llevó a cabo una serie de iniciativas para la creación de un museo arqueológico guipuzcoano.

En la propuesta presentada para la creación del museo, Manuel Martínez Añibarro afirma que los pueblos, además de mirar al progreso, deben dirigir su atención al pasado ya que en él se concreta el presente, y consecuentemente lo legado por los antepasados debe ser conservado. Además de estas razones *morales*, tal como se afirma en la propuesta, la creación del museo se justifica por razones materiales, económicas y de prestigio porque todas las ciudades *más adelantadas (...) organizan museos que ostentan con orgullo y hasta exigen para ello suntuosos edificios que llegan a ser visitados como lo más notable que la ciudad encierra*[5].

Al mismo tiempo, el éxito de la *Exposición Histórica y de Artes Retrospectivas*, organizada en la capital guipuzcoana durante el mes de agosto de 1899 por la propia Sociedad Económica, alentó a sus miembros a tomar en consideración dicha propuesta. Inaugurada por la reina regente María Cristina y por Alfonso XIII, la Exposición fue visitada por 4.000 personas (Aycart Orbegozo 2005:222), recibiendo *elogios unánimes y entusiastas*[6]. Contó con secciones de mobiliario, heráldica, arqueología, arte monumental, bibliografía y diplomática (Aycart Orbegozo 2005:222), y fue apoyada, entre otros, por la Diputación Foral de Gipuzkoa, el Obispado de Vitoria-Gasteiz y el Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián. Esta última institución subvencionó el evento con 2.000 pts., recogiéndose en las Actas municipales que el éxito de la exposición podría ser la base para la fundación de un Museo Municipal histórico, artístico y arqueológico, siguiéndose de esta manera el ejemplo de varias ciudades extranjeras[7].

El 17 de enero de 1900 la Junta General de la SEVAP aprobó por unanimidad el dictamen acerca de la propuesta realizada por Manuel Martínez Añibarro, presentado por la comisión *ad hoc*. En dicho dictamen se manifiesta que la ciudad de Donostia-San Sebastián demanda y exige la creación de un museo general para coleccionar todo aquello que tenga valor histórico, literario o artístico con el objetivo de satisfacer a las *personalidades y corporaciones ilustradas que visitan la ciudad*. El éxito de la *Exposición Histórica y de Artes Retrospectivas,* consideraron los ponentes del dictamen, permitirá garantizar la viabilidad del proyecto. Su exposición estará constituida por todos aquellos objetos, diseminados a lo largo y ancho de Gipuzkoa, que tengan un carácter *sagrado* para sus propietarios, legados de los antepasados, raros o de dudosa utilidad. Esos objetos, según se afirma, constituyen las hojas de un libro; hojas sueltas, dispersas, carentes de toda utilidad positiva por *haber perdido el mérito y significación que poseían dentro de la unidad* de la que formaban parte, pero que unidas y ordenadas tienen un valor inestimable. Asimismo, la Junta General de la SEVAP acordó nombrar una comisión ejecutiva para llevar a cabo la creación del museo, de común acuerdo con el Ayuntamiento donostiarra.

---

[5] AMD. Exp. II-8.

[6] S.A. (1899:147).

[7] AMAD. Sec. B – Neg. 5 – Ser. I – Sig. 232-17. En las Actas municipales no se especifica cuáles son esas ciudades.

Cinco meses más tarde, el 8 de mayo de 1900[8], la Corporación Municipal aprobó el informe de la Comisión de Fomento municipal para la creación de un museo histórico, artístico y arqueológico, siguiendo el dictamen de la SEVAP. Una semana más tarde[9] los miembros de la Comisión de Fomento municipal y la comisión ejecutiva de la SEVAP acordaron solicitar al Ayuntamiento un local para instalar el Museo Municipal, proponiendo la planta baja del edificio que ocupaba el Instituto de la Escuela de Artes y Oficios. Así como solicitar la colaboración del vecindario, de la Diputación Foral guipuzcoana, de la Casa Real y del Ministerio de Instrucción Pública, solicitándoles la donación o cesión en depósito de objetos. A este respecto el propio Ayuntamiento poco podía ofrecer al nuevo Museo puesto que todo su patrimonio histórico y artístico había sido *pulverizado o robado*[10] (Loyarte 1952:233) a manos de las tropas anglo-portuguesas el 31 de agosto de 1813.

En septiembre de ese mismo año[11] el Pleno municipal acuerda la composición de la Junta de Gobierno del Museo Municipal. Ésta estará presidida por el Alcalde, Severo de Aguirre-Miramón, y contará con la participación de tres regidores, de tres miembros de la SEVAP y, por último, de otros tres miembros de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Guipúzcoa[12] (CPMHAG). Esta Comisión fue reconstituida en 1890, siendo uno de sus objetivos la creación de un museo en Gipuzkoa[13]. Por ese motivo el presidente de esa Comisión Provincial y, a su vez, Gobernador Civil de Gipuzkoa felicitó al alcalde por la decisión tomada;

> porque ya no ocurrirán más los tristes casos, tantas veces acaecidos desde hace años, de que habiendo deseado en diferentes ocasiones Personas Reales, príncipes y personajes extranjeros, venidos á esta, visitar centros de cultura tales, se ha tenido que contestarles siempre, y con pena que no existía nada de ello aquí[14].

3. ELITES, BELLAS ARTES E HISTORIA

El 14 de diciembre de 1900 se celebró la primera Junta de Gobierno del Museo Municipal, en el que se acordó la redacción de su reglamento siguiendo los siguien-

---

[8] AMAD. Sec. B – Neg. 5 – Ser. I – Sig. 232-17.

[9] AMD. LAMMD 1899-1905, n. 1, pp. 4.

[10] Adrían de Loyarte fue cronista oficial de Donostia-San Sebastián y Hondarribia-Fuenterrabía, así como regidor en el Ayuntamiento donostiarra a principios de la década de los 20 del siglo XX por el Partido Idóneo de Dato.

[11] AMD. Exp. II-8.

[12] Las Comisiones Provinciales de Monumentos se pueden considerar «como centros neurálgicos de la política de protección y conservación de los bienes de carácter histórico y artístico» (Alegre Ávila 1994:47) del Estado español, creadas según la Real Orden de 24 de julio de 1844, si bien se han venido reconfigurando a lo largo del siglo XIX y XX hasta su supresión a partir de la década de los 80 del pasado siglo.

[13] AMD. Libro de Actas de la CPNHAG 1890-1891, n.1, p. 5.

[14] AMAD. Sec. B – Neg. 5 – Ser. I – Sig. 232-17.

tes criterios: éste será un museo municipal, estará presidido por el alcalde de Donostia-San Sebastián, y para su gestión se nombrará un oficial-conservador que deberá ser una persona *versada en el ramo y en especial en lo referente a la localidad y al país vasco*[15].

El reglamento fue redactado por el impulsor del proyecto, Manuel Martínez Añibarro, y aprobado a comienzos de 1901 tanto por la Junta de Gobierno del Museo Municipal[16] como por el Pleno del Ayuntamiento[17]. Dicho reglamento consta de cinco capítulos, y cuarenta y cinco artículos[18]. En el artículo 1º se establece que la institución museística no se limitará a la mera colección y exposición de objetos de arte antiguo o contemporáneo, sino que su objetivo será fomentar la afición a las Bellas Artes, difundir la cultura y preservar, en lo posible, los restos de épocas pasadas y las obras de arte moderno. Así, serán objeto de conservación, según los artículos 2º y 3º, los objetos de arte e industrias antiguas, las obras de pintura, escultura, modelado o grabado contemporáneas, los documentos paleográficos y diplomáticos, los documentos bibliográficos y libros relacionados con esas materias, y, para concluir, las reproducciones o fotografías de objetos artísticos e históricos. En la adquisición, artículo 4º, se tendrá en cuenta, en orden de preferencia, los objetos de la localidad, la provincia, la *región euskara* y España. El museo, según el artículo 36º, constará de cinco secciones: la de arqueología dedicada a las ciencias, artes e industrias anteriores al siglo XIX; la de reproducciones artísticas de cualquier época; la dedicada al arte moderno; el archivo histórico, preferentemente de documentos de interés local; y la biblioteca de obras relacionadas con el Museo Municipal. Además de la exposición permanente, se admitirán, con arreglo al artículo 41, exposiciones temporales de objetos o colecciones de arte antiguo o moderno y productos industriales artísticos. Por último, se establece que el sostenimiento económico del Museo Municipal será a cargo del Ayuntamiento, para lo cual dicha Entidad Local consignará una partida en sus presupuestos anuales (artículo 18).

En abril de 1901, se dio cuenta en la Junta de Gobierno de los primeros donativos, en propiedad o en depósito, recibidos en el Museo Municipal. Entre los donantes está la familia de Antonio Bernall de O'Reilly –cónsul en Francia y miembro de la CPMHAG, fallecido en 1897– que donó unos retratos y unas esculturas de la familia real y de la propia familia O'Reilly. Francisco Rafael de Uhagón –Marqués de Laurencín, miembro de la Real Academia de la Historia de Madrid y senador por el Partido Liberal– donó unas fototipias representando al Santo Cristo de María Stuart, a Isabel de Borbón y a María Cristina de Austria. El Conde de Peñaflorida donó 74

[15] AMD. LAMMD 1899-1905, n. 1, p. 7. Tres meses antes de esta primera Junta, desde el Ayuntamiento ya se habían solicitado a los alcaldes de Bayona, Burdeos, Barcelona, Pau y Toulouse los reglamentos y catálogos de los museos ubicados en sus localidades.

[16] AMD. LAMMD 1899-1905, n. 1, p. 9.

[17] AMAD. Sec. A – Neg. 1 – Ser. 1 – Sig. L-466, p. 179-183.

[18] AMD. Caj. 8 – Exp. 1.

pinturas y esculturas procedentes del Museo Provincial de Valladolid, calificando la Junta de Gobierno de labor patriótica la donación[19]. Por contra, la Junta de Gobierno rechazó dos ofertas de compra de objetos. La primera, de varias cartografías y estampas del siglo XVIII, realizada por un anticuario. La segunda, de la familia O'Reilly. Esta oferta consistía en unos muebles del siglo XV y XVIII, calificados de gran valor artístico y arqueológico, y expuestos en la *Exposición Histórica y de Artes Retrospectivas* de 1899. Dichas compras no se realizaron porque la Junta de Gobierno no contemplaba la posibilidad de realizar compra alguna para formar la colección. En este punto, tenemos que subrayar que el Museo no contaba, ni contará, con ninguna partida económica del erario municipal para la adquisición de objetos salvo en contados casos.

Ante estas limitaciones, en esa misma sesión de abril de 1901 la Junta de Gobierno acordó realizar las gestiones necesarias ante la Reina Regente, el ministro de Instrucción y de Bellas Artes, la Diputación Foral de Gipuzkoa, el Obispo de la Diócesis Vitoria y diferentes Ayuntamientos para que depositaran objetos históricos, artísticos o arqueológicos. A estas gestiones se sumó el propio alcalde de la capital guipuzcoana[20]. El resultado de las mismas fue desigual y, en general, no muy positivo.

La Diputación Foral de Gipuzkoa, en la sesión del 7 de mayo de 1901, acordó colaborar, sin concretar cómo, en el florecimiento del Museo Municipal. Un año más tarde, el presidente de la Diputación, José Machimbarrena vinculado al Partido Liberal, envió una carta felicitando al Ayuntamiento por la creación del centro, pues éste ha venido a llenar un vacío que por todos los amantes del arte y de la cultura se notaba en esta capital, y su implantación, además de satisfacer esa necesidad, vendrá indudablemente á aumentar el caudal de datos y noticias históricas relativas á este país vascongado, respondiendo así á un fin práctico de indiscutible utilidad. No obstante, el presidente de la Diputación concluye que su institución no destinará ningún objeto al Museo pues el incendio que sufrió el Palacio Foral en 1855 hizo desaparecer todos los objetos *de alguna antigüedad que pudiera servir para el mencionado centro.*[21]

Desde el Gobierno español, el ministro de Instrucción Publica y Bellas Artes envió un escrito comunicando que había dado orden al director del Museo de Arte Moderno para que enviase diversos cuadros al recién creado Museo donostiarra. Sin embargo, en abril de 1901[22], el director de dicho Museo se dirigió a la Junta de Gobierno manifestando que él no tenía atribuciones para realizar donación alguna y que cualquier solicitud en ese sentido habría que realizarse ante la comisión especí-

[19] AMD. LAMMD 1899-1905, n. 1, p. 15.
[20] AMD. Caj. 8 – Exp. 6.
[21] AMD. Caj. 8 – Exp. 22.
[22] AMD. Caj. 8 – Exp. 6.

fica nombrada por el Gobierno. Las gestiones ante esa comisión dieron sus frutos ya que en la última sesión de 1901[23] la Junta de Gobierno dio cuenta de los cuadros del Museo de Arte Moderno de Madrid enviados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Por su parte, el obispo de Vitoria-Gasteiz rechazó cualquier colaboración. Según afirma, él no tenía permitido ceder objeto alguno para una función distinta que no fuese de *la religión, la piedad ó las necesidades y atenciones del sagrado culto*[24]. La Junta de Gobierno volvió a insistir. En la segunda carta remitida se subraya que los objetos que le interesan son aquellos que sólo tienen un interés arqueológico y no *los de uso corriente*[25]. Esta segunda petición también fue desestimada. Al respecto el Obispo alegó que aunque no tuvieran aplicación y usos de culto, los cánones le impedían acceder a la solicitud porque son dominio sagrado de la Iglesia. Subrayando además que él no es su propietario, sino su administrador[26].

Por último, a petición de la Junta de Gobierno, el Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián acordó en diciembre de 1901 enviar al vecindario una circular solicitando su colaboración con el Museo Municipal. En la misma se informa a los vecinos de los pasos dados en la creación del mismo y de la colaboración que diferentes instituciones, como el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes o la CPMHAG, le vienen prestando para su consolidación, donando diferentes clases de objetos. No obstante, en la circular se subraya que al contemplarse éste como un centro de ámbito preferentemente local, la cooperación de los particulares se hace necesaria; al igual que hizo el Estado al organizar el *Museo Arqueológico Nacional, confiando fundamentalmente en el patriotismo individual*[27]. En toda casa, continúa la circular, siempre se conserva algún objeto de arte o histórico perteneciente al arte moderno que no merece ser conservado por carecer de interés, o que individualmente no es valorado, pero que sí lo adquiere al formar parte de una colección, invitando, los impulsores de esta iniciativa, a los vecinos a la donación de alguna pieza de esas características.

De la circular se realizaron 615 copias[28] para repartir en Donostia-San Sebastián, 60 para enviar a Gipuzkoa, 10 a diferentes provincias, 28 a Madrid y 19 al extranjero. Los destinatarios de la circular fueron personas *visibles*, autoridades, aficionados, profesionales liberales, intelectuales e industriales que por sus trabajos estaban relacionados con las Bellas Artes, Artes Industriales o similares. Del total de las circulares enviadas, sólo 71 destinatarios respondieron a la petición: 22 realiza-

[23] AMD. LAMMD 1899-1905, n. 1, p. 50.
[24] AMD. Caj. 8 – Exp. 6.
[25] AMD. LAMMD 1899-1905, n. 1, p. 21-22.
[26] AMD. Caj. 8 – Exp. 6.
[27] AMD. Caj. 8 – Exp. 6.
[28] AMD. LAMMD 1899-1905, n. 1, p. 74.

ron alguna donación, 37 se comprometieron a realizarla y, por último, 12 solicitaron el reenvío de la circular. Entre los objetos donados había planos, fotografías y litografías de edificios y de poblaciones guipuzcoanos; medallas y monedas de diferentes épocas y países; algunos libros y varios elementos arqueológicos precolombinos. En general, objetos de pequeñas dimensiones, adecuados para su exposición en vitrinas. Una característica que valoró positivamente el oficial-conservador *pues el espacio empieza ya a faltar en este museo*[29].

Por ese motivo a finales de 1903 se efectuó una reforma general del Museo[30], recogida en el diario tradicionalista *El Correo de Guipúzcoa*[31]. Además de afirmarse que el centro está siendo muy visitado y que es muy apreciado en toda Gipuzkoa, se describe su exposición permanente, sus salas y los contenidos de las mismas. Detengámonos en la descripción que ofrece el diario. Según ésta, la exposición contaba con dos salas, más bien pequeñas[32], a pesar de la reforma llevada a cabo. La primera, destinada a las Bellas Artes, y si bien los cuadros y las estatuas estaban bien colocados, las malas condiciones del local daban lugar a que muchas de las obras no luciesen. Esta sala contaba con seis secciones separadas por bastidores según épocas y escuelas[33]. En el centro de cada sección había colocadas vitrinas con recuerdos que se consideraban de mucho mérito y valor para Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa o España, mientras que en los frisos había estandartes y banderas anteriormente conservados en la Casa Consistorial. Una de las secciones más interesantes, según se afirma, era la que mostraba la historia del municipio desde Carlos V. La segunda sala estaba integrada por las secciones de arqueología, protohistoria, historia, etnografía y curiosidades artísticas. Por último, el diario tradicionalista concluye afirmando que la ciudad de Donostia-San Sebastián debía estar muy satisfecha por el éxito alcanzado, sin haber gastado una peseta en adquisiciones, *dato éste en extremo curioso y significativo*.

Efectivamente el Museo Municipal se estaba convirtiendo en una referencia para otras iniciativas museísticas. A finales de 1902, dos capitanes del Ejército realizaron una visita al centro, solicitando datos y detalles del mismo para la puesta en marcha de un museo en Pamplona[34]. A finales de junio de 1904, en el diario *El He-*

---

[29] AMD. LAMMD 1899-1905, n. 1, p. 84-85.

[30] AMD. LAMMD 1899-1905, n. 1, p. 146.

[31] «En el Museo», en *El Correo de Guipúzcoa* de 10 de noviembre de 1903. La tendencia política de la prensa se ha recogido de los trabajos de Arantxa Arzamendi (1985), Félix Luengo Teixidor (1989) y Luis Castells (1987).

[32] Al respecto el oficial-conservador escribe: *Por falta de sitio y grandes deficiencias del actual local provisional, se ha tenido que instalar en el Museo, un tanto comprimidos, los cuadros y objetos. Catálogo Provisional del Museo Municipal de San Sebastián (1902-1906)*, Imprenta de Martín, Mena y C. en Fuenterrabía, 1906, p. 102-103.

[33] *Catálogo Provisional del Museo Municipal de San Sebastián (1902-1906)*, Imprenta de Martín, Mena y C. en Fuenterrabía, 1906, p. 102-103.

[34] AMD. Caj. 8 – Exp. 22.

raldo San Sebastián[35] se afirma que el Museo de Donostia-San Sebastián estaba actuando de modelo para los que se estaban planeando organizar en Bilbao y Pamplona. Se resalta el éxito alcanzado, sin medios y recursos, en tan poco tiempo. Todo ello gracias, según se afirma, *a la colaboración de las clases populares donostiarras y de amigos entusiastas de Madrid*, al Ayuntamiento y a la Diputación Foral, y al trabajo realizado por el oficial-conservador. Y concluye el citado diario:

> Todas estas noticias son altamente gratas y honrosas para San Sebastián, pues por ellas se ve que siempre marcha á la cabeza de todas las principales obras y empresas humanitarias, materiales y artísticas de España.

También en Álava se seguía el desarrollo del Museo, y hasta hubo algunos intentos de crear un museo provincial semejante al de Donostia-San Sebastián[36]. En Bizkaia, el diario *El Nervión* publicó un artículo con un titular altamente significativo: *Un ejemplo que debemos imitar*[37]. En éste se describe el origen y la buena marcha del Museo donostiarra. Destaca que corporaciones populares guipuzcoanas, así como altas personalidades, entre las que figura su majestad el rey están contribuyendo a su desarrollo. Y concluye: Hemos recordado estos brevísimos datos, para poner de manifiesto la necesidad que aquí se siente de crear un establecimiento análogo al que en San Sebastián está adquiriendo importancia creciente y constituye ya un timbre honrosísimo de la ciudad veraniega. Aquí se podía comenzar por la utilización de una base ya existente. En Vizcaya, como en otras provincias, hay una comisión oficial de Monumentos, á la que pertenecen distinguidos miembros de la Academia de la Historia y de la de Bellas Artes.

Por último, subrayar el eco que tuvo en Francia el centro museístico donostiarra. En *Le Journal des Arts* de París, del 6 de agosto de 1904, se escribe un amplio artículo titulado *Le Musée de Saint-Sébastien*. La articulista subraya que merece *d'être cité pour toutes les antiquités qu'il renferme, pour son importante collection de toiles anciennes et modernes,* destacándose dicha colección por ser una de las más importantes del país.

De la importancia que iba adquiriendo el Museo da cuenta también el aumento del número de visitantes al mismo experimentado en los dos primero años de apertura al público. Según los datos registrados en los libros de actas del Museo Municipal, en 1903 fueron cerca de 6.900[38] los visitantes. Un año más tarde, éstos alcanzaron la cifra de 8.000. La mayor afluencia a lo largo del año se dio en el tercer trimestre, un 36% de las visitas, seguido del primero y segundo trimestre, en torno

---

[35] «Por el arte y la historia: los museos de Bilbao, Pamplona, San Sebastián», en *El Heraldo de San Sebastián* de 24 de junio de 1904.

[36] AMD. Caj. 10 – Exp. 23. Carta de Jesús de Velasco, ex teniente alcalde de Vitoria-Gasteiz, del 18 de marzo de 1905 solicitando información al Oficial-conservador Pedro Manuel Soraluce.

[37] «Un ejemplo que debemos imitar», en *El Nervión* de 30 de octubre de 1907.

[38] En estos recuentos no se recogían a los menores de 14 años. Se afirma que la media es de 30 a 35 diarios AMD. LAMMD 1899-1905, n. 1, p. 136.

al 22%. En los tres últimos meses del año la afluencia fue del 19%. Este ciclo anual de afluencias al Museo se podría equiparar al ciclo que dibujaban los visitantes a la capital donostiarra, cuyo clímax se daba durante los meses del veraneo oficial; de julio a septiembre (Gárate Ojanguren y Martín Rudi 1995:287). Si bien, en este caso, su número se reducía drásticamente al final de la temporada veraniega.

Como consecuencia de la afluencia de visitantes al Museo Municipal, del aumento de las donaciones y de las malas condiciones de espacio y de luz del local, la Junta de Gobierno, en la sesión del 8 de noviembre de 1904, solicitó al Ayuntamiento que estudiase alguna solución para paliar esas condiciones deficientes, en una institución que tanto estaba haciendo *en pro de la cultura e ilustración de San Sebastián*[39]. A estas deficiencias hay que sumar las que presentaba la Escuela de Artes y Oficias, ubicada en el mismo edificio, que también carecía de espacio para poder impartir algunas materias.

En febrero de 1905[40] el alcalde conservador José Elósegui –uno de los alcaldes que mayor interés mostró por fomentar el turismo e impulsar la vida social donostiarra (Castells 2000:381)– presentó ante el Pleno del Ayuntamiento una moción para la construcción de un nuevo edificio. En la misma el alcalde manifestaba que el Museo Municipal había recibido algo más de 16.000 visitantes y un gran número de donativos lo que hacía imposible que se pudiera colocar *como vulgarmente se dice un clavo*. Tanto la Biblioteca como la Escuela de Artes y Oficios, ubicadas en el mismo edificio, presentaban grandes deficiencias por lo que consideraba necesaria la construcción de un nuevo edificio, siguiéndose las soluciones dadas a estos problemas en Pau y Bayona. Un edificio para cuya construcción la Diputación Foral daría alguna subvención. Oídas las razones expuestas por el alcalde, el Pleno aprobó la creación de una comisión para su estudio.

Dos meses más tarde[41] el Pleno aprobó el informe de la comisión, que no hacía sino asumir los argumentos del alcalde, proponiendo la construcción de un edificio de nueva planta. El presupuesto inicial ascendió a 425.000 pts., determinándose que en el Museo predomine la sección de pintura, para la cual se reservaría un mínimo de 200 metros lineales de muro cerrado. Un año más tarde, en abril de 1906, el concurso se adjudicó a Domingo Aguirrebengoa. En su memoria este arquitecto incluyó dos nuevas secciones que no se recogían en las bases generales: la sección de escultura y la de antigüedades; *que aunque no se pide en el programa* –escribe el arquitecto– *creo que el tiempo ha de venir á sancionar su necesidad, por lo que he destinado un cierto espacio á estas especialidades*[42]. Para la sección de pinturas proyectó la utilización de 212 metros lineales y 75 metros para las otras dos.

---

[39] AMD. LAMMD 1899-1905, n. 1, p. 172.

[40] AMAD. Sec. D – Neg. 10 – Ser. V – Sig. 1911-1 y AMD. Sec. A – Neg. 1 – Ser. 1 – Sig. L-482, p. 71-76.

[41] AMAD. Sec. D – Neg. 10 – Ser. V – Sig. 1911-1.

[42] AMAD. Sec. D – Neg. 10 – Ser. V – Sig. 1911-1.

Paralelamente a la construcción del nuevo edificio, la constitución en 1909 de la *Sociedad de Amigos de las Artes* impulsó las labores que el Museo Municipal venía realizando en los campos de las Bellas Artes y la Historia. Desde la naciente sociedad se denunciaba la falta de actividades relacionadas con las Bellas Artes en Gipuzkoa y en su capital, haciéndose necesario crear un *ambiente favorable (...) y hacer algo práctico y positivo en tal sentido*[43]. Con tal objetivo, se propone la organización de exposiciones y conferencias, y la adquisición de objetos de arte, los cuales se pondrán a disposición de la Junta de Gobierno del Museo Municipal. Entre sus primeros miembros estaban Leonardo Moyua, Marqués de Roca-Verde, alcalde de Donostia-San Sebastián y diputado a Cortes por el Partido Liberal, J. Baudin, cónsul de Francia, el pintor Ignacio Ugarte, el industrial Eduardo Dupouy o el vocal-secretario de la Junta de Gobierno del Museo Municipal, Ramón Luis de Camio, destacándose desde la prensa local la relevancia social de los mismos:

> Cuando se publiquen las listas de adhesiones, se verá como figura allí todo lo más selecto de San Sebastián y de su colonia, desde el punto de vista social y artístico[44].

Además de ir a más las adhesiones al Museo Municipal, el número de visitantes también continuó aumentando al final de la primera década del pasado siglo. En 1907, los visitantes fueron 12.610; un año después, 16.249; y en 1909 la cifra ascendió a los 18.096. En seis años, desde la fecha de su apertura, el número de visitas se había incrementado en un 275%. A este respecto, hay una peculiaridad que merece ser recogida. Tal como se redactó en las actas de la Junta de Gobierno:

> Este progresivo movimiento de visitantes, como se significará al Excmo. Ayuntamiento, cuando le sea presentada como de costumbre, en Enero próximo el Resumen anual de visitantes, procede en gran parte de turistas extranjeros o nacionales, venidos sueltos o en caravanas, como lo prueba el hecho de que el promedio total del elemento exterior oscile entre el 60 al 65 por ciento del cómputo general, muestra inequívoca de que los Museos, cual suele afirmarse, son uno de los medios de acción más eficaces del Turismo.[45]

Esta peculiaridad llevó a manifestar al alcalde, recientemente elegido en junio de 1910, Mariano Tabuyo[46], del Partido liberal-dinástico, que dicha institución museística es una *verdadera necesidad*[47] para Donostia-San Sebastián, subrayando, especialmente, la atracción que ejerce a forasteros y extranjeros, comprometiéndose a hacer todo lo posible para favorecer la marcha del Museo Municipal, expresando a su vez que las condiciones del local en el que se ubicaba el Museo Municipal seguían siendo pésimas.

---

[43] AMD. Caj. 17 – Exp. 7.

[44] El 7 de marzo de 1909, el mismo artículo «Sociedad de Amigos de las Artes» se publicó en el diario tradicionalista *El Correo de Guipúzcoa* y en el conservador *El Pueblo Vasco*.

[45] AMD. LAMMD 1906-1911, n. 2, p. 144.

[46] Alcalde de San Sebastián entre 1910 y 1913.

[47] AMD. LAMMD 1906-1911, n. 2, p. 152.

Una y otra vez la vinculación de Museo Municipal con el turismo fue destacada por los diferentes representantes municipales, así como por los miembros de la Junta de Gobierno. Detengámonos en este punto. Sin retrotraernos excesivamente en el tiempo[48], diferentes autores[49] sitúan en 1887 el inicio de la consolidación de la actividad turística en la capital donostiarra. En dicho año la reina María Cristina, por razones médicas, eligió la capital guipuzcoana como residencia estival. Favorecida a su vez por la llegada a Donostia-San Sebastián del Ferrocarril del Norte en 1864, la capital guipuzcoana se convirtió en centro de atracción turística de la aristocracia y la alta burguesía española. No obstante, la orientación turística que tomó la ciudad no se debió sólo a factores exógenos. Con anterioridad a la decisión real, en la aprobación del proyecto de ensanche de Antonio Cortázar en 1864 y especialmente en las posteriores modificaciones, las elites políticas y económicas locales ya habían dispuesto la transformación de la ex plaza militar donostiarra en una ciudad orientada al sector de los servicios, especialmente al turismo:

> Algo que dio como resultado el proyecto de una ciudad que debía priorizar ante todo la estética, la belleza de su entorno, la armonía y la elegancia de sus edificios, la salubridad e higiene –con calles y viviendas ventiladas y bien orientadas–, todo dentro de una impronta burguesa –similar a otras ciudades europeas de parecidas características– que hiciera de San Sebastián un lugar atractivo para ese turismo de elite –el único posible y existente en aquellas fechas– que ya se estaba consolidando. Lo feo, de existir, debería quedar oculto y alejado *(Luengo Teixidor 2000:54-56).*

De esta manera, las elites políticas y económicas locales dotaron a Donostia-San Sebastián de una amplia variedad de atracciones y servicios turísticos. Entre otros, el balneario La Perla del Océano en la playa de la Concha, el teatro Victoria Eugenia, el Frontón Moderno, el Gran Casino, el Hipódromo de Lasarte, la Semana Grande o la plaza de toros del Chofre; además del Museo Municipal. No obstante, con relación a esta última infraestructura cultural la apología, tal como se ha mostrado líneas arriba, no se corresponde con la praxis museística concretada en las instalaciones y en los presupuestos del museo.

Así lo denuncia el político republicano federalista y diputado provincial Francisco Gáscue en un artículo publicado en el diario *La Voz de Guipúzcoa*[50], en octubre de 1910. Defensor del Museo Municipal por ser un instrumento favorecedor del progreso y de la civilización, manifiesta que su local le produce un sentimiento de pesadilla; una *puerta misteriosa y secreta* de entrada, salas apenas iluminadas, y objetos hacinados *que parecía* [que] *se disputaban los únicos sitios aceptables para*

---

[48] Antes de la Primera Guerra Carlista, Donostia-San Sebastián ya recibía la visita de la realeza y la aristocracia española.

[49] Castells, Luis (2000:232), Gárate Ojanguren, Montserrat y Martín Rudi, Javier (1995:275) o Larrinaga Rodríguez, Carlos (1999:515).

[50] «Una visita al Museo», en *La Voz de Guipúzcoa* de 6 de diciembre de 1910.

poder lucir. Al contrario de lo que le sugiere el nuevo local en construcción, con nuevas y amplias salas con buena luz que hasta los cuadros, escribe, parecen otros. Pero el artículo fue más allá, al criticar explícitamente la política del Ayuntamiento con relación a dicho centro, siendo alcalde Mariano Tabuyo. El Consistorio municipal, afirma, no pierde ocasión para alardear de él y para manifestar que su objetivo es tener un museo *digno* y *decoroso*. *Su amor hacia esa institución, dice* [el Ayuntamiento]*, constantemente que es grande, muy grande. ¿Cómo cotizar ese amor, ya que grande y pequeño son términos, en definitiva relativos? Es muy sencilla la respuesta. La consignación para gastos del Museo*: 1.500 pts., una miseria, según el articulista, por los honorarios del oficial-conservador, que con otras 1.000 pts. de subvención de la Diputación guipuzcoana[51] tiene que hacer frente a los gastos de ordenanza, de un escribiente temporero, calefacción y limpieza. Francisco Gáscue considera que la dotación mínima debería ser de 5.000 pts., y aunque afirma no tener datos concretos de otros museos, manifiesta que le han asegurado que en Pau, ciudad no mucho mayor que Donostia-San Sebastián, se destinan 12.000 francos al museo. En definitiva, concluye, el Museo Municipal era producto del trabajo del oficial-conservador y no tanto la consecuencia de los objetivos del Ayuntamiento en esa materia:

> Ha escrito –el oficial-conservador–, ha vuelto a escribir, ha importunado y ha molestado con insistencia vascongada, rayana en monomanía, á cuantas personas podían hacer algo a favor del objeto de sus afanes. Así ha conseguido, con ayuda algunas veces, y solo otras muchas, que el gobierno envíe cuadros notables, que pintores y particulares regalen obras, ó las entreguen en depósito, que la gente vayan tomando interés cada vez mayor en el asunto, que los forasteros visiten las colecciones, se estimule la generosidad de los que están en condiciones de hacer donativos, etcétera, etc., etc. ¡Qué tarea la del señor Soraluce en un medio apático, frío y más bien hostil hacia sus beneméritos trabajos!

Esto, continúa, es lo que se *repite por ahí y hasta la saciedad,* en un periodo en que el nuevo edificio para Museo, Biblioteca y Escuela se estaba terminando.

Efectivamente, el 1 de marzo de 1911 se inauguró el nuevo edificio. Destinándose 665 m^2 para el Museo Municipal, distribuidos en dos plantas. Tres veces mayor que lo asignado en el viejo edificio[52]. En el primer piso, junto con la biblioteca, se establecieron la sección de historia (91 m^2) y la secretaría (52 m^2). En la segunda planta, una galería de copias de forma rectangular (134 m^2), una sala de arte antiguo (52 m^2), tres salas de arte moderno (124, 50 y 74 m^2), una sala de arqueología (48 m^2) y, para concluir, una sala de protohistoria y etnografía (40 m^2)[53]. La Diputación colaboró en la construcción con un importe de 114.000 pts., si bien el Ayuntamiento le solicitó 180.000.

---

[51] Subvención concedida desde 1904 gracias a la labor del propio Francisco Gáscue.

[52] AMD. LAMMD 1906-1911, n. 2, p. 177.

[53] AMD. Caj. 41 – Exp. 22. Plano del Museo y de la Biblioteca con la distribución de salas de 1912.

Con la inauguración del nuevo local, la vinculación del Museo con el turismo se hizo más evidente, tanto entre los miembros de la Junta Gobierno como en la prensa local. En el diario conservador el *Pueblo Vasco*[54], en julio de 1911, se dio cuenta de la visita de director de la Comisaría Regia de Turismo, el Marqués de la Vega Inclán[55] y de sus manifestaciones a favor de impulsar los intereses turísticos y artísticos de San Sebastián. Un año más tarde, en el republicano *La Voz de Guipúzcoa*[56] se publica la siguiente crónica:

> El Fomento del Turismo. El ilustre historiador y crítico de Arte, don Aurelio de Beruete y Moret, pasará esta mañana en el sudexpreso, para París, desde donde se dirigirá á Alemania, en cuyos principales Museos continuará efectuando durante un par de meses, importantes trabajos de investigación histórica y artística. En París se verá con el Comisario Regio de Turismo, señor marqués de la Vega Inclán, quien en breve llegará á San Sebastián y aprovechará la ocasión para ocuparse con el señor alcalde y el Sindicato de Iniciativa, de asuntos relacionados con el Fomento de Turismo donostiarra y ayuda y protección del Museo Municipal. Sabidos son los trabajos de los señores Beruete y Vega Inclán, para ver de lograr que en Octubre próximo, cuando se reúna la Junta de Patronato del Museo Nacional del Prado, se estudie la manera de favorecer el bonito Museo de San Sebastián. Es muy de agradecer tan patriótico proceder.

En 1913 también desde la Alcandía, presidida por Mariano Tabuyo, se insistió en esa vinculación:

> El Señor Alcalde, por motivos de patriotismo y de ilustración, y considerando que los Museos, son uno de los medios más eficaces del fomento del turismo, tiene decidido empeño y lo va logrando en conseguir que el de San Sebastián continúe como hasta ahora adquiriendo cada día mayor incremento[57].

Por este motivo, en el mes de noviembre se desplazó a Madrid para tomar parte en el Congreso Internacional de Turismo que se celebró en la capital del Estado. Uno de sus objetivos era llevar a cabo diferentes gestiones a favor del Museo donostiarra[58]. En su escrito de despedida de la Junta Municipal, leído en la sesión de diciembre de 1913, declaró:

> Que aún no se habían dado cuenta exacta en San Sebastián de la importancia y trascendencia de los Museos, en cuanto al desarrollo del turismo, pues el visitante forastero aparte de las comodidades materiales, apetece el conocimiento y deleite de

---

[54] «El comisario regio de turismo», en *El Pueblo Vasco* del 12 de julio de 1911.

[55] Este arqueólogo y militar fue un defensor del patrimonio artístico español e impulsor del turismo en España. Siendo director de la Comisaría Regia de Turismo impulsó la creación de los paradores, la mejora de las vías de comunicación y el fomento de los turistas extranjeros (Bolaños, María 1997:289)

[56] «El Fomento del Turismo», en *La Voz de Guipúzcoa* del 18 de julio de 1912.

[57] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 42.

[58] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 33 y 38.

> las sensaciones artísticas é intelectuales; pero que algo había empezado a reaccionarse y que esperaba se estaría de lleno en la en esta senda.[59]

Concluyó su discurso afirmando que era necesario fortalecer las sesiones de bellas artes, historia y arqueología, si bien subrayó que haría falta mucho dinero.

El nuevo alcalde, el conservador maurista Carlos de Uhagón, en su toma de posesión en febrero de 1914, siguiendo en la línea de su antecesor en el cargo, manifestó:

> La alta conveniencia que existe en bien de la cultura artística popular y fomento del turismo, de que San Sebastián se fije en el forastero, aparte de las comodidades materiales y diversiones, apetece el deleite de las sensaciones artísticas e intelectuales, motivo por el cual, todo cuanto se haga como en otras poblaciones de importancia en pró de Museos, Bibliotecas, Exposiciones, etcétera, honra en extremo a los pueblos y contribuye poderosamente a su bienestar y prosperidad moral y material[60].

No obstante, al igual que su predecesor, insiste en la falta de recursos financieros del Museo Municipal, lo que dificultaba su desarrollo.

Si las Bellas Artes y la Historia fueron los criterios en torno a los cuales se articularon la exposición y los trabajos del Museo Municipal donostiarra en sus primeros años, poco a poco, a partir de 1907, se irá afianzando uno nuevo. Me estoy refiriendo al criterio etnográfico. En la sesión celebrada el día 6 de noviembre[61] de aquel año, a petición del vocal-secretario, Ramón Luis de Camio, la Junta de Gobierno acordó la creación de una sección de etnografía *euskara*[62] en el edificio que se venía construyendo, semejante a las que existían en el extranjero. Una estancia y una cocina del País Vasco de los siglos XVI-XVII conformarían la exposición etnográfica[63]. El acuerdo se trasladó al arquitecto constructor del nuevo edificio, aceptándolo e incorporando dicha sección a las ya establecidas[64].

También la actividad que se realizaba en la sección de arqueología tomó nuevos bríos. El impulso, en este caso, vino dado por la visita que realizó en enero de 1908[65] al Museo Municipal Edouard Harlé[66], director de las excavaciones que se venían re-

---

[59] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 61.

[60] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 65.

[61] AMD. LAMMD 1906-1911, n. 2, p. 48.

[62] Previamente a esta iniciativa en el verano de 1904 la Diputación Foral de Gipuzkoa organizó una *Exposición etnográfica, histórica y de artes populares y retrospectivas del País Vasco*.

[63] Es probable que esta iniciativa surgiese a consecuencia del viaje que el propio Ramón Luis de Camio realizó por Suiza y Bélgica donde llevó a cabo varios estudios en los museos de Ginebra, Brujas, Amberes y Bruselas. No obstante no hemos hallado más información que nos permita determinar la correlación entre el viaje y su propuesta etnográfica.

[64] AMD. LAMMD 1906-1911, n. 2, p. 57-58.

[65] AMD. LAMMD 1906-1911, n. 2, p. 63-64.

[66] Ingeniero Jefe de Puentes y Caminos, y Miembro de la Sociedad de Geología de Francia.

alizando en las cuevas de Aitzbitarte en Errenteria (Gipuzkoa)[67]. Las primeras excavaciones se llevaron a cabo en 1892 a propuesta de Álvaro del Valle y de Lersundi, miembro de la SEVAP y de la sociedad *Euskal Batzarre*[68], siendo los primeros hallazgos donados al Museo Municipal en 1902 (Aycart Orbegozo 2005:38). Como se mostrará más adelante, especial relevancia tendrá en el devenir del Museo Municipal la incorporación del antropólogo Telesforo de Aranzadi a esas excavaciones[69].

4. DE LAS BELLAS ARTES Y LA HISTORIA A LA ETNOGRAFÍA Y A LA IDENTIDAD CULTURAL

Si bien, como se ha afirmado anteriormente, en 1907 la Etnografía comienza a tenerse en cuenta en el Museo Municipal, el acuerdo tomado en la reunión del 5 de agosto de 1912 por la Junta de Gobierno de encargar a los miembros de la subcomisión de historia y arqueología el estudio de la adquisición de *varios muebles y enseres antiguos vascos*[70] para la sección de etnografía muestra un cambio de orientación en su actividad. De este modo, a partir de la segunda década del siglo XX la actividad museística se vinculará principalmente con la Etnografía.

Este cambio de orientación vino de la mano de Telesforo de Aranzadi. Ya hemos señalado que su relación con el Museo Municipal donostiarra se inició en 1908 a consecuencia de los trabajos arqueológicos en las cuevas de Aitzbitarte. Pero su influencia no será notoria y decisiva hasta la segunda década del pasado siglo.

A finales de 1910 Telesforo de Aranzadi escribió a Pedro Manuel Soraluce felicitándole por haber constituido un grupo de excursionistas e investigadores, al que califica como *tontorzale*[71], para la realización de trabajos y excavaciones arqueológicas. El motivo de tal felicitación vendría dado por la similitud de esos trabajos con los que realizaba el *Centre Excursionista de Catalunya.* Este último se constituyó en 1874; su ideario (Ballart 2002:200) fue conocer, estudiar y conservar la naturaleza, la historia, el arte, la lengua, la literatura y las tradiciones del país. Su objetivo (Prats i Canals 1993:152), siguiendo postulados románticos, fue la conservación y recupe-

---

[67] Municipio situado a unos diez kilómetros de Donostia-San Sebastián.

[68] Sociedad precursora de la SEVAP surgida en 1892 cuyo primer artículo del primer reglamento establece: *Esta Sociedad tendrá por misión reunir documentos y objetos susceptibles de servir de dato para reconstrucción de la historia de las poblaciones que han vivido en las regiones comprendidas actualmente en las provincias españolas de Guipúzcoa, Vizcaya, Alava y Navarra, y en el distrito francés conocido por tierra de Labour.*

[69] En 1906 Telesforo de Aranzadi llegó a visitar las cuevas, pero, como señala Angel Goicoetxea Marcaida, será en 1908 cuando se incorpore a los trabajos de excavación (Goicoetxea Marcaida, 1985:90). Durante el año 1908 realizó unos trabajos junto a los hermanos del Valle y de Lersundi, Manuel Arambarri y el oficial-conservador del museo AMD. LAMMD 1906-1911, n. 2, p. 94-95.

[70] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 30.

[71] AMD. Caj. 15 – Exp. 3. Carta de Telesforo de Aranzadi de 12 de septiembre de 1910.

ración de la identidad específica catalana que la modernidad vendría diluyendo. De este modo se estableció un vínculo (Beltrán Costa 2005:228) entre excursionistas, folcloristas y etnógrafos. El propio Telesforo de Aranzadi, en 1916, impartió una conferencia organizada por la *Secció de Folklore del Centre Excursionista de Catalunya i l'Arxiu d'etnografia i folklore de Catalunya,* subrayando el papel de esas sociedades excursionistas en el desarrollo de los museos:

> Que las sociedades excursionistas son elementos eficacísimos, porque una vez que se dedican a hacer excursiones, las aprovechan de paso para la adquisición de un objeto para el museo *(Aranzadi 1918:59).*

Telesforo de Aranzadi explicita cuáles eran la función social y el significado cultural de los museos en su artículo «Museo de Folk-lore» publicado en 1910:

> El clasicismo de imitación no sólo produjo estragos en el desarrollo orgánico y armónico del arte nacional, sino que alejó la mentalidad de las clases ilustradas, alimentadas espiritualmente en las humanidades, de la comunión con aquellas otras en que el espíritu sigue en más inmediato contacto con la naturaleza patria y con las necesidades y actividades elementales cotidianas (…) Lo que constituye la vida é integra el alma popular, las manifestaciones de la mentalidad del pueblo por fin vinieron á ser objeto sistemático por parte de las clases más cultas del propio país (…) Paralelamente á la recopilación de las tradiciones orales se ha empezado á constituir, desde hace un cuarto de siglo, las colecciones folk-lóricas, principiando por las de trajes y acabando por Museos especiales, que abarcan todas las materializaciones del modo de ser de un país *(Aranzadi 1910:8-17).*

Para alcanzar este último objetivo el antropólogo vasco le propuso al oficial-conservador:

> Procuren VV. buscar objetos de hechura casera, sencilla, sin pretensiones, no se dejen influir por ideas de artistas retrospectivos, podrán adquirir más y más barato; entérese bien de su verdadero uso y apúntelo inmediatamente con la localidad y con el nombre vulgar, local, sea el que sea aunque sea mestizo,[72] así como realizar fotografías, maquetas de caseríos y recoger toda clase de utensilios caseros. Pocos meses más tarde, el conservador-oficial recibió una nueva carta de Telesforo de Aranzadi dándole éste la enhorabuena por los trabajos realizados y por la perseverancia que muestra él y los colaboradores de cuya actividad puede resultar un museo, que dé envidia á los bayoneses y en la emulación está la salvación[73].

---

[72] AMD. Caj. 18 – Exp. 3. Carta de Telesforo de Aranzadi de 17 de abril de 1915.

[73] AMD. Caj. 18 – Exp. 3. Carta de Telesforo de Aranzadi de 4 de junio de 1915. En 1922 se creó el *Musée Basque et de la tradition bayonnaise* en Baiona para *assurer la conservation des objets avant leur totale disparition* (Sinsoulier, 1999:69). En 1912 hubo un intentó por fundar este Museo (Dassance, 1973), pero la Primera Guerra Mundial frenó esa iniciativa (Sinsoulier, 1999:69). Acerca de la historia de este museo se puede consultar los boletines que publica el propio museo. Entre otros, los artículos publicados por Louis Dassance (1973), Jean Haritschelhar (1973), Agnès Sinsoulier (1999), o también la obra *La singularité basque* de Pierre Bidart (2001:328-334).

Ese mismo año, Telesforo de Aranzadi publicó un artículo en el diario local *La Voz de Guipúzcoa*[74] donde especificó qué tiene que representar la sección de etnografía del Museo para el pueblo guipuzcoano. Aunque sea algo extenso hemos considerado oportuno reproducirlo porque resume los principios, las acciones y los objetivos que llevará a cabo el Museo Municipal de Donostia-San Sebastián en la segunda década del siglo XX:

> Una democracia, que verdaderamente se estime, –escribe Telesforo de Aranzadi– debe conocer su propio pueblo y este deber se concentra sobre todo en quienes hayan de dirigir aquélla. Idéntico deber se impone á las ciudades que se constituyen en cabeza de un país para con éste y San Sebastián lo ha comprendido así en toda la plenitud de su misión. Ha comprendido que, si es esencialísimo el conocimiento y el cultivo del idioma y de la música, como de las fiestas tradicionales en el país, el alma de éste no vive sólo en las cuerdas vocales y en las reuniones públicas, sino también en el hogar, en el trabajo y en cada uno de los repliegues de las 24 horas de cada día. Esta actividad continua del alma del país imprime su sello á las cosas materiales que le rodean y en grado eminente á las elaboradas por sus manos. De aquí que á través de los siglos, en que floreció la industria casera y aún los pequeños talleres, cada país ha proveído á su propio hogar con su estilo propio. El conocimiento de éste no implica la negación del ajeno; pero quien cuide del suyo ha de conservar el rescoldo, ó en caso de apagárselo ha de saber encenderlo, sin ir en busca de la brasa del vecino para perder con ello la verdadera estimación de éste. A tal fin todo tiene su utilidad; ó para reanimar los estilos del arte; ó para abonar nuevas industrias artísticas, fertilizar el ingenio técnico, evitar la esclavitud económica de las imitaciones exóticas y conservar el carácter, que es base de la vida autonómica; lo que las transformaciones de la actividad industrial hagan insubsistente, será útil en el sentido histórico, para comparar sus analogías y diferencias con utensilios equivalentes de otros países en las mismas épocas o circunstancias, para estudiar sus transformaciones, para precisar sus relaciones nominales, á veces oscurísimas en los diccionarios, para estudiar las operaciones en que aquellos utensilios se empleaban y darles su verdadera significación, para estudiar el estilo artístico logrado á la destinación del objeto. Aunque en España exista ya alguna colección Etnográfica particular, como la gallega de los señores Peinador, en Mondáriz, creemos que la primera ciudad que ha emprendido este camino, anulando á las más adelantadas del extranjero y sirviendo de estímulo á las de otras provincias, ha sido San Sebastián y nos apresuramos á felicitar calurosamente á la Comisión Etnográfica del Museo por el resultado obtenido en sólo ocho meses de trabajo. Resultado es éste que augura un brillante desenvolvimiento del Museo genuinamente vasco, dada la fe y la constancia que animan á los individuos de la Comisión, dada la colaboración entusiasta ya iniciada y que se extenderá cada vez más de todas las inteligencias del país, lo mismo la clase sacerdotal que la facultativa, la industrial como la hacendada y todas las profesiones, dado el auxilio necesario de la Corporación provincial para

[74] «La colección etnográfica del Museo Municipal», en La Voz de Guipúzcoa de 8 de septiembre de 1915.

> hacer posible las iniciativas individuales y para llevarlas á buen término, auxilio que no dudamos le será prestado á la sección Etnográfica de Museo, ya que de tema más provincial que local se trata. San Sebastián será la depositaria, pero el autor originario de la colección ha sido el pueblo de Guipúzcoa, adiestrado é inspirado en la sucesión de sus propias generaciones.

La creación de la sección de etnográfica, siguiendo las indicaciones del antropólogo vasco, no sólo afectará a los principios, las acciones, los objetivos y, por tanto, a los contenidos de la exposición, sino también a la dimensión territorial de su ámbito de actuación. Si hasta comienzos de la segunda década el Museo Municipal era más bien de ámbito local, a partir de 1914 éste se ampliará a Gipuzkoa y al País Vasco. A finales de ese año se iniciará la incorporación delibera y masiva de objetos etnográficos tanto guipuzcoanos como de otros territorios vascos[75]. A consecuencia de estos cambios, de contenido y de ámbito de actuación, la Junta de Gobierno solicitó a la Diputación Foral de Gipuzkoa un incremento de la subvención, que venía siendo de 1.000 pts. La solicitud se justificaba por el carácter *regional* que estaba tomando el Museo Municipal como consecuencia de los trabajos etnográficos[76]. La petición no será atendida hasta 1920, elevándose la subvención a las 1.500 pts[77].

Estos nuevos trabajos etnográficos comenzaron a tener eco más allá del círculo de investigadores y colaboradores del Museo Municipal. En enero de 1915, unos meses antes del artículo de Telesforo de Aranzadi referido anteriormente, el diario integrista donostiarra *La Constancia* publica las siguientes líneas:

> Los cuadros de grandes dimensiones, varias copias y las vitrinas de curiosidades y prehistoria, se colocarán en la galería exterior de la Biblioteca Municipal. Con esto se conseguirá un gran sitio en los actuales locales, para poder instalar allí una sección de Etnografía Vasca; sección que dicho sea de paso, hacía mucha falta, por la importancia grandísima que para nosotros tiene, y que no faltan aun en museos extranjeros como en los de Hamburgo y Viena. Así pues, se llevarán a cabo con mucha actividad dichos trabajos, ya que tan favorable aceptación han tenido, por parte de varias personas ilustradas, y nuestro pueblo tendrá donde estudiar los antecedentes históricos de su personalidad[78].

Carmelo Echegaray, Cronista de las Provincias Vascongadas, también resaltó la progresiva importancia que iba adquiriendo la sección de etnografía:

> La sección que en el Museo Municipal se destina a etnografía vasca, materia que no debe de estar reservada únicamente a los grandes Museos de Viena y de otras capitales extranjeras, sino que debe ser mirada con particular atención y con cariñoso esmero en el propio país vasco, si es que éste no ha renunciado por comple-

---

[75] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 115.
[76] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 111.
[77] AMD. LAMMD 1919-1933, n. 5, p. 42.
[78] «Notas de arte», en *La Constancia* de 21 de enero de 1915.

> to a cuanto contribuye a darle fisonomía propia y características entre los demás pueblos.[79]

Igualmente las visitas de las elites políticas y de intelectuales se intensificarán tras la creación de la sección de etnografía. En el segundo semestre de 1915 el Museo Municipal recibió las visitas del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y del rey de España, Alfonso XIII. El Ministro, además de destacar *el buen aspecto artístico del museo y su elegante distribución,* a pesar de los escasos recursos financieros, elogió, especialmente, la sección de etnografía. Subrayó la idea de su creación, ya que *por más deseos que había tenido, no había logrado que dicho ramo científico tan importante en el Extranjero, estuviera representado los Museos de España*[80]. El Rey, por su parte, resaltó la gran satisfacción que experimentaría *si se imitase este ejemplo en los demás Museos y Capitales de España*[81].

Además de estos representantes del Estado; intelectuales, políticos y organizaciones vascos significaron la importancia de la sección de etnografía. En octubre de 1916, la directiva de la sociedad pro euskera Euskal Esnalea, *encabezada por el político, intelectual y defensor de la cultura vasca Arturo Campión, visitó el museo, mostrando un gran interés por dicha sección,*

> Euskara piztu ta zabaltzeko jaio zan Euskal Esnalea. Euskalerriari dagozkion gauza zarretan baño bizi ta pistuago ez dago iñun euskera. Gauza oek? Ikustera, ez ginan, ba. pozik etorriko Euskal-Esnalea-koak? Bai, pozik etorri giñan Eusk-ori-tokira (museo ontara), ta atsegiñez beterik irten: ¡Bejondakiotela emen lan egin duten guztioi![82]

Dicha sociedad, asimismo, envió un escrito al Ayuntamiento felicitándole e instándole a que continuase difundiendo y apoyando todo aquello que sea propio del País Vasco[83]. Dos semanas más tarde, la visita la llevó a cabo la Corporación Municipal donostiarra. Al igual que en las anteriores visitas, fue la sección de etnografía la que atrajo preferentemente su atención, mostrándose satisfechos por el trabajo realizado[84]. Posteriormente fueron los vascófilos del Consistorio de Juegos Florales Euzkaros los que felicitaron al Ayuntamiento y a la Junta del Museo por la importancia que tenía para el país la sección de etnografía vasca, por haber cesado así el bochornoso espectáculo de que en los imperios germánicos y en Francia hubiera Museos Etnográfícos con importantes «secciones vascas» y nada, absolutamente nada, en este noble solar[85].

---

[79] AMD. Caj. 18 – Exp. 3. Carta de Carmelo Echegaray de 6 de abril de 1915.

[80] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 144.

[81] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 145.

[82] AMD. LAMMD 1916-1918, n. 4, p. 40.

[83] AMAD. Sec. A – Neg. 1 – Ser. 1 – Sig. L-529, p. 178-179.

[84] AMAD. Sec. A – Neg. 1 – Ser. 1 – Sig. L-529, p. 219-220. Y AMAD. Sec. B – Neg. 5 – Ser. I – Sig. 233-8.

[85] «Visita al museo», *La Voz de Guipúzcoa* de 29 de noviembre de 1916.

Por último, destacamos la visita realizada por los diputados provinciales, en diciembre de 1916, con su Presidente el integrista Ladislao Zavala a la cabeza. Éstos mostraron su agrado ante la rápida e increíble importancia que ha adquirido en estos dos últimos años escasos, el Museo Etnográfico Vasco, complaciéndose mucho de ello, y sobre todo, porque haya cesado el triste y bochornoso espectáculo de que no hubiera instituciones similares en este Noble Solar, y sí en Europa con notables Secciones vascas: verdad, que en España no existen al presente Museos Etnográficos oficiales[86], reiterando, por tanto, la misma idea que los demás visitantes.

Habría, pues, un consenso amplio acerca de la actividad etnográfica desarrollada por el Museo Municipal. Tal como señala Engracio de Aranzadi, Kizkitza, dirigente del Partido Nacionalista Vasco, el éxito del Museo Municipal lo destacaron personalidades tanto nacionalistas como no nacionalistas[87]. Entre los segundos señala[88] a Mariano Tabuyo, Ladislao Zavala, a Pedro Manuel Soraluce, a Ladislao de Zavala, y al antropólogo vasco y sacerdote José Miguel Barandiarán que prestan su concurso á la empresa de carácter, más netamente vasco que en estos tiempos se ha formado. (...) El hecho, que celebramos, de un concurso, de una colaboración estrecha, íntima, de nacionalistas y no nacionalistas, en una obra sustancialmente vasca, en una obra de carácter formidablemente vasco, como que es de reconstitución de su alma y su cuerpo.

También la Real Sociedad Española de Historia Natural en 1917, a propuesta del antropólogo polaco Eugeniusz Frankowski[89], felicitó al alcalde de Donostia-San Sebastián por haber fundado el *primer Museo Etnográfico de España*[90]. Por último, recogemos las líneas que escribió Miguel Unamuno, expresando su apoyo al Museo Municipal, en el libro de visitas:

> El primer deber de un pueblo es el de aprender á conocerse á sí mismo. A ello se enderezcan los Museos como éste. El pueblo que los crea y los sostiene, guardará siempre una base para su personalidad colectiva, fundamento de su autonomía[91].

Con todo, no todo el espectro social, político y cultural coincidió a la hora de valorar positivamente el Museo Municipal en general y la sección etnografía en particular. Desde el Seminario Socialista, en un artículo publicado en marzo de 1918 en la *Voz del Trabajo*[92], la crítica al Museo Municipal es implacable. Ade-

---

[86] AMD. LAMMD 1916-1918, n. 4, p. 41.

[87] «Etnografía vasca», en *Euzkadi* de 20 de noviembre de 1916.

[88] Recogemos del artículo solamente aquellos personajes que hayamos mencionado en este trabajo.

[89] Este antropólogo alcanzó fama internacional en el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales. Colaboró con el Museo Municipal a finales de la década de los 20, manteniendo una estrecha relación con Telesforo de Aranzadi y José Miguel Barandiaran.

[90] AMAD. Sec. B – Neg. 5 – Ser. I – Sig. 233-12.

[91] «El Sr. Unamuno en Eibar», en *La Voz de Guipúzcoa* del 20 de diciembre de 1916.

[92] «De arte - El Museo Municipal», en *La Voz del Trabajo* de 16 de marzo de 1918.

más de afirmar que apenas nadie lo visita, describe la sección de bellas artes como un espacio donde cuelgan lienzos malos que para este fin nos legó el Museo de Arte Moderno, y que la gran mayoría de la pinacoteca está compuesta de cuadros grises de fines de siglo pasado, verdaderos cromos, carentes de luz en absoluto, copias pésimas (la mayoría) (...) Es gran lástima y prejuicio que esta sección que nos ocupa esté abandonada hasta tal punto por destinarse todo el esfuerzo en el mejoramiento de la etnografía, adquisición de cuchas, cofres roídos o alguna puerta de hierro roñosa. Bien que el nacionalismo esté en alza, pero ¿hasta en los Museos?

La creación de la sección etnográfica condujo al acrecentamiento de los trabajos de investigación del Museo Municipal, fundamentalmente los relacionados con la cultura vasca. También las colaboraciones se multiplicaron con relación a los de la primera década. Así, a lo largo de 1916 el Obispado de Vitoria-Gasteiz y varios alcaldes de la provincia[93] mostraron su apoyo al Museo Municipal y su cooperación en los trabajos de investigación, sobresaliendo la incorporación de José Miguel de Barandiaran, citado anteriormente. En carta remitida al oficial-conservador en noviembre de aquel año, el sacerdote y antropólogo vasco le manifestó su alegría porque el Museo Municipal se fuera a ocupar de los monumentos prehistóricos que venían descubriendo y estudiando en sus expediciones a Aralar, y que tanto interés *despierta en nuestra amada provincia todo lo que es ciencia y progreso intelectual*[94]. Si bien, *los objetos se hallan movidos y desfigurados* –le escribe José Miguel de Barandiaran– *tengo para mí que todavía pueden encerrar datos valiosísimos para un estudio antropológico de la raza que pobló aquellos ignorados rincones*. Asimismo le agradeció la idea de dar a conocer sus trabajos a la Diputación Foral guipuzcoana porque ella, mejor que ninguna otra institución, debería promover esos trabajos para *enaltecer la provincia*. Y concluye su carta:

> ¿No le parece a U. que de ahí se podría tomar pie para la formación de un museo antropológico, que sin duda haría mucho honor a nuestra provincia? Habréme llegando muy lejos en mis consideraciones; pero éstos son los sentimiento que abriga su...

Al hilo de la pregunta de José Miguel de Barandiaran, en la sesión de octubre de 1916[95] de la Junta de Gobierno se trató la solicitud de varios médicos, entre ellos Victoriano Juaristi[96], para la constitución de una sección de antropología porque, según declara este médico:

---

[93] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 184.

[94] AMD. Caj. 19 – Exp. 18. Carta de José Miguel de Barandiaran de 2 de noviembre de 1916.

[95] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 32.

[96] Amigo personal de Pío Baroja y de Julio Caro Baroja, este médico se interesó por diferentes campos de la cultura y de las Bellas Artes, escribiendo una *multitud de artículos humanísticos y médicos* (Cevallos Vizcarret, 1991:552).

> En una tarde, he subido al Museo de Etnografía (...) allí, donde se exhiben cacharros, herramientas, calzados y vestidos del hombre, falta el hombre mismo. No he visto en el Museo **un vascongado**, ni en estampa ni en esqueleto, ni de bulto[97].

Victoriano Juaristi[98] defendía que los médicos, especialmente los rurales, podrían completar ese vacío mediante dibujos, fotografías de cráneos o placas de Rayos X. Para ello, concluye el médico, habría que estimular estos trabajos entre aquellas personas, médicos o no, que hubieran demostrado alguna afición a estudios de arte o étnica, y que residen en la ciudad. Así, no se perderían muchas cosas que se pierden en los pueblos *(Juaristi 1916:15-16).*[99]

Sin embargo, más allá de los discursos apologéticos, la realidad económica, exigua, y las dimensiones del local, insuficientes, incluso en el nuevo edificio, seguían sin resolverse. Esos discursos no se concretizaban en la praxis, siendo especialmente incongruente en los casos del Ayuntamiento y de la Diputación Foral. En la misma sesión que se abordó la creación de la sección de antropología, los miembros de la Junta de Gobierno mostraron su preocupación por la falta de espacio del local; muchos cuadros, denuncian, estaban en el suelo y las dimensiones del local impedían la instalación de una antigua ferrería y de un lagar *–tolare*[100]– en la exposición. Una preocupación que derivó en desolación, al conocer que la Diputación Foral guipuzcoana destinó 83.000 pts. para la construcción del Museo Naval, mientras continuaba subvencionando al Museo Municipal con tan sólo 1.000 pts. A pesar del carácter regional que adquirió como resultado de la organización de la sección etnográfica.

También desde la prensa local se denunció la situación de la exposición. En agosto de 1916, el diario carlista *El Diario Vasco* y el nacionalista *Euskadi*, recogieron las palabras del Obispo Prior de las Ordenes Militares, Monseñor Irastorza, quien lamentó la falta de espacio en el Museo Municipal, por lo que muchos cuadros se encontraban en el suelo[101], si bien felicitó a los miembros de la Junta de Gobierno en los siguientes términos:

> A medida que los refinamientos de la civilización moderna extendiéndose por todas partes van transformando y uniformando rápidamente la vida de los pueblos más diversos, ofrece particular interés para el país que tan hondamente siente el amor de sus tradiciones, el Museo Etnográfico Vasco, muy felizmente iniciado por el Ayuntamiento donostiarra, que tan bien sabe hermanar sus amores a la tradición y al progreso.

---

[97] La negrita en el original.

[98] AMD. Caj. 19 – Exp. 6. Carta de Victoriano Juaristi de 4 de agosto de 1916.

[99] La propuesta de creación de la sección de antropología tuvo un amplio eco en la prensa local. Véase, por ejemplo, los artículos aparecidos en *La Información* de l2 de octubre de 1916, en *Euzkadi* de 20 de noviembre de 1916 o en *La Voz de Guipúzcoa* de 21 de enero de 1917.

[100] MMSS. LAMMD 1916-1918, n. 4, p. 34.

[101] «De arte popular vasco», en *El Diario Vasco* de 14 de agosto de 1916 y «De Cultura Vasca, una visita importante al Museo Etnográfico de Donostia», en *Euzkadi* de 15 de agosto de 1916.

En tres artículos, similares, publicados en el diario *El Diario Vasco*, en el republicano *La Voz de Guipúzcoa*, y en el nacionalista *Euskadi,* Telesforo de Aranzadi[102] denunció también las limitaciones económicas y los problemas de espacio del centro museístico:

> No es necesario consignar aquí la exigüedad de los recursos con que se ha llegado a tal resultado en el año y medio de vida de la Comisión, ni la imposibilidad de convertir a todos los comisionados y colaboradores en sastres del Campillo; pero bueno será recabar que la Etnografía vasca es de importancia excepcional para el turismo sano e inteligente y para la educación nacional; como también que esta colección del Museo Municipal de San Sebastián tiene valor guipuzcoano y hasta totalmente vasco. Por todo ello es de esperar que, no sólo el Excmo. Ayuntamiento facilite locales bastantes amplios y otros adecuados para instalaciones imposibles en su piso superior, sino que ampliará también la subvención; a la que seguirá sin duda ninguna la de la celosa mano de la Excelentísima Diputación, tanto más con motivo de la creación de la Sección antropológica, de reconocida y absoluta necesidad.

Los pronósticos de Telesforo de Aranzadi sólo llegaron a consumarse parcialmente. Dieciséis años después de la publicación de esos artículos de prensa, en 1932, el Museo Municipal se trasladó a su ubicación actual, al convento dominico de San Telmo, superándose de esta manera las limitaciones de espacio. Sin embargo, el compromiso, especialmente el económico, del Ayuntamiento no se llegó a dar. El de la Diputación tampoco se formalizó, mas allá de algunas subvenciones específicas.

Por último, si la repercusión de la nueva sección y del museo en los ámbitos políticos, científicos y periodísticos fue mayor que en la primera década, el número de visitantes no creció con relación a los del año 1909 donde alcanzó su cenit, los 18.371 visitantes. En 1910 el número descendió a los 16.726, si bien, desde el 20 de octubre de 1910 al 1 de marzo de 1911 el museo estuvo cerrado por el traslado al nuevo edificio. En 1911 fueron algo más de 11.000, alcanzando los casi 16.000 al año siguiente. En 1913 volvió a caer a los 11.604, llegando al mínimo en 1914 con 8.817 visitantes como consecuencia del descenso de turistas extranjeros a causa de la Guerra Mundial, según la Junta Gobierno[103]. En 1915 el número de visitas se recuperó considerablemente, llegando a alcanzar los casi 14.000, volviendo a descender hasta los 11.000 en 1916 y 1917. Descenso que volverá a ser achacado a la Guerra en el continente[104] y a la situación política conflictiva que vive la ciudad a lo largo de todo el verano de 1917[105], especialmente en el mes de agosto a consecuencia de la huelga revolucionaria (Barruso Barés 1999:107).

---

[102] «De etnografía vasca», en *El Diario Vasco* de 9 de septiembre de 1916. «Etnografía vasca», en *La Voz de Guipúzcoa* de 18 de septiembre de 1916. «Un museo etnográfico vasco», en *Euzkadi* de 19 de septiembre de 1916.

[103] AMD. LAMMD 1911-1916, n. 3, p. 99.

[104] AMD. LAMMD 1916-1918, n. 4, p. 53.

[105] AMD. LAMMD 1916-1918, n. 4, p. 102.

Sin embargo, el impacto negativo de la Guerra Mundial en el turismo y, por tanto, en el número de visitantes, según afirman los miembros de la Junta de Gobierno, no concuerda con los estudios realizados por algunos historiadores acerca del turismo. Por ejemplo, Rafael Aguirre subraya que de 1914 a 1920 Donostia-San Sebastián vivió uno de los periodos de mayor esplendor turístico a consecuencia de la no intervención de España en la Guerra (1995:115-116). En la misma línea, Montserrat Gárate Ojanguren y Javier Martín Rudi sostienen que *el verano donostiarra no se vio excesivamente determinado por los acontecimientos exteriores* (1995:275). En los mismos término lo hace Félix Luengo Teixidor, quien afirma que, una vez superados los primeros meses de la contienda y confirmada la neutralidad de España, la capital guipuzcoana vivió una etapa de gran crecimiento (2000:94). Por contra, Carlos Larrinaga Rodríguez defiende que durante la Guerra Mundial la actividad turística pasó por una fase negativa, iniciada en 1908 (1999:515).

A partir de 1918 perdemos la referencia del número de visitantes, ya que se dejará de anotar la afluencia al centro. Como consecuencia del trabajo que suponía el registro de los visitantes se determinó no seguir contabilizándolos, siguiendo así la indicación de Telesforo de Aranzadi:

> Ya no tienen ahora razón de ser, pues antes servían para conocer la marcha del Establecimiento, pero que sí deben anotarse las personas de distinción y los nombres de los que conviene retener para fines interiores del Museo u otros.[106]

Hasta la década de los 50 no se volverán a contabilizar las visitas al museo.

En diciembre de 1919 fallece repentinamente el oficial-conservador, Pedro Manuel Soraluce, marcando, como sugiere Montserrat Fornells (2002:34), un punto de inflexión en el Museo Municipal. Tal como afirmó Telesforo de Aranzadi:

> Es verdad. Y nosotros bromeamos a cuenta de los procedimientos de aire y parche y mosconeo de don Pedro; pero el caso es que él va siempre adelante, y a no ser por él el Museo no existiría o sería una ridiculez *(Mújica 1962:33).*

Será la Guerra Civil la que definitivamente frenará el impulso que llevaba el Museo.

5. MODERNIDAD Y TRADICIÓN EN EL MUSEO MUNICIPAL DE DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN

Comenzamos este artículo afirmando que ningún museo es ajeno a su contexto sociocultural y que cualquier análisis de su significación cultural o de su función social debería dar cuenta de la relación entre el museo y su contexto. Por tanto, con-

[106] AMD. LAMMD 1916-1918, n. 4, p. 180.

cluiremos este trabajo dando cuenta de esta relación, si bien no se realizará con la profundidad y la extensión que tal cuestión merece.

La creación del Museo Municipal de Donostia-San Sebastián está condicionada por dos dinámicas contextuales. La primera hace referencia a las transformaciones sociales, económicas y políticas que comenzaron a darse en Gipuzkoa a finales del siglo XIX. La segunda da cuenta de la propia dinámica de los museos, de los cambios a los que se vieron sometidos tras la Revolución francesa.

Con relación a la primera destacamos, en el campo económico, la progresiva industrialización y la paulatina implementación del capitalismo en el territorio guipuzcoano a finales del siglo XIX y comienzos del XX. En el plano político son hechos relevantes: el fin de la Guerra Carlista, la instauración en 1876 de un régimen monárquico liberal en el Estado español, la abolición de los fueros en ese año, la aparición del nacionalismo y del socialismo a comienzos del siglo XX, así como la influencia del Romanticismo en el ámbito de la política y de la cultura.

Acerca de la segunda dinámica, los museos van a experimentar dos cambios fundamentales tras la Revolución francesa, el acceso de la burguesía al poder y el surgimiento del Estado moderno. Tal como lo describe Tony Bennett (1995), tras la Revolución los museos, en primer lugar, pasaron a ser centros de *educación* con el objetivo de regular y transformar la vida del conjunto de la población, especialmente la de las clases populares, según los modelos de la cultura elitista. En segundo lugar, los museos se transformaron en centros de exhibición y exaltación del poder de las elites para legitimarse socialmente mediante la representación de dicho poder en las exposiciones. Según Jurgen Habermas, citado por Tony Bennett (1995:34):

> *Something that has no life, that is inferior, worthless, or mean, is not representable. It lacks the exalted sort of being suitable to be elevated into public status, that is, into existence*.

Así, tras la Revolución francesa y a medida que se fue consolidando la esfera de *lo público*, las elites se vieron obligadas a representar y a legitimar su poder más allá de su propio ámbito, valiéndose para ello de los museos. Con anterioridad a la Revolución francesa la elite aristocrática sólo debía legitimar su poder dentro de los límites que dicha elite fijaba. Su reflejo, en el campo museístico, fue la restricción del acceso a los museos y a las colecciones. Estos no se dirigían *al público*, sino a los miembros de dicha elite.

En este periodo de modernización de Gipuzkoa y de cambios en las funciones y en los significados de los museos, los miembros de la elite donostiarra acordaron llevar a cabo la creación del Museo Municipal. En el caso que nos ocupa los impulsores formaban parte de la elite económica y política guipuzcoana o donostiarra. Muchos de los citados a lo largo de este trabajo pertenecieron a la burguesía emergente o a la aristocracia terrateniente que supo, en el caso guipuzcoano, incorporarse al proceso de industrialización, haciéndose propietarios de varias industrias pun-

teras (Castells, 1987:435). Además, esta elite fue la que dirigió la política de Donostia-San Sebastián y de Gipuzkoa, manteniéndose en el poder gracias al caciquismo; es decir, presionando a los votantes o comprando los votos. Los partidos políticos también estaban en manos de la elite local. Aquellos partidos, a diferencia de lo que ocurre en la actualidad, respondían principalmente a los intereses concretos de los miembros de dicha elite y no a unos principios ideológicos definidos y asumidos por un colectivo social organizado. No obstante, si bien esta elite controlaba los resortes políticos y económicos de Gipuzkoa, las diferencias ideológicas entre los que la integraban eran apreciables. Por lo tanto, aunque no representaban una clase homogénea, sí ocupaban el mismo espacio social (Bourdieu 1996:58).

Por la información que hemos recogido la oposición a la creación del Museo Municipal y a su propuesta museográfica en torno a la *Historia* y a las *Bellas Artes* fue casi nula. Burgueses y aristócratas adscritos a diferentes opciones políticas (fueran éstos liberales, republicanos, conservadores, integristas, dinásticos o carlistas) así como la prensa local (que era el único medio de difusión de ideas y de control ideológico del momento (Luengo Teixidor 1989:227)) se mostraron a favor del Museo donostiarra.

Para su puesta en marcha se tomó como ejemplo, entre otros, el Museo Arqueológico de Madrid que con *un toque nacionalista y romántico* buscaba *alimentar los sentimientos de identidad, el imaginario nacional de las raíces* (Bolaños 1997:224). Al igual que la de Madrid, la exposición siguió una ordenación cronológica, representada ésta por objetos históricos y artísticos donados fundamentalmente por la propia elite local. Así, dicha elite buscaría legitimar su poder político, económico y social ante sí mismas y la sociedad local:

> *The development of display principles in which paintings were grouped by national schools and art-historical periods conferred a new codified visibility on the history of the nation and the history of art* (Bennet 1995:36).

Incluso impeler al espíritu patriótico para buscar apoyos al proyecto museístico también se llevó a cabo en el Arqueológico de Madrid, que al igual que el donostiarra se inició sin asignación económica para la compra de objetos.

Además de representarse ante el *público local*, la elite donostiarra buscó que el Museo Municipal la representara también ante el turismo asimismo elitista hacía el cual se había y se estaba orientando la capital donostiarra. Además de ser un elemento más del conjunto de la oferta turística donostiarra, El Museo Municipal hacía visible a la elite local ante la procedente de España o Francia.

A partir de la segunda década del pasado siglo, la creciente modernización de la sociedad donostiarra y guipuzcoana, y la influencia del Romanticismo en la elite y en los intelectuales trajeron nuevos cambios en la organización y en el significado que adquirirá el Museo Municipal, destacándose en este periodo la incorporación del antropólogo Telesforo de Aranzadi.

En una Europa que se iba industrializando y articulando según el modelo de Estado-nación surgió en la Antropología la Escuela Histórica de Viena o de los Círculos Culturales. Asumiendo los principios del Romanticismo, esta escuela antropológica tomo como objeto de investigación las características idiosincrásicas de los pueblos que la modernización iba diluyendo y homogeneizando. En el campo de los museos, la reacción de esos antropólogos ante esa *amenaza* se tradujo en la creación de los museos al aire libre, de folclore, de etnografía o de costumbres y artes populares donde se representaban las particularidades socioculturales de los pueblos, especialmente las relacionadas con el mundo rural. Para esos antropólogos y folcloristas, en el espacio rural todavía se podían observar las realizaciones del espíritu del pueblo, no contaminadas por la modernización.

En el País Vasco, como ya es sabido, esa reacción romántica tuvo una repercusión social, cultural y política muy importante, de ahí el éxito que alcanzó la propuesta museológica de Telesforo de Aranzadi ante la elite local y provincial. Con todo, hay que subrayar que los primeros pasos ya los había iniciado la propia elite donostiarra. Lo que aportó Telesforo de Aranzadi, además de dinamizar la actividad del Museo Municipal, fue legitimar científicamente unos postulados ideológicos de base romántica que compartían, aunque con matices y diferencias, los integrantes de la elite local. Fueran republicanos, liberales, conservadores, carlistas, monárquicos, integristas o nacionalistas, todos apoyaron la necesidad de potenciar la sección etnográfica al representar las características propias, específicas y tradicionales de lo vasco, aún presentes en el entonces espacio rural. El hecho de que en Gipuzkoa la modernidad no hubiese desmantelado lo tradicional (Castells, 1987:256), al que todavía estaba vinculada la elite así como gran parte de la población guipuzcoana, posibilitó el apoyo de todas las tendencias políticas a la propuesta de Telesforo de Aranzadi.

Aun con riesgo de caer en una equiparación forzada, algo parecido sucedió con la reivindicación de los Fueros, derogados definitivamente en 1876 y remplazados dos años más tarde por el Concierto Económico. Tras la derogación y durante décadas, los fueros fueron revindicados por todas las opciones políticas por ser una expresión de la especificidad de lo vasco, si bien entendida de diferentes formas. Así, con la reivindicación de los fueros y de la especificidad de su ordenamiento, liberales y republicanos buscaron un cierto grado de autonomía, especialmente de orden económico y tributario, con respecto al Estado. Para los carlistas los Fueros representaban una especificidad regional dentro de una España gobernada según los principios del Antiguo Régimen. Y por último, para los nacionalistas los Fueros eran uno de los rasgos específicos de lo vasco, frente a lo español. Consideramos que en estos mismos términos se pueden entender los apoyos a la sección etnográfica por parte de las diferentes tendencias políticas que englobaron la elite donostiarra y guipuzcoana. Liberales y republicanos lo harían por representar la sección etnográfica lo específico de lo vasco dentro del Estado español. Los monárquicos y dinásticos por los mismos motivos si bien el punto de referencia no sería un estado liberal, sino una monarquía liberal. Los carlistas e integristas por visualizar la especificidad re-

gional dentro de una monarquía tradicional. Y por último, los nacionalistas por mostrar lo *netamente vasco*, como afirmaría su dirigente Engracio de Aranzadi.

No obstante, hay otra variable que debemos tener en cuenta si queremos entender mejor la adhesión de las opciones conservadoras a la puesta en marcha de la sección de etnográfica. Ésta es la defensa del catolicismo. La presentación ante las Cortes españolas en 1906 del proyecto de Ley de Asociaciones Religiosas encendió el debate político acerca de la cuestión religiosa. Tanto carlistas, integristas, nacionalistas y conservadores lo tomaron como un ataque a la Religión Católica y al clero. Esta defensa iba más allá del campo meramente religioso ya que la religión era un factor de legitimación del orden social que las opciones políticas conservadoras defendían. Un orden social que tomaba sus referentes de la sociedad tradicional representada por la sociedad rural. La vinculación entre el catolicismo, la tradición y la sociedad rural creemos que favoreció la implicación del clero vasco en la consolidación de la sección etnográfica. Aquí tenemos que destacar la colaboración de José Miguel de Barandiaran. Según escribe Jesús Azcona sobre esta cuestión, también el catolicismo condicionó los estudios de José Miguel de Barandiaran acerca de lo que era «ser vasco» (Azcona 1982:782). Así mismo, tal como nos recuerda ese mismo autor, uno de los objetivos de la Escuela de los Círculos Culturales, uno de cuyos miembros fue el propio José Miguel de Barandiaran, fue oponerse a los postulados del evolucionismo cultural afirmando la idea católica del origen y del desarrollo monogenista de la humanidad (Azcona 1984:41).

Pero al igual que la reivindicación de los fueros fue fundamentalmente discursiva, antes que programática (Castells 1987:387-288 y Real Cuesta 1991:78), el apoyo *real* al Museo Municipal por parte de la elite no fue más allá del plano discursivo y de las donaciones realizadas. De esta manera, el desarrollo del Museo donostiarra corrió paralelo al de otros muchos museos provinciales o locales que fundados en el intersticio de finales del XIX y principios del XX fueron impulsados *por la desinteresada devoción de coleccionistas y aficionados* (Bolaños 1997:279). En España, salvo los grandes museos nacionales, los museos fueron un asunto menor para el Estado y la Administración Pública controlada por la elite, desentendiéndose de ellos en líneas generales.

Para concluir, una última reflexión acerca de la tan socorrida argumentación de que el Museo Municipal favorecería el turismo, tomando en cuenta sólo los aspectos económicos del mismo; es decir, como oferta turística para impulsar el desarrollo económico de la ciudad. La información que hasta el momento hemos recogido de la época no nos permite ponderar la importancia de esta infraestructura cultural con relación a otras ofertas turísticas. Lo único que podemos inferir de la consulta de los trabajos que han analizado el turismo en la capital donostiarra (Aguirre 1995, Castells 2000, Gárate Ojanguren y Martín Rudi 1995, Larrinaga Rodríguez 1999, Luengo Teixidor 2000) es que su repercusión en el apartado económico del turismo no debió de ser especialmente relevante. El Museo Municipal de Donostia-San Sebastián apenas es mencionado en esos trabajos.

5. BIBLIOGRAFÍA

S.A. (1899) «Exposición histórica y de artes retrospectivas» en *Euskal-Erria*, vol. XLI, 143-147.

AGUIRRE, R. (1995) *El turismo en el País Vasco: vida e historia*, Donostia-San Sebastián, Txertoa.

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

ARANZADI, T. (1910) «Museos de folk-lore», en *España Moderna*, vol. XXII, n. 260, p. 5-32.

——, (1918) «Plan de un Museo de Etnografía y Folklore en Cataluña», en *Estudis i materials*, n. 2, p. 31-60.

ARZAMENDI, A. (1985) «Publicaciones periódicas donostiarras del siglo XIX», en *Boletín de estudios históricos sobre San Sebastián*, núm. 19, p. 284-299.

AYCART ORBEGOZO, J.M. (2005) *La sociedad económica Vascongada de los Amigos del País y su «segunda época»*, 2 v., Donostia-San Sebastián, Real Sociedad Vascongada de Amigos del País.

AZCONA, J. (1984) *Etnia y nacionalismo vasco*, Barcelona, Anthropos.

——, (1982) «la delimitación antropológica y etnológica de lo vasco y de los vascos», en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, núm. 40, p. 753-802.

BALLART, J. (2002) *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel.

BARRUSO BARÉS, Pedro (1999) «Los siglos XIX y XX», en Gómez Piñeiro, J. y Sáez García, J.A. (eds.) *Geografía e Historia de Donostia-San Sebastián*, Donostia-San Sebastián, Ingeba, p. 95-119.

BELTRAN COSTA, O. (2005) *El temps i els objectes: memòria del Museu de Ripoll*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.

BENNETT, T. (1995) *The birth os the museum: history, theory, politics*, Londres y Nueva York, Routledge.

BIDART, P. (2001) *La singularité basque*, París, Puf.

BOLAÑOS, M. (1997) *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea.

BOURDIEU, P. (1996) *Las cosas dichas*, Barcelona, Gedisa,

CASTELLS, L. (1987) *Modernización y dinámica política en la sociedad guipuzcoana de la Restauración: 1876-1915*, Madrid, Siglo XXI, Leioa, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

——, (2000) «La Bella Easo: 1864-1936)» en Artola, Miguel (ed.) *Historia de Donostia-San Sebastián*, Donostia-San Sebastián, Donostiako Udala, p. 285-386

CEVALLOS VIZCARRET, R.M. (1991) «Vida y obra del doctor Victoriano Juaristi», en *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, n. 25, 385-558

DASSANCE, L. (1973) «Aux Origines du Musée Basque: un précurseur, le D'Adrien Dutournier (1867-1952), en *Bulletin du Musée Basque*, n. 1, p. 1-8.

FORNELLS, M. (2002) «Historia del Museo Municipal de San Sebastián (1902-2002)» en *San Telmo crónica de un centenario*, Donostia-San Sebastián, Michelena artes gráficas.

GÁRATE OJANGUREN, M. y MARTÍN RUDI, J. (1995) *Cien años de la vida económica de San Sebastián (1887-1987)*, Donostia-San Sebastián, Instituto Dr. Camino de Historia Donostiarra.

GOICOETXEA MARCAIDA, A. (1985) *Telesforo de Aranzadi: vida y obra*, Donostia-San Sebastián, Sociedad de Ciencias Aranzadi.

HARITSCHELHAR, J. (1973) «Les cinquante ans du Musée Basque» en *Bulletin du Musée Basque*, n. 4, p. 177-184

JUARISTI, V. (1916) «Museos, Academias, Ateneos...», en *Guipúzcoa Médica*, núm. 2, p. 15-16.

LARRINAGA RODRÍGUEZ, C. (1999) *Actividad económica y cambio estructural en San Sebastián durante la Restauración: 1875-1904*, Donostia-San Sebastián, Instituto Dr. Camino de Historia Donostiarra.

MÚJICA, G. (1962) *Los titanes de la cultura vasca*, Donostia-San Sebastián, Auñamendi.

LOYARTE, A. (1952) *La vida de la ciudad de San Sebastián: 1900-1950*, T. III, Donostia-San Sebasián, Relieve.

LUENGO TEIXIDOR, F. (1989) «La prensa guipuzcoana en los años finales de la Restauración (1917-1923)», en *Historia contemporánea*, vol. 2, p. 227-247

——, (2000) *San Sebastián: de su destrucción a la Ciudad Contemporánea*, Donostia-San Sebastián, Txertoa.

PRATS I CANALS, Ll. (1993) «El estudio y la gestión del patrimonio etnológico en España. El caso de Cataluña», en *El Patrimonio etnológico: VI Congreso de Antropología*, Tenerife, Asociación Canaria de Antropología

REAL CUESTA, J. (1991) *Partidos, elecciones y bloques de poder en el País Vasco: 1876-1923*, Bilbao, Universidad de Deusto.

SINSOULIER, A. (1999) «Un musée pour le Pays Basque», en *Bulletin du Musée Basque*, n.153, p. 61-81.

SADA, J.M. (2002) *Historia de la ciudad de San Sebastián a través de sus personajes*, Irun (Gipuzkoa), Alberdania.

SORALUCE, P.M. (1892) «Sociedades científico-literarias de Guipúzcoa» en *Euskal-Erria*, vol. XXVI, 208-312.

——, (1899) «Real Sociedad Económica Bascongada de Amigos del País» en *Euskal-Erria*, vol. XL, 398-403.

Los orígenes de la museografía etnográfica en Cataluña: el Arxiu-Museu Folklòric de Ripoll

Oriol Beltran Costa

Profesor de la Universitat de Barcelona

En octubre del año 2000 el Museu Etnogràfic de Ripoll cerraba sus puertas al público, como consecuencia del estado ruinoso de sus instalaciones. Las salas del museo, que había sido inaugurado hacía más de setenta años con el nombre de Arxiu-Museu Folklòric de Ripoll, exhibían la primera colección etnográfica de carácter público formada en Cataluña. El deterioro del tejado de la antigua iglesia de Sant Pere, bajo el cual se albergaba la sede de la entidad, obligaba a trasladar la totalidad de los fondos y a proceder al correspondiente desmontaje de sus vitrinas y expositores, con el fin de poder practicar las obras necesarias.

Para una parte significativa de la opinión pública local, este suceso fue contemplado con un cierto dramatismo. El museo todavía conservaba algunas de las presentaciones adoptadas desde su fundación y había llegado a constituir, para varias generaciones de ripolleses, un referente identitario importante. Gracias al amplio reconocimiento de que había sido objeto el Arxiu-Museu Folklòric en sus primeros años de existencia, la villa de Ripoll creía haber recobrado el protagonismo que, de acuerdo con la construcción romántica del catalanismo, había desempeñado su antiguo monasterio durante la Edad Media, reconstruido a finales del siglo XIX como *el bressol de Catalunya*, la cuna cultural y política de la nación catalana.

Pero, al mismo tiempo, el cierre forzoso del museo permitía acelerar el proyecto promovido desde la administración local para reactivarlo, después de un largo período de parálisis, y convertirlo en un factor de atracción turística. El plan director que concreta el mencionado proyecto prevé integrar las antiguas colecciones etnográficas en el marco de una oferta patrimonial más amplia (que incluirá también dos centros de interpretación dedicados al procedimiento de la forja y al monasterio de Santa Maria), y exhibirlas en unas nuevas instalaciones en el interior del edificio histórico de Can Budallés.

La clausura temporal del museo y el proceso iniciado para su actualización han impulsado un ejercicio de reflexión en torno a su trayectoria histórica[1]. Más allá del

[1] El presente artículo presenta las principales conclusiones de un trabajo de investigación realizado en el marco del Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya (IPEC), del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, y publicado con el título de *El museu i els objectes. Memòria del Museu de Ripoll* (2005).

interés particular que presentan el origen y la historia de la entidad, especialmente por su carácter pionero en el contexto de la museografía etnográfica de Cataluña, la identificación de su proyecto inicial y el examen detallado de sus colecciones son referencias ineludibles para diseñar su necesaria puesta al día[2]. A pesar de que, con la desaparición de las antiguas instalaciones, el fondo de objetos del museo ha pasado a constituir el patrimonio del museo que ofrece un mayor potencial para su desarrollo futuro, las razones de su particular configuración, así como el mismo valor emblemático y sentimental de la entidad, sólo pueden ser interpretados en el marco de su propia trayectoria. El inventario de las colecciones, completado ahora por primera vez para facilitar la logística del movimiento de las piezas, junto con los fondos depositados en el Arxiu Històric Comarcal de Ripoll, permiten apoyar la mencionada reflexión en una consistente base documental.

El Arxiu-Museu Folklòric de Ripoll materializó por vez primera en Cataluña la formación de una colección de objetos etnográficos e inauguró, en el seno de la tradición catalana del folklore, la atención erudita por las expresiones materiales de la cultura popular. En esta población, capital de la comarca del Ripollès (Pirineo oriental), se evidencia un cambio de énfasis en los estudios folklóricos que posteriormente tendrá una notable trascendencia en el tránsito hacia la etnografía y el análisis científico de las formas de vida, al pasar de un interés centrado en las manifestaciones orales y «espirituales» del saber popular a una consideración creciente de sus aspectos materiales.

El primer folklore se había orientado a buscar las esencias de una supuesta alma colectiva y creía que ésta podía reconocerse especialmente en las expresiones orales, que constituirían el reflejo más directo de estos rasgos psicológicos y etéreos. Las recopilaciones realizadas en torno a los distintos campos de la literatura oral (en particular canciones, leyendas y aforismos) serán la tarea privilegiada por parte de este folklore.

El interés por los objetos, por el contrario, implicará una perspectiva más amplia, tanto en relación con los temas (las condiciones materiales de existencia) como con los propios materiales que pasarán a ser objeto de estudio, y traduce una concepción de las formas de vida que permite apoyar su estudio en elementos tangibles. ¿A qué proyecto intelectual respondía esta evolución? ¿Sobre qué bases conceptuales y metodológicas se sustentó? ¿Cuáles fueron sus resultados?

1. EL GRUP DE FOLKLORISTES DE RIPOLL

La formación en Ripoll de un fondo de objetos relativos a las formas de vida populares se inicia de un modo paralelo a un conjunto más amplio de actuaciones cívicas y folklóricas llevadas a cabo por parte de un grupo de personas reunidas en tor-

[2] Sobre el proceso de elaboración de los proyectos museológico y museográfico del futuro Museu de Ripoll, véase Beltran y Boya, e.p.

no a la figura de Tomàs Raguer (1861-1946). Al igual que muchos otros folkloristas de su generación, la aproximación de Raguer a la cultura popular se había forjado a través de la práctica del excursionismo y estaba estrechamente ligada al activismo civil de carácter catalanista. Raguer se había licenciado como farmacéutico en la Universidad de Barcelona pero, a raíz de distintas circunstancias familiares, abandonó su práctica profesional al cabo de pocos años y terminó recluyéndose en lo que constituían sus principales aficiones: el folklore y la historia local.

Los primeros síntomas que evidencian la presencia de un foco folklorista en Ripoll comienzan a identificarse desde principios del siglo pasado. Las estancias que realizaba en esta población Rossend Serra i Pagès, que daría un importante impulso a los estudios folklóricos en Cataluña como profesor en la Escola d'Institutius y a través de su participación en numerosas entidades académicas y ciudadanas[3], y que solía dedicar sus vacaciones estivales a documentar la leyenda del Comte Arnau mediante la realización de salidas al campo en la zona, contribuyeron de un modo significativo a fomentar las actividades locales en torno al folklore.

Con los años, Serra i Pagès se convertiría en la principal referencia intelectual de los folkloristas de Ripoll (a los que ofrecía orientaciones conceptuales y metodológicas a través de la correspondencia que mantenía con su primo Tomàs Raguer), a la vez que actuaría como un importante divulgador de sus actividades en los círculos eruditos de la capital catalana. En cualquier caso, la obra de los mencionados folkloristas es indicativa de su carácter autodidacta y amateur, y se guiará más por la intuición y el compromiso personal que por basarse en un proyecto sólido.

El círculo folklorista formado en torno a Raguer, aun sin llegar a constituirse como un grupo organizado[4], fue uno de los más activos entre los que se habían ido formando a principios del siglo pasado en distintas poblaciones del interior de Cataluña (como Manresa, Reus, Lleida o Vic). La prensa local brindaba la oportunidad de publicar los materiales orales que iban recopilándose a raíz de este esfuerzo, lo que favorecía tanto una difusión de los resultados como su proyección en favor de implicar a un número creciente de colaboradores. A pesar de que la obra del museo terminará eclipsando la producción escrita del grupo (hasta el punto de ser prácticamente desconocida y no haber sido objeto todavía de un análisis en profundidad), ésta se caracteriza por su amplitud y permite acercarse a las directrices conceptuales y a los procedimientos de trabajo empleados por sus responsables.

A lo largo del primer tercio del siglo, desde 1908 y hasta el estallido de la Guerra Civil, las hemerotecas dan cuenta de una gran actividad folklorista en Ripoll que se refleja a través de las cabeceras más destacadas de la prensa local de la época (*El*

[3] Sobre la importancia de la figura de Serra i Pagès en los estudios sobre folklore en Cataluña, véase Calvo (1997) y Roma (1993, 1994).

[4] A pesar de la fortuna que ha tenido la denominación de Grup de Folkloristes de Ripoll propuesta por Juan y Crivillé (1992) para identificarlos, los mencionados folkloristas no llegaron a constituirse formalmente como tal grupo y la vinculación de unas u otras personas fue variando con el tiempo.

Puigmal, *La Veu Comarcal*, *El Ripollès*, *El Catllar* y *Scriptorium*), con más de 200 entradas[5]. En la mayoría de casos se trata de «notas folklóricas» consistentes en la edición breve de canciones, leyendas, aforismos y otros materiales orales a partir de su mera trascripción, sin mayor elaboración ni ninguna información adicional acerca de su contexto. Este tipo de inserciones en la prensa respondían a aquello que Salvador Vilarrasa y el mismo Raguer habían manifestado al inaugurar una sección folklórica en las páginas de *El Catllar*:

> «*Hem decidit obrir una secció destinada a l'arreplega de tot el material folklòric que vulguin enviar-nos les persones que s'interessen per aquesta branca del saber humà. Tothom ens hi pot ajudar; tothom amb una mica de voluntat pot recollir un nombre més o menys considerable de rondalles, llegendes, cançons, balls típics, supersticions, oracions populars, jocs infantils, proverbis, aforismes, endevinalles, costums pròpies de les festes majors i altres festivitats de l'any, en el treball de cada ofici, en els actes principals de la vida com el naixement, casament, els enterros, etz., etz. En fi: tot el que dongui a conèxier la psicologia del poble, objectiu principal del Folklore*» (1920:3).

Junto a estas notas de carácter puntual, los folkloristas de Ripoll publicaron también, especialmente entre los años 1920 y 1922, algunas recopilaciones de materiales pertenecientes a un mismo ámbito del folklore que reflejan unas mayores pretensiones de sistematización, como son las series sobre leyendas, juegos infantiles, pasatiempos, adivinanzas, aforismos, dichos populares y canciones.

Los trabajos orientados a la elaboración de un cancionero confeccionado a partir de las canciones populares recopiladas en el Ripollès, realizados bajo el impulso de Serra i Pagès y la coordinación de Raguer, se caracterizarían por una mayor sistemática y continuidad, prolongándose desde 1918 hasta 1922[6]. Esta misma tendencia se observa también eventualmente en algunos otros textos: una serie dedicada al calendario anual firmada por Raguer y Ramir Mirapeix en *La Veu Comarcal* (1915), otra de los mismos autores sobre el ciclo de vida (1916) así como algunos artículos de Raguer, Mirapeix y Vilarrasa aparecidos en *El Ripollès* y *El Catllar* sobre temas concretos del calendario festivo y las costumbres religiosas (Navidad, Carnaval, Semana Santa, las romerías y las fiestas patronales)[7].

Los objetivos y los procedimientos empleados en estos trabajos, muy influidos por Serra i Pagès (quien se caracterizó precisamente por una falta de claridad en sus criterios, como ha relatado Amades, 1974) apuntan a algunos de los rasgos que presentará posteriormente la obra del Arxiu-Museu Folklòric. Destaca, en primer lugar,

---

[5] Para un catálogo de la prensa local ripollesa, véase Palomera (1982). Sobre la història de la revista *Scriptorium*, inventariada por Ferrer (1999), véase Llagostera (1983).

[6] El *Cançoner del Ripollès* permaneció inédito hasta su edición a cargo de M. A. Juan (1998) promovida por el Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès

[7] Para un inventario completo de las mencionadas referencias, véase «El Grup de Folkloristes de Ripoll en la premsa local» (Beltran, 2005:233-241).

una voluntad por elevar el estatuto científico de las investigaciones folklóricas a partir de una sistematización de los procedimientos[8]. Ésta, no obstante, acaba aplicándose más a la ordenación de los materiales (y limitándose a una mera clasificación de carácter formal) que a los procesos empleados en su obtención[9].

En algunas ocasiones, los trabajos publicados contrastan con el primer folklore literario a causa de su focalización geográfica. La recopilación del *Cançoner del Ripollès* o los artículos firmados por Raguer, Vilarrasa y Mirapeix destacan por centrarse en una área determinada: Ripoll y su comarca. La mayor parte de las notas folklóricas, no obstante, no proporcionan las coordenadas temporales y geográficas de aquello que se describe, y suelen adoptar fórmulas imprecisas (como «*en tota aquesta muntanya i comarques veïnes és molt comú que...*») haciendo suponer que se refieren a comportamientos generales e invariables.

La obra publicada refleja igualmente que estos folkloristas consideraban la exhaustividad y la abundancia como condiciones suficientes para otorgar valor a sus colecciones de materiales orales, un aspecto que también se traducirá más tarde en su trabajo museístico:

> «*Un refrà, una cançó* [...] *a voltes tenen poc valor, però un refraner, un cançoner o altre col·lecció més o menys complerta de qualsevulla de les matèries objecte del folklore, té sempre gran importància*» (Vilarrasa y Raguer, 1920:4).

A pesar de proclamar estas pretensiones, la selección de poblaciones, de informantes y de datos acababa privilegiando en la práctica todo aquello que inspiraba una supuesta autenticidad y primitivismo. Así, de acuerdo con las instrucciones que daba Serra i Pagès a través de sus cartas a Raguer: «*Com més petit sigui'l poble i més incomunicat, millor*»; y también:«*Tot lo que sigui popular, per bèstia i brut que sigui, s'ha d'anotar*».

En última instancia, todo este esfuerzo de recopilación y difusión se orientaba fundamentalmente a satisfacer lo que consideraban como un objetivo patriótico: la necesidad de registrar un mundo que desaparecía y en el que los folkloristas creían encontrar las esencias de la catalanidad[10]. La urgencia de esta tarea, dada la veloci-

---

[8] Serra i Pagès solía insistir en la atención que debía dispensarse a los sistemas de registro de la información: la anotación de las canciones tenía que ser fiel y prestar un cuidado especial con las formas dialectales y las variaciones locales, acompañando a la letra y la música de los datos que permitiesen informar de su contexto: «*es a dir: com, quan, qui i perque's cantaven*».

[9] Serra i Pagès (1908) concebía el «saber popular» como una forma de conocimiento que tendría un valor equiparable o superior al instituido académicamente, pero que presentaría como defecto principal su falta de orden. A su parecer, la finalidad de los folkloristas estaría justamente en conferir orden y unidad a las distintas manifestaciones del conocimiento tradicional.

[10] De acuerdo a lo expresado por Serra i Pagès en una carta dirigida a Raguer en 1922, «*El nostre Cançoner, el de la Pàtria,* [se convertirá en] *memòria de la vida social extingida, recort dels apassionaments y banderies, ressò de l'ingenuitat catalana,* [...] *dels treballs que constituiren l'activitat dels avis abans d'invadir el maquinisme, flor de la poesia camperola, perfum de la religiositat d'altra època*».

dad en que se producía el avance de la industrialización (que se evidenciaba especialmente en la comarca), justificaba que se implicara en ella a personas que no disponían de una formación específica para llevarla a cabo, con el fin de preservar los rasgos expresivos de la cultura popular y poner los materiales obtenidos a disposición de los folkloristas profesionales.

Aún siendo destacable la labor realizada durante el primer tercio del siglo XX por parte de los folkloristas de Ripoll en la difusión y la sensibilización pública por las manifestaciones de la cultura popular (un mérito que encontraremos también en relación con su obra museográfica), la perspectiva del tiempo pone en evidencia que la mera abundancia de los materiales recopilados no constituye ninguna garantía de su valor. En efecto, la trascripción de narraciones o las colecciones de expresiones populares en forma de listados, sin la menor referencia a los informantes consultados, a los lugares y los contextos de uso o a las mismas variantes locales, a pesar de su pretensión de amplitud, proporcionan unas posibilidades analíticas muy escasas como referentes etnográficos.

2. DEL FOLKLORE A LA ETNOGRAFÍA

Analizada en su conjunto, la obra escrita de los folkloristas de Ripoll es indicativa de una tensión creciente entre el folklore y la etnografía, una tensión que se reflejará igualmente en la creación del Arxiu-Museu Folklòric. Así, entre los años 1923 y 1930 se publican en la revista cultural *Scriptorium* varios artículos que ya pueden considerarse como plenamente etnográficos: un estudio sobre los «gotxaires i camillaires», cantadores de tonadillas propias de Pascua (Raguer y Vilarrasa, 1923) y otros dedicados a distintos oficios que estaban desapareciendo: los carboneros (Vilarrasa, 1924a), los ladrilleros (Soler, 1928), las hilanderas (Raguer y Vilarrasa, 1928a), los arrieros (Raguer y Vilarrasa, 1928b), los almadreñeros (Serra i Vidal, 1928) y los sogueros (Raguer, 1930), algunos de los cuales constituyen pequeñas monografías.

Incluso en los trabajos más breves, en todos ellos se coincide siempre en explicitar los lugares de estudio (a menudo incluso el nombre de los propios informantes consultados) haciendo referencia, de este modo, a situaciones sociales concretas. Destaca en todos los casos un interés por registrar, a veces con un notable detalle, el vocabulario específico, los procesos de trabajo, las operaciones técnicas que los componen y los instrumentos utilizados. Se hace también común el uso de la fotografía como un complemento importante del texto (así como una fuente documental de primer orden), la trascripción musical cuando se incluyen canciones y las referencias precisas a las dimensiones de los objetos materiales.

A pesar de compartir con los trabajos folklóricos un interés por aquello que consideraban como las últimas manifestaciones de un mundo que desaparecía, tanto los temas abordados como los procedimientos empleados en estos artículos dan cuenta de la madurez alcanzada por parte del grupo ripollés así como de su evolución pionera hacia la etnografía científica.

En el contexto de esta misma transición, las monografías escritas por Salvador Vilarrasa sobre los pastores (1920-21 [1935]) y sobre los agricultores (1925-28 [1965])[11] son los trabajos que tendrán más trascendencia así como un mayor eco fuera del ámbito local. En ambas obras, y a través de emplear una forma narrativa que puede calificarse como de paraliteraria (sin referencias a los procedimientos y a las fuentes, sin coordenadas geográficas o históricas), el autor proporciona un relato vivencial acerca de temas que habitualmente no habían sido tratados por el folklore y reconstruye, utilizando el calendario anual como hilo conductor, el universo de unas formas de vida en toda su complejidad[12].

En julio de 1923, Vilarrasa, junto con Tomàs Raguer y el dibujante Josep Ribot, visitaba el Pla d'Anyella (Toses, Ripollès) con el objetivo de conocer de primera mano el veraneo de los pastores en los pastos de la alta montaña pirenaica. El posterior relato de este episodio en las páginas de *Scriptorium* (Vilarrasa, 1924b), junto con el abundante material gráfico obtenido (que sería reproducido en numerosas ocasiones y plasmado luego en una imponente escenografía instalada en el interior del museo), favoreció que fuera interpretado como un procedimiento habitual de los miembros del grupo ripollés y un antecedente del trabajo de campo etnográfico (*cf*. Palomeras y Crivillé, 2002). En realidad, la mencionada excursión constituyó un hecho excepcional: a pesar de que los folkloristas de Ripoll hicieron un uso frecuente de las fuentes orales, éstas procedían de contactos más o menos esporádicos con los informantes, en especial con aquellos que residían en la misma villa o que la visitaban con regularidad.

La obra de los folkloristas de Ripoll del primer tercio del siglo pasado puede considerarse como una síntesis del alcance y las características principales del primer folklore. Las monografías de Vilarrasa así como los estudios etnográficos publicados en *Scriptorium* significaron, en este contexto, un ensanchamiento significativo del campo temático del folklore que acabaría cristalizando en la creación del Arxiu-Museu Folklòric.

3. LOS OBJETIVOS DE LA COLECCIÓN ETNOGRÁFICA

La colección etnográfica que dio lugar a la creación del Arxiu-Museu Folklòric de Ripoll fue iniciada por Tomàs Raguer al conseguir en 1919 que se le autorizara el traslado del archivo de la antigua comunidad de párrocos y presbíteros de la iglesia de Sant Pere a la sacristía del templo y disponer, de este modo, del espacio ne-

[11] Ambas obras fueron publicadas inicialmente por entregas en la prensa local, y reunidas después en forma de monografía con ligeras modificaciones.

[12] En su momento, estos trabajos fueron objeto de un reconocimiento importante por parte de estudiosos de todo el país, contribuyendo a difundir les actividades del núcleo folklorista ripollés. La serie «Sobre la vida dels pastors» constituye la primera contribución significativa sobre el mundo pastoril catalán, avanzándose a los trabajos sobre el tema de Amades (1932) y de Violant i Simorra (2001 [1938]) a los que sirvió como referente.

cesario para su conservación. En realidad, Raguer ya había manifestado unos años antes su interés por constituir un museo de carácter público en Ripoll (Raguer, 1916) y, de acuerdo con el libro de registro de la entidad, es muy probable que iniciara desde aquel momento esta tarea de una manera personal.

Los objetos reunidos se mantendrán en el espacio mencionado hasta que en 1929, después de la constitución formal del Arxiu-Museu Folklòric, se habilita el espacio del desván situado bajo el tejado del edificio y las colecciones pasarán a adquirir un carácter público. Si bien la iniciativa impulsada por Raguer era de carácter civil, fue auspiciada desde el primer momento por el obispado de Vic al que pertenecían tanto los fondos documentales como los locales donde éstos se conservaban[13]. A pesar del papel otorgado a la Iglesia en los estatutos de la entidad (con la figura de un patronato nombrado por el obispo y presidido por el rector-arcipreste de la parroquia), a lo largo de su historia ésta se ha limitado habitualmente a ejercer una cierta tutela sobre la gestión efectiva ejercida por parte de su director. A partir de 1931, después de la proclamación de la República, el alcalde de la localidad entraría también a formar parte de la misma instancia gestora.

La entidad proclama públicamente sus objetivos en el momento de constituirse su patronato. Cabe destacar que el proyecto implicaba una asociación entre los trabajos archivístico, documental y museístico. Así, y coincidiendo con el programa que ya había sido anunciado unos años antes por el mismo Raguer (1923), el Arxiu-Museu Folklòric declaraba tener como objeto: a) la conservación de los documentos de la antigua comunidad de religiosos de Sant Pere así como de todos aquellos que pudieran adquirirse y tuvieran interés para la historia de Ripoll y su comarca[14]; b) la formación de una biblioteca con los libros conservados de dicha comunidad y aquellos que se adquirieran; y, c) la formación de un museo local que, «*ultra els objectes de caràcter general dignes de conservar-se, procuri especialment la replega de tots els que puguin servir per a l'estudi de la vila baix sos aspectes científic, industrial i folc-loric*» (Patronat, 1928).

Aunque en un principio la tarea del museo se realizó paralelamente a las actividades relacionadas con el fomento y el estudio del folklore y de la historia local que

[13] Los gastos de las obras de acondicionamiento del museo fueron sufragadas a través de la apertura de una suscripción pública encabezada por el Obispo de Vic y el Ayuntamiento de Ripoll pero en la que participaron más de 270 particulares a través de todo tipo de aportaciones. A partir de los años cincuenta, la participación de la sociedad civil en el mantenimiento de la entidad se centrará fundamentalmente en el mecenazgo realizado por industriales de la localidad.

[14] A pesar de su valor relativo, el archivo de Sant Pere constituía una parte significativa de la escasa documentación escrita que se conservaba en Ripoll. En 1835, en el curso de la primera guerra carlista, el incendio del monasterio de Santa Maria de Ripoll hizo desaparecer el importante fondo del cenobio y, apenas cuatro años más tarde, con la quema de la villa se perdieron también el archivo municipal y los de muchas casas particulares.

estaban desarrollándose en Ripoll, y a pesar de estar protagonizadas por unas mismas personas, estas distintas iniciativas no estaban coordinadas entre sí. En este sentido, aquellos estudios publicados en la prensa local que tienen un carácter más etnográfico no abordan los mismos temas que orientarán la labor de recolección de objetos ni tampoco servirán para promover la realización de unas campañas específicas sobre el terreno para incrementar las colecciones etnográficas. No tratándose de una tarea complementaria, derivada directamente de las recopilaciones folklóricas, ¿a qué respondía este interés por formar un fondo con objetos materiales?

La principal razón esgrimida para justificar esta evolución del folklore hacia la llamada «cultura material» hacía referencia a la capacidad evocativa y/o representativa que se atribuía a algunos objetos. Para el patronato, las piezas seleccionadas para formar parte del fondo del Arxiu-Museu Folklòric «*parlen de les costums i tradicions nostres, principalment de la Muntanya i Comarca del Ripollès*» (1928:3).

Igualmente, según afirma Agustí Casanova, estos mismos materiales «*ens recorden les costums i tradicions dels nostres avant-passats*» (1928:1). Para Joan Danés, finalmente, «*si parem ment* [...] *veurem en les coses velles, no un eco, sinó la pròpia veu del passat, sempre prou clara i eficaç per a endevinar els dalers i les aspiracions dels que ja no existeixen*» (1936:2). En definitiva, de acuerdo con estos autores, a los objetos etnográficos se les reconoce una propiedad evocativa, una capacidad para hablar del pasado.

El museo tendría como misión principal preservar estos bienes muebles de la desaparición a que los condenaba el cambio en las formas de vida con el fin de poder llegar a convertirse, de este modo, en materia de estudio. Serra i Pagès afirmaba que una colección etnográfica permitía «*reconstruir la vida de sigles endarrera, estudiar les característiques nacionals i comparar el desenrotllament progressiu de la ciencia, l'art i la industria*» (1916:2).

La comparación entre el valor de los objetos etnográficos con el de los documentos escritos conservados en un archivo es habitual:

> «*Aquests objectes vells sense vida ni valiment trobats generalment en l'abandó d'una golfa, formen a l'igual que els papers, pergamins i llibres* [...] *part integrant de la cultura universal*» (Casanova, 1928:1).

La labor del museo, no obstante, no se limitaba a la conservación de las piezas para su contemplación erudita o meramente estética sino que se orientaba al mismo tiempo a desarrollar un papel destacado en el terreno de la instrucción pública:

> «*L'ironia, desdeny o indiferència del primer cop d'ull d'un visitant novell del nostre humil Recer Folklòric són transformats promptament en respecte, consideració i estima infundits pel sagrat dipòsit de tradicions, llegendes i costums de les generacions passades*» (Casanova, 1928:1-2).

En última instancia, la creación de museos locales a partir de materiales relativos a las formas de vida populares se relacionaba con un proyecto político de carácter catalanista:

> «*L'existència de museus* [...] *no tan sols és un títol d'embelliment de la població, d'atracció pels foraster i material d'ensenyança pels mateixos habitants, sinó que enforteix els vincles nacionals, crea major suma d'afectes als ciutadans i va enrodonint i definint cada vegada més l'esperit col·lectiu*» (Serra i Pagès, 1916:2).

Las colecciones reunidas a partir de este esfuerzo reflejan una preocupación frente a los cambios que se estaban evidenciando en el Ripollès desde fines del XIX, con el declive progresivo de las actividades agrarias a raíz de la creciente industrialización de la comarca. En este contexto, y a pesar de que el fondo reunido en Ripoll refleja una notable ausencia de metodología en las tareas de recolección, la labor de los folkloristas constituye una reflexión pionera y lúcida acerca del carácter transitorio de las formas de vida y sobre los efectos del paso del tiempo en la identidad individual y colectiva.

4. DEL ARXIU-MUSEU FOLKLÒRIC AL MUSEU ETNOGRÀFIC

A lo largo de la historia del museo de Ripoll pueden identificarse fundamentalmente tres etapas distintas, diferenciadas entre si tanto desde un punto de vista institucional como museográfico (*cf*. Espona, 1996; Juan y Crivillé, 1992). Hasta la constitución del patronato y la creación formal del Arxiu-Museu Folklòric en 1928, que implicaría la instalación un año más tarde del fondo de objetos en la planta superior de la iglesia de Sant Pere, las colecciones impulsadas por Tomàs Raguer se conservaban, junto a la documentación escrita del archivo, en el espacio de la sacristía. Raguer asumirá la dirección de la entidad desde su fundación, interviniendo decisivamente en la configuración de las primeras salas que se abrirán al público, hasta que muere en 1946.

La Guerra Civil, no obstante, supuso un freno decisivo tanto para los planes que pretendía desarrollar la entidad como para su misma evolución. Después del asesinato en los primeros días de la contienda de Mn. Cavalleria y Mn. Raguer, dos religiosos que habían estado muy vinculados a las iniciativas locales en torno al folklore, y de sufrir algún saqueo (dirigido especialmente a los objetos de carácter eclesiástico), el museo fue intervenido en 1937 por las autoridades municipales. La relativa parálisis que se registra en los años de posguerra, durante los cuales la entidad no llega a adoptar una línea de actuación bien definida, se prolonga hasta 1955 con la muerte de Agustí Casanova, que había sucedido a Raguer, y el consiguiente nombramiento de Eudald Graells como nuevo director del museo.

Con Eudald Graells (1901-1992), quién también dirigiría el museo hasta su muerte, se identifica la última etapa de actividad en la historia de la entidad. Sastre

de profesión, la afición de Graells por la documentación histórica y su inclinación por el coleccionismo había surgido de la mano de Raguer y se desarrollarían plenamente a partir del momento de su jubilación. A lo largo de cuatro décadas, el museo registrará un notable incremento del espacio destinado a la exhibición de sus fondos, a la vez que abandonará progresivamente su interés inicial por las formas de vida populares en favor de la historia local, con un especial énfasis en las artes del hierro y la industria metalúrgica.

La desaparición de Graells coincidirá con el intento de dar un nuevo impulso al museo. La aprobación de unos nuevos estatutos en 1993, por los que se pasaba a adoptar la denominación de «Museu Etnográfic de Ripoll, antic Museu Folklòric Parroquial», perseguía limitar el peso de la Iglesia en las decisiones relativas al museo en favor de un mayor protagonismo de las administraciones públicas. En el nuevo patronato, el Ayuntamiento de Ripoll y el Consell Comarcal del Ripollès adquirirán la mayoría de la representación, a la vez que se obligan a asumir los costes de funcionamiento de la entidad. Por su parte, el obispado y la parroquia confirmaban la cesión gratuita al museo del piso superior de la iglesia de Sant Pere, y el Departament de Cultura de la Generalitat se comprometía a colaborar con él a través del asesoramiento técnico y de los servicios de restauración y tratamiento de las colecciones. Hasta su cierre en el año 2000, no obstante, la actividad de la entidad se limitará a la realización de algunas mejoras puntuales (la documentación de colecciones, la restauración de piezas, la señalización de las salas y la edición de una guía de mano) pero no conseguirá introducir ningún cambio significativo que detenga su declive progresivo.

En cualquier caso, más allá de los detalles de su historia institucional, el balance de la labor museística desarrollada en Ripoll a partir de la creación del Arxiu-Museu Folklòric pasa por analizar sus resultados tanto a nivel de las formas de exhibición adoptadas por la entidad en el curso del tiempo como desde el punto de vista de sus colecciones.

4.1. El gabinete del Sr. Tomàs

Hasta que fueron trasladadas en 1929 a la planta superior de la iglesia de Sant Pere, las piezas que iban conformando las primeras colecciones se guardaban en la misma sacristía donde se habían reunido los documentos del archivo, en un espacio que no era accesible al público general.

Las escasas imágenes conservadas de la primera instalación en la sacristía proporcionan pocas referencias precisas sobre las formas de presentación empleadas en aquel momento pero son a la vez muy expresivas de un determinado modelo museográfico. La instalación responde formalmente a la de un gabinete de curiosidades: no hay una intención explicativa sino una simple disposición ordenada de los

objetos y no se toma en consideración al visitante. Hay que tener en cuenta que en aquel momento el trabajo museográfico se desarrolla paralelamente a la labor de conservación y clasificación de documentos escritos. En este sentido, el aspecto que adopta la sala parece asociarse a la idea de un archivo de objetos.

En la exhibición destaca la disposición seriada de los objetos a partir de sus temas y sus formas (ninguno de ellos es tratado en su singularidad), la falta de separación física entre las diferentes colecciones (que como mucho llegan a formar algún rincón temático) y la presentación plana de las piezas. Éstas están colocadas ocupando todo el espacio disponible en las paredes de la estancia.

En los muros, los objetos unas veces se apoyan encima de estantes de madera y otras se sujetan colgando de clavos clavados en listones. El sistema de fijación no suele ocultarse, no se procura crear ningún efecto escenográfico y tampoco se incorporan materiales suplementarios (no hay ningún sistema específico de iluminación). Ocupando toda la altura de los muros, en la sacristía llegan a superponerse hasta doce niveles distintos de materiales (quedando los más altos fuera del campo visual que permite una contemplación adecuada).

Como en un archivo, los materiales se disponen respondiendo a los criterios de una conservación ordenada: la distribución espacial de las piezas no pretende desarrollar un hilo discursivo y el conjunto proporciona la imagen de un cierto abarrotamiento. Cabe subrayar, en cualquier caso, que las principales colecciones que llegará a comprender el museo en el curso de su historia no sólo estaban representadas en este fondo previo sino que incluso ya comenzaban a identificarse en la propia clasificación, formal o temática, de los materiales.

4.2. El Arxiu-Museu Folklòric

A partir de la constitución del patronato, y una vez ejecutadas las obras para acondicionar el ala derecha del desván del templo, se procedió al montaje de las tres primeras salas del museo. El nuevo emplazamiento ofrecía muchos más metros cuadrados y espacios especialmente diseñados para una exhibición adecuada de los fondos, al mismo tiempo que las colecciones habían pasado a considerarse como públicas. No obstante, la nueva instalación mostraría inicialmente una remarcable continuidad en relación con los planteamientos museográficos que habían sido esbozados en el momento anterior.

Algunos de los rasgos más destacados de este patrón serán la ordenación, a veces formal a veces temática, de los materiales de acuerdo con las principales secciones de la entidad (que a partir de este momento podrán distribuirse en espacios diferenciados), la disposición de los objetos al interior de estas secciones de acuerdo con sus propias tipologías (subrayando las colecciones y las series existentes), la voca-

ción de exhibir el máximo número posible de piezas (dejando en las reservas sólo aquellas que están defectuosas, repetidas o que tienen una menor entidad), así como, en definitiva, la ausencia de una estrategia discursiva destinada al público visitante.

El traslado a la planta superior no estuvo acompañado de un cambio en la concepción del fondo etnográfico ni de los criterios aplicados en su exhibición. La similitud con un archivo de objetos se mantiene, a pesar de que en las nuevas instalaciones, gracias a la mayor disponibilidad de espacio, este archivo podía permitirse un orden más sistemático y un mayor lucimiento de los objetos y de su singularidad presentando, de este modo, una mejor resolución formal: aquello que habían conformado las primeras series en pequeños rincones monográficos, ocupaban ahora el interior de un armario entero o la superficie de toda una pared.

El criterio predominante en la división por salas era temático, sin un orden entre ellas, aunque el espacio disponible tampoco permitía observarlo de un modo estricto y acababan configurándose unos ámbitos más misceláneos que monográficos. La primera sala estaba dedicada a las «*Indústries típiques del país*», con un énfasis especial en los objetos manufacturados de hierro. La segunda, titulada «*Folklore infantil*», exhibía sobre todo los materiales relacionados con la infancia, pero acogía también otras colecciones: los exvotos y los objetos de cerámica y de cristal. La última sala («*Vestuari i pastors*») estaba ocupada en su mayor parte por piezas de indumentaria, pero incluía a la vez los materiales relativos a las actividades pastoriles, elementos alusivos a distintos acontecimientos históricos locales y restos de arqueología prehistórica.

Pronto se instalarán dos dioramas obra del escenógrafo Salvador Alarma: el primero, en 1932, que reproduce una escena pastoril por medio de un gran decorado teatral, y el segundo, en 1933, que es una reconstrucción realista del último taller dedicado a la fabricación de clavos de la comarca, con maniquíes y con objetos originales. La presentación ambiental de los materiales etnográficos por medio de cuadros escenográficos refleja por primera vez una preocupación explícita por el público y es indicativa de que la entidad evolucionaba hacia la adopción de un nuevo modelo museográfico, innovador e interesante. Este modelo consistía en asociar dos presentaciones complementarias en la exhibición. En primer lugar, los dioramas (o «cuadros plásticos») proporcionaban diversos elementos escenográficos que acompañaban la presentación de las piezas exhibidas con el objetivo de dotarlas, a través de algunos referentes contextuales, de un mayor realismo etnográfico. En combinación con aquellos, otros expositores más convencionales (en forma de vitrinas o armarios) seguían mostrando los objetos de acuerdo a criterios más tradicionales de clasificación formal. Esta galería de objetos, que Casanova denominaba la «sección folklórica», estaba más dirigida a un público experto y orientada por objetivos analíticos[15].

[15] Cabe destacar que esta forma de presentación se avanza a los criterios aplicados modernamente en las colecciones etnográficas de mayor prestigio (como el Musée des Arts et Traditions Populaires de París).

El modelo descrito fue impulsado desde un principio de acuerdo con el proyecto arquitectónico elaborado por Josep M. Pericas para el acondicionamiento de la planta. Su propuesta para la sede del Arxiu-Museu Folklòric preveía habilitar unos espacios anexos a las salas de exhibición que estarían destinados a proporcionar una presentación escenográfica de los materiales etnográficos:

> «*En aquestes sales* [...] *s'obriran d'un cantó folgats finestrals donant a la plaça de l'Abat Oliva i de l'altre grans vitrines o escenaris on hi seran exposades representacions plàstiques, les més complertes possible, de temes folklòrics de viu interès. Aquí, a mida de les oportunitats per a adquisició d'objectes, podran ésser representades quasi 'al viu' insospitades escenes de la vellúria, ja siga la d'una virolada comitiva d'esposalles muntanyenques, la d'un àpat nupcial, la del fumat obrador del clavetaire anacrònic i oblidat o la d'unes lluïdes ballades de festa major*» (Pericas, 1929:2).

No obstante, el ambicioso programa que el patronato había previsto desarrollar en esta dirección quedó paralizado durante muchos años y no fue retomado, de una manera ya muy puntual, hasta la instalación de una réplica del martinete de una forja en 1959 y la de un taller de tejer cáñamo en 1965.

4.3. El museo de Eudald Graells

A lo largo del mandato de Eudald Graells, la remodelación de las antiguas salas y la inauguración de nuevos espacios expositivos (con un progresivo acondicionamiento de la planta ocupada por la entidad) serán constantes. Graells será el gran modernizador del museo: convierte el equipamiento en un servicio público (ampliando y garantizando un horario de apertura, fomentando la frecuentación de visitantes), amplía el espacio expositivo hasta los 1.000m^2 disponibles y un total de trece salas, consigue el patrocinio de distintas empresas locales para financiar las actividades del museo, renueva la presentación museográfica de todas las salas ya existentes e introduce algunas pautas que se dirigen a ordenar la exhibición (adoptando unas veces un criterio temático, otras cronológico, otras tipológico). En general, los montajes no parecen seguir una evolución clara ni adoptan siempre un mismo estilo museográfico: en ocasiones se recupera la forma expositiva descriptiva, en otras hay indicios de una cierta preocupación didáctica, pero finalmente las soluciones que se toman acaban respondiendo sobre todo a criterios estéticos y formales dentro de un conjunto carente de un hilo argumental.

A pesar de que la orientación general del museo tiende a adoptar las formas de un museo local más convencional, abandonando el anterior énfasis en los modos de vida populares en favor de la historia, se mantienen básicamente las mismas colecciones así como los procedimientos museísticos empleados por la entidad desde el primer momento.

Cronología de la apertura de las salas

SALA	TEMA	AÑO
1. Records històrics del Ripollès	Historia	1977
2. Els pastors	Folklore	1977 (ref.)
3. Pagesia, mobiliari, indumentària i infància	Folklore	1962 (ref.)
4. Els clavetaries	Industria	1933
5. La prehistòria a la comarca	Historia	1981
6. L'artesania del ferro	Industria	1963
7. Les eines agrícoles	Industria	1959
8. La farga catalana	Industria	1959
9. Records històrics del monestir	Historia	1968
10. Les armes de foc de Ripoll	Industria	1957
11. Vidre, ceràmica, coure, aram i llauna	Folklore	1960
12. Els teixits de llana i de cànem	Industria	1965
13. Costumari religiós	Folklore	1936-65

Fuente: Museu Etnogràfic de Ripoll (1996:7-8).

La selección de las piezas exhibidas, incluso aquellas que se reúnen en el interior de un mismo expositor, está presidida por un criterio de exhaustividad y proporciona como resultado un conjunto de materiales que es marcadamente amplio y heterogéneo. Tanto el diseño general de las salas como el de las propias vitrinas denotan una cierta preocupación estética, pero ésta suele quedar limitada a una ordenación por tipos y a reproducir las disposiciones en serie.

Durante los años en que la entidad está dirigida por Graells, en cualquier caso, se produce un cambio que tendrá una enorme trascendencia y ante el cual el museo no llegará a tomar conciencia de su magnitud ni tampoco a desarrollar una estrategia específica para resolverlo. El público visitante, al mismo tiempo que va haciéndose cada vez más numeroso y diverso, va dejando también progresivamente de disponer de los referentes necesarios para una identificación de los objetos exhibidos y un reconocimiento de sus contextos. La falta de referentes textuales así como de otros complementos museográficos en la exhibición pone de manifiesto la ausencia de un discurso sobre las temáticas abordadas y favorece que el visitante adopte una actitud meramente contemplativa, superficial o anecdótica, sólo estimulada por la estética o por la mera curiosidad. La capacidad evocativa que habían manifestado inicialmente los materiales exhibidos, la memoria de los objetos, se había ido perdiendo con el propio paso del tiempo.

5. LAS COLECCIONES DEL MUSEO: FOLKLORE, ETNOGRAFÍA E HISTORIA

La culminación de las labores de inventario de los fondos del Museu Etnogràfic de Ripoll posibilita, por vez primera, un análisis en profundidad de los resulta-

dos museísticos obtenidos por dicha entidad en el curso de su prolongada trayectoria. La ausencia de un trabajo museográfico de carácter sistemático ha sido señalada como un rasgo común a lo largo de la historia de museo (*cf*. Espona, 1997:344)[16]. Sin embargo, una explotación de las escasas referencias temporales y geográficas consignadas en el catálogo, así como el análisis de su composición desde un punto de vista temático proporciona indicadores suficientes para efectuar un balance consistente de la obra del museo.

5.1. Evolución y procedencia geográfica de las colecciones

Los datos del inventario mencionado permiten aproximarnos a la evolución seguida por las colecciones del museo a lo largo del tiempo, en relación tanto con la política de la entidad en cuanto a la formación del fondo como con la cronología de la incorporación de objetos. Si bien las deficiencias documentales que presenta la inmensa mayoría de los registros permiten establecer sólo unas conclusiones de carácter aproximativo, las referencias a la fecha y a la modalidad de ingreso de las piezas constituyen evidencias interesantes sobre las características de estas colecciones. Con todo, la heterogeneidad característica de un fondo básicamente etnográfico como éste impide un análisis puramente estadístico.

Tenemos constancia del año de ingreso de prácticamente la mitad de los objetos del museo. Su distribución en el curso del tiempo muestra una clara correspondencia con las grandes etapas que configuran la historia de la entidad. La entrada más significativa de materiales se produce en los primeros años, especialmente desde el momento posterior a la creación del museo hasta el estallido de la Guerra Civil. Aunque los registros identifican un centenar de objetos previos a la apertura al público de las primeras salas, las imágenes conservadas sobre la exhibición en la sacristía de Sant Pere constatan la presencia de un número bastante superior de objetos. En cualquier caso, entre los años 1929 y 1935 la colección inicial se incrementó en más de mil nuevos objetos a raíz del impulso que supondría la instalación del museo en la planta superior del mismo templo.

El fondo previo se caracterizaba ya por una amplitud y una diversidad considerables: objetos artesanales de uso cotidiano (velones, trampas para la caza, porrones, llaves), litúrgicos (casullas, imágenes de santos), relativos a la vida social local (bandas de regidores, atributos de pavordes), ornamentales (azulejos de cerámica decorada), testimonios históricos (proyectiles y balas de cañón de las guerras carlistas, restos previos a la quema de la localidad de 1835), etc. Con la única excepción del contenido de las salas que acabarían dedicándose al monasterio y a las he-

[16] Esta ausencia de labor museística no afecta sólo a la documentación de los objetos (falta de referencias a los lugares de procedencia, a los contextos de uso, a la cronología o las denominaciones específicas) sino también a su mal estado de conservación así como a la precariedad de las presentaciones y las condiciones de exposición de los materiales.

rramientas agrícolas, el abanico temático que llegaría a comprender el museo estaba ya perfilado desde aquel momento.

Durante los primeros años, a pesar de mantener el fondo museístico su carácter misceláneo, comienzan a destacar las incorporaciones de objetos relativos a la vida de los pastores y las colecciones de capillas de santero y de exvotos pintados. Con pocas excepciones, y como seguirá ocurriendo también en adelante, la incorporación de nuevos objetos se debía fundamentalmente a las donaciones efectuadas por parte de particulares (al margen de las que realizaba el propio Tomàs Raguer): aportaciones de «*buenos amigos protectores*» pertenecientes, por lo general, a las familias acomodadas de la villa.

En los años de la Guerra Civil se registra una práctica inactividad en la política de colecciones del museo. Una vez terminada la contienda, y en el contexto de una cierta desorientación general, comienza a percibirse un fuerte impulso de la sección de armas de fuego portátiles de manufactura ripollesa. La industria local de fabricación de armas (fundamentalmente pistolas), que había tenido una importancia creciente entre los siglos XVI y XVIII, pasaba a ser objeto de una atención preferente por parte del museo a partir del nombramiento de Eudald Graells como director de la entidad. Bajo el mandato de Graells, la política de colecciones del museo, sin llegar a abandonar completamente los intereses temáticos de sus primeros años, mostrará un énfasis cada vez mayor en las artes del hierro, principalmente los objetos artesanales confeccionados a partir de este material, el procedimiento de la forja y las armas de fuego de Ripoll[17]. Salvo puntuales excepciones, la apertura de nuevas salas o la remodelación de las antiguas no irá acompañada de la incorporación de nuevos objetos ni de campañas dirigidas a la obtención de materiales.

La evolución seguida por las colecciones del museo pone de manifiesto la marcada continuidad que ha caracterizado la historia de la entidad. La tipología de objetos representada en el fondo actual queda establecida desde los primeros años, bajo el mandato de Tomàs Raguer, y es incluso anterior a la apertura de las primeras salas al público. Con el paso del tiempo, las nuevas incorporaciones de piezas implicarán un crecimiento de estas mismas colecciones (con un énfasis especial en la industria metalúrgica y una política de adquisiciones más rigurosa para el caso de las armas de fuego), pero no comportarán una evolución temática realmente significativa.

El análisis de las colecciones a través del inventario permite constatar también cuál es el ámbito territorial del museo de Ripoll. Los folkloristas ripolleses participaban de una concepción del folklore que comenzaba a propugnar la localización geográfica de sus consideraciones. Generalmente, las referencias más utilizadas en sus publicaciones serán las de «*Ripoll i la seva comarca*» o «*la vila i la comarca del*

[17] Conviene destacar que Ripoll constituye uno de los centros precursores de la industrialización en Cataluña, con una notable presencia de herrerías en las que se empleaba un procedimiento específico de forja (la llamada «farga catalana») y una larga tradición en toda la comarca de industrias metalúrgicas.

Ripollès». En la concepción de la época, previa a la división territorial que implantará la administración autonómica durante el período republicano, la comarca del Ripollès se identificaría con la zona de influencia inmediata de la villa de Ripoll[18].

Tenemos muy poca constancia de la procedencia geográfica de los objetos del museo. No obstante, más allá de confirmar las deficiencias ya mencionadas en la documentación de las colecciones, cabe considerar la ausencia de esta información como significativa por sí misma: presupondría que los objetos reunidos son representativos del conjunto de la comarca, independientemente de su lugar concreto de procedencia.

Sintomáticamente, este tratamiento genérico parece reservarse a los materiales considerados como «más etnográficos» (desde las herramientas agrícolas hasta la indumentaria), frente a aquellos que son más propios de un museo de historia donde, por el contrario, esta referencia resulta ser más importante y queda registrada tanto en la documentación interna de la entidad como en su misma exhibición.

Lo mismo ocurre al considerar el fondo del museo desde un punto de vista cronológico, donde las deficiencias documentales son todavía más importantes. Los objetos asociados a la vida cotidiana parecen quedar al margen de unas coordenadas temporales determinadas, contrastando con aquellos que son considerados como más singulares. De este modo, por ejemplo, a la vez que se desconoce la cronología de las cerca de 400 piezas de indumentaria pertenecientes a la entidad, sabemos que el humeral de Sant Eudald, un tejido de seda que se guardaba junto a las reliquias del santo y que, por su antigüedad y valor artístico, está considerada como una de las piezas más excepcionales de todo el conjunto, estaría datado aproximadamente entre los años 1280-90.

5.2. Los objetos y la vida social: análisis temático

Junto a su explotación en términos cronológicos y geográficos, el mismo inventario permite realizar un análisis temático para identificar los énfasis y los silencios que se establecen a través de las colecciones. De una manera general, el resultado de la labor desarrollada por el museo a lo largo de su trayectoria está lejos de proporcionar una «*representació de la vida tradicional* [a través de] *tot quant serveixi per a l'estudi de la comarca ripollesa*», objetivo que había sido señalado por Serra i Pagès (1916:2) para justificar su creación, y se aproxima más a la concepción que en cierta ocasión había manifestado tener Tomàs Raguer:

> «*Hi cap tot el que tingui relació amb el país, sota qualsevol aspecte, totes aquelles coses que vénen a ésser, com tantes altres, il·lustracions al llibre de la història del poble on radica el museu*» (1934:199).

[18] El Ripollès contermporáneo incluirá, junto a la zona más próxima a la capital comarcal (conocida como Baix Ripollès), la cuenca alta de los ríos Freser y Ter, con Ribes de Freser i Camprodon como poblaciones más destacadas.

El mapa temático de las colecciones, establecido en los primeros años de existencia de la entidad, no se corresponde con los parámetros que fijaban las instituciones académicas de la época ni se aproxima tampoco a ningún criterio etnográfico convencional[19]. De acuerdo con lo expresado por Raguer en un documento interno, los contenidos del museo respondían a la siguiente clasificación:

«Inventari sumaríssim [però?] ben complet de les seccions del museu»

[Secciones]	[Otros materiales]
Pagesos i pastors *Secció infantil* *Vestuari* *Mobiliari* *Secció religiosa* *Ceràmica* *Terrissa* *Vidres*	*Quadres* *Prehistòria* *Records històrics* *Segells* *Clixés* *Col·lecció de fotografies folklòriques* *Imatgeria i literatura popular* *Biblioteca folklòrica*
Indústries típiques de Ripoll desaparegudes: *Fargues de ferro* *Forja* *Armers* *Clavetaires* *Courers*	*Diorames anexes:* *A la secció dels Pastors, una jassa o [?] de pastura pirinencs a l'estiu amb els ramats* *A la secció dels clavetaires, obrador o botiga de clavetaire muntada tota amb eines autèntiques*
Altres indústries que van desapareixent o transformant-se: *Fargues d'aram* *Perolers* *Torners* *Adobacocis (llauners)* *Etc., etc.*	*Al costumari religiós, un pessebre popular muntanyenc* *Els tres diorames són obra del pintor escenògraf Salvador Alarma*

Fuente: Documento manuscrito de Tomàs Raguer, sin fecha. Arxiu Històric Comarcal de Ripoll

La clasificación de los materiales que conforman el fondo indica un interés fijado en unos determinados temas, limitado a unas formas de vida específicas y que contribuye a proporcionar, finalmente, una imagen parcial y poco realista de las mismas. No se trata únicamente de que las colecciones que se pueden identificar no respondan a ninguna sistemática razonable, sino también que, individualmente consideradas, están integradas por unas series que reflejan fundamentalmente las preferencias personales de sus responsables o presentan, como único valor, la mera curiosidad.

[19] Véase especialmente la «Llista sistemàtica dels objectes» (1922) que en aquellos momentos propugnaba adoptar el Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya para la formación de colecciones etnográficas.

La práctica totalidad de los objetos del museo de Ripoll puede agruparse en cuatro secciones principales:

– colecciones de historia: desde restos paleontológicos y arqueológicos hasta objetos que se asocian a acontecimientos puntuales o a las entidades y las instituciones locales;
– objetos relativos a las actividades económicas: desde los que se corresponden con determinadas formas de vida (en especial los agricultores y los pastores) hasta los relacionados con algunos oficios concretos (los tejedores y los fabricantes de clavos), bien sea por medio de instrumentos asociados a los procesos de trabajo (la forja, las herramientas agrícolas) o bien a través de sus productos resultantes (utensilios de hierro o tejidos);
– objetos de uso personal o relacionados con la vida doméstica: colecciones de indumentaria y de piezas del ajuar familiar, pero también aquellas que hacen referencia a los entretenimientos o a los distintos momentos del ciclo de vida individual;
– expresiones de la vida religiosa: desde piezas pertenecientes al culto y la organización eclesiásticos hasta manifestaciones de la experiencia religiosa popular.

Secciones principales del museo

	NÚMERO DE REGISTROS		
	TOTAL	EXHIBIDOS	RESERVA
HISTORIA	2.209	719	1.490
Prehistoria	1.353	145	1.208
Monasterio de Santa Maria	51	45	6
Historia contemporánea	805	529	276
ACTIVIDADES ECONÓMICAS	1.556	1.315	241
Agricultores	133	90	43
Pastores	271	236	35
Tejedores	142	94	48
Artes del hierro	1.010	895	115
VIDA DOMÉSTICA	2.189	1.143	1.046
Juguetes y entretenimientos	495	381	114
Mobiliario y decoración	392	288	104
Menaje	627	325	302
Indumentaria	382	76	306
Complementos	293	73	220
RELIGIOSIDAD	1.160	994	166
Elemetos de iglesia	189	102	87
Objetos de devoción	971	892	79
OTROS	482	132	350

Fuente: Inventario DAC del MER. Elaboración propia

La sección de actividades económicas permite ilustrar la mencionada falta de representación de las formas de vida como realidades completas y la ausencia de sistemática en la recolección de objetos y la misma tarea etnográfica. Las colecciones evidencian la preferencia por unos temas determinados.

La colección de objetos relativos a las actividades pastoriles es una de las de mayor entidad del fondo. El mundo de los pastores ha constituido el tema abordado de una manera más continuada y desde una mayor pluralidad de puntos de vista a lo largo de la historia del museo (*cf*. Palomeras y Crivillé, 2002). La forma como son mostrados, tanto en los trabajos escritos como a través de los objetos, refleja una admiración por la supuesta nobleza de su carácter y sus habilidades manuales. En las primeras décadas del siglo pasado los pastores eran considerados como los últimos testigos de las formas de vida más primitivas de la comarca (y, en última instancia, del país), a la manera de una supervivencia del pasado[20]. Entre los materiales de la colección pastoril destacan los objetos de madera afiligranados (collares, a menudo con sus propios cencerros), los marcadores de ovejas de hierro forjado, las herramientas propias del trabajo pastoril, los objetos del ajuar y la indumentaria característica de esta dedicación, junto con otras piezas más diversas. El fondo fotográfico sobre los pastores destaca asimismo por su enorme valor documental.

Frente a esta predilección por los pastores, las actividades agrícolas no parecen haber participado de un grado similar de interés (ni de admiración). Junto a un número de registros muy inferior, los objetos relativos a la agricultura cubren un abanico temático mucho más restringido y no llegan a constituir series para todas las tipologías representadas: frente a unas pocas piezas de cestería y otras relacionadas con la caza, el grueso de los objetos de este capítulo está formado por las herramientas agrícolas. Su representación es, no obstante, irregular: al lado de algunas series propiamente dichas (horcas, tamices, trallas o yugos), otros instrumentos están escasamente o nada representados (una pala, un único arado, ninguna azada).

Lo mismo ocurre en las colecciones de indumentaria y de complementos. Los ejemplares de ropa femenina llegan casi a cuadruplicar a los pertenecientes a la indumentaria masculina. La mayor diversidad formal de aquella ropa y la decoración que suele presentar parecen ser las razones de esta preferencia. Esta descompensación también se repite en la escasa presencia que tiene la indumentaria de trabajo frente a la que se asocia a las clases acomodadas y a las ocasiones de representación social. La amplia muestra de las ropas infantiles (desde camisetas de nacimiento y gorras de bautizo hasta vestidos y capas), reflejo del interés que había manifestado los folkloristas por esta etapa vital concreta, contrasta con la escasa atención que merecen las formas de vestir propias de otros momentos del ciclo de vida.

---

[20] Resulta muy significativa en este sentido la reseña que publica Joan Amades del libro de Vilarrasa sobre los pastores, donde afirma: «*Un dels oficis que durant més segles ha resistit els embats dels corrents renovadors i que més refractari ha estat a les innovacions és el de pastor. Ha travessat capes i més capes de civilització i sempre s'ha mantingut en un ingenu i encisador primitivisme*» (1936:86).

En definitiva, el catálogo permite afirmar el carácter esencialmente folklórico de las colecciones del museo de Ripoll, tanto en relación a sus objetivos como a los procedimientos empleados. La falta de atención a la metodología, un criterio de selección basado en la curiosidad formal o la rareza de las piezas (a menudo su primitivismo), la ausencia de una búsqueda de la representatividad, la mera acumulación de materiales y, en última instancia, la carencia de una intencionalidad científica en la recolección de los objetos permiten asociar más el fondo del museo con las directrices del folklore que con el rigor que acabará caracterizando a la etnografía científica.

Implícitamente, el interés por los objetos parece relacionarse fundamentalmente con la curiosidad y la admiración que despiertan determinados aspectos de las formas de vida populares, sin que haya una mayor intención por representarlas como realidades completas. El resultado de la actuación impulsada por Raguer a principios de siglo pero llevada a cabo por la entidad a lo largo de más de setenta años es un conjunto heterogéneo de materiales, que no llega a evolucionar (por lo menos dentro de los parámetros del desarrollo de la etnografía) y que acabará mostrándose incomprensible ante a la mirada de los visitantes a causa de la distancia existente entre el contexto de los objetos y su propia experiencia cultural.

6. CONCLUSIÓN

El Arxiu-Museu Folklòric de Ripoll se crea en un momento de tensión entre el folklore y la etnografía. A la vez que el grupo surgido en esta población publica algunos trabajos (especialmente en la revista *Scriptorium*) que evidencian un ensanchamiento temático y un mayor rigor en los procedimientos que habían sido habituales en el folklore, la misma formación de una colección de objetos etnográficos es indicativa de un interés por las dimensiones materiales de las formas de vida tradicionales y el inicio de una reflexión en torno a la capacidad evocativa de los objetos.

Las formas de exhibición adoptadas por el museo en su primera configuración se avanzan intuitivamente a los criterios y las soluciones que serán aplicadas por la moderna museografía etnográfica. De acuerdo con su proyecto arquitectónico, la entidad pretendía desarrollar un ambicioso programa cuyo rasgo principal era la combinación entre una presentación escenográfica de los objetos etnográficos, dirigida a contextualizarlos ante la mirada del público general, y una presentación tipológica y seriada, destinada fundamentalmente a los estudiosos y los expertos.

En el momento de estallar la Guerra Civil, el Arxiu-Museu Folklòric ya había comenzado a materializar este programa, con la instalación en sus salas de los dioramas sobre el veraneo de los pastores en Pla d'Anyella y sobre la industria ripollesa de fabricación de clavos, una museografía que contribuiría a proyectar la labor precursora de Tomàs Raguer y el grupo de folkloristas de Ripoll.

No obstante, el museo entrará a partir de entonces en un largo período de estancamiento hasta que, desde los años cincuenta, comenzará a priorizar determinados aspectos de la historia local (la prehistoria, el monasterio de Santa Maria y los conflictos civiles contemporáneos, pero especialmente la antigua industria metalúrgica de la comarca) en detrimento de la atención que prestará a sus colecciones etnográficas. Desde un punto de vista museográfico, las presentaciones en este momento se limitarán a introducir un mayor orden en la exhibición de las piezas, pero no llegarán a articular un discurso ni a ofrecer los referentes necesarios para hacer inteligible la muestra.

La actualización del museo de Ripoll tiene que partir de un reconocimiento de los fundamentos intelectuales y de la trayectoria seguida por la entidad a lo largo de su historia, pero debe orientarse fundamentalmente a restituir el diálogo entre los objetos que integran sus colecciones y el público. En este contexto, la acción mediadora del museo tendrá que basarse en unas concepciones y unas soluciones distintas de las que han estado en vigor hasta el cierre de las salas, un planteamiento orientado a restituir con eficacia la memoria de los objetos, como testigos de las formas de vida que nos precedieron y como referentes para comprender el presente y poder pensar el futuro.

7. BIBLIOGRAFÍA

AMADES, J. (1932) «Vocabulari dels pastors», en *Butlletí de Dialectologia Catalana*, vol. XIX.

——, (1936) «Salvador Vilarrasa. *La vida dels pastors*», en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 489:85-86.

——, (1974) «El Folklore a Catalunya», en *Miscel·lanea Barcinonensia*, 38:129-182.

ARXIU D'ETNOGRAFIA I FOLKLORE DE CATALUNYA (1922) «Les col·leccions d'objectes d'interès etnogràfic», en *Manual per a recerques d'etnografia de Catalunya*, pàg. 39-46. Barcelona.

BELTRAN, O. (2005) *El temps i els objectes. Memòria del Museu de Ripoll*. Generalitat de Catalunya, Barcelona.

BELTRAN, O.; BOYA, J. (e.p.) «Repensar un museu. L'actualització del Museu de Ripoll en la perspectiva de la seva història», en *Ibix / Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès*, 4.

CALVO, L. (1997) *Historia de la Antropología en Cataluña*. Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

CASANOVA, A. (1928) «El museu folklòric de Ripoll», en *Scriptorium*, 71:1-2.

DANÉS, J. (1936) «Arxiu i Museu Folklòric de Ripoll», en *Scriptorium*, 127:2-4; 128:1-3; 129:8-9.

ESPONA, M. À. (1996) «Museu Etnogràfic de Ripoll», en *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 8:101-103.

——, (1997) «El inventario y las colecciones del Museo Etnográfico de Ripoll», en *¿Hacia una red de museos pirenaicos? Actas del Encuentro de Lourdes (5-7 de diciembre de 1996)*: 343-350. Association pour le Dévéloppement de la Documentation et la Communication Culturelles en Midi-Pyrénnées, Toulouse.

FERRER, J. (1999) «Scriptorium (1923-1936). Extractes», en *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 1997-98*:203-238.

JUAN, M. A. (ed.) (1998) *Cançoner del Ripollès.* Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, Ripoll.

JUAN, M. A.; CRIVILLÉ, F. (1992) «El grup de folkloristes de Ripoll», en *Revista de Girona*, 154:48-51.

LLAGOSTERA, A. (1983) «'Scriptorium' (1932-1936). Assaig d'història de la premsa», en *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 1981-82*:13-42.

MUSEU ETNOGRÀFIC DE RIPOLL (1996) *Museu Etnogràfic de Ripoll. Antic Museu Folklòric Parroquial. Guia*. Maideu, Ripoll.

PALOMERA, M. M. (1982) *Cent anys de premsa a Ripoll (1881-1980)*. Generalitat de Catalunya, Barcelona.

PALOMERAS, D.; CRIVILLÉ, F. (2002) «Notícia dels pastors al Museu de Ripoll», en *Ibix. Annals 2000-01*, 2:143-155.

PATRONAT DE L'ARXIU DE SANT PERE DE RIPOLL (1928) «Al·locució de l'Arxiu de Sant Pere de Ripoll», en *Scriptorium*, 71:3-5.

PERICAS, J. M. (1929) «El nou emplaçament de l'arxiu-museu de Sant Pere», en *Scriptorium*, 76-77:1-2.

RAGUER, T. (1916) «L'Arxiu de Sant Pere», en *La Veu Comarcal*, 143:5-6.

——, (1923) «Carrer de Sant Pere», en *Scriptorium*, 9:3-8.

——, (1930) «Els corders», en *Scriptorium*, 87-88:11-14.

RAGUER, T.; VILARRASA, S. (1923) «Gotxaires i camillaires», en *Scriptorium*, 4:9-13; 5:8-11; 7:7-10; 8:9-11; 9:9-12; 10:9-11; 11:8-11.

——, (1928a) «Les filadores», en *Scriptorium*, 66:8-10.

RAGUER, T.; VILARRASA, S. (1928b) «Els traginers», en *Scriptorium*, 67:7-12; 68:7-10.

ROMA, J. (1993) «Rossend Serra i Pagès i la professionalització del folklore», en Calvo, L. (ed.) *Aportacions a la història de l'Antropologia catalana i hispànica*: 85-93. Generalitat de Catalunya, Barcelona.

——, (1994) «Serra i Pagès, Rossend», en Ortíz García, C.; Sánchez Gómez, L.Á. (eds.) *Diccionario histórico de la antropología española*: 630-633. Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

SERRA i PAGÈS, R. (1908) «El saber del poble», en *El Puigmal*, 58:461-462; 59:466-467.

——, (1916) «Pro cultura ripollesa», en *La Veu Comarcal*, 102:2-3.

SERRA i VIDAL, J. (1928) «Els esclopers», en *Scriptorium*, 71:9-12; 72:9-12.

SOLER, A. (1928) «Els rajolers», en *Scriptorium*, 63:8-12.

VILARRASA, S. (1924a) «Els carboners», en *Scriptorium*, 13-14:15-19.

——, (1924b) «Una diada amb els pastors del Pla d'Anyella», en *Scriptorium*, 15:6-12.

——, (1975 [1965]) *La vida a pagès*. Maideu, Ripoll.

——, (1981 [1935]) *La vida dels pastors*. Maideu, Ripoll.

VILARRASA, S.; RAGUER, T. (1920) «Notes folklòriques», en *El Catllar*, 3:3-4.

VIOLANT i SIMORRA, R. (2001 [1938]) *La vida pastoral al Pallars*. Garsineu, Tremp.

PARTE III

LOS MUSEOS, ESPACIOS DE LA MEMORIA

Museo de la pesca en Palamós: espacio para la memoria de los pescadores

Miquel Martí i Llambrich
Director del Museo de la Pesca en Palamós

En este escrito nos proponemos presentar el Museo de la Pesca y la apertura al público de su exposición permanente, en el muelle pesquero de Palamós (Girona), como la culminación de un trabajo de más de una década que permitió a los responsables del proyecto plantear este equipamiento cultural, único en el Mediterráneo, desde las primeras ideas hasta la consolidación actual. Exponemos el modelo museístico propuesto, tanto desde el punto de vista museológico como museográfico así como la evolución de éste y el rol que desempeña en la comunidad pesquera, desde la experiencia concreta de este Museo.

1. ANTECEDENTES

En 1920 se crea en Palamós el Cau de la Costa Brava, una asociación que tenía como finalidad la de constituir un museo con un fondo de objetos ecléctico, resultado de la efervescencia cultural de la época. También posee una biblioteca. En 1962 se incluye en el inventario de Bienes Culturales Inmuebles con la categoría de Monumento.

En 1989 se municipaliza por el riesgo de que desaparezca definitivamente la entidad y con ella, sus fondos. A partir de ese mismo año se procede al inventario y catalogación de los fondos, que queda terminado al año siguiente. Paralelamente, en 1990 se inició la reforma de la casa Montaner, un viejo edificio que se pensó como sede del nuevo museo que el Ayuntamiento quería impulsar. Actualmente es la sede de las oficinas del Museo y de todos los proyectos vinculados al mismo. Así mismo se designa la figura del director que desde un principio actúa como coordinador, ejecutor y responsable del proyecto a elaborar.

En 1992 se redacta el proyecto museológico y se abre al público una sala polivalente como única referencia del proyecto que se está gestando. En 1994 se inician las obras de reforma integral de la Casa Montaner, un inmueble situado en el ensanche de la ciudad, muy alejado del mar.

En este mismo año se formaliza un convenio de colaboración con la Universidad de Girona, un paso trascendental que significó la creación de un ámbito de estudio e investigación, necesario e indispensable para abordar la redacción del proyecto museográfico y para crear y desarrollar un proyecto conexo como es el Centro de Documentación de la Pesca y el Mar.

En 1994 fue también el año de la creación de la Asociación de Amigos del Museo de la Pesca, una entidad que nació como un instrumento para desarrollar proyectos que el propio museo, gestionado directamente desde la municipalidad, no podía abordar y como *lobby* al proyecto para presionar al gobierno local en la necesidad y oportunidad de apostar por un museo monográfico y hacia lo que se consideraba que era la respuesta a un incipiente turismo cultural. Se buscan representantes de todas las poblaciones marineras de la costa de Girona, acción que aseguraba la amplitud y la pluralidad de la base social del Museo, intentando también evitar que los típicos localismos que actúan más de frontera y obstáculo que otra cosa.

En 1995, aprobación por parte del Pleno del Ayuntamiento de Palamós para la creación de un museo temático dedicado a la pesca, con un ámbito de actuación preferente sobre la Costa Brava y con la vocación de convertirse en el Museo de la Pesca de Catalunya. Se inicia y se ejecuta entonces, en el marco de los programas del Inventario del Patrimonio Etnológico de Catalunya (IPEC), el Inventario del Patrimonio Marítimo Pesquero de la Costa Brava. Este programa se desarrolla durante tres años y permite identificar, localizar y documentar bienes inmuebles, muebles e inmateriales relacionados con el sector pesquero de la Costa Brava. Genera una información de un amplio abasto y sirve para hacer presente el proyecto del Museo de la Pesca en el territorio.

A partir de 1997 se constituye un servicio pedagógico que empieza a realizar tareas de apoyo pedagógico a las escuelas de la región en temas marítimos en general pero vinculados con Palamós. A partir de esta fecha y bajo el lema *Embárcate en Palamós*, se ofrecen rutas y visitas guiadas. En este mismo año se presenta públicamente el anteproyecto que convierte el tinglado del puerto en el módulo de difusión del Museo, respuesta a la necesidad de ser coherentes entre el continente y el contenido.

En 1999 se firma el convenio de cesión del tinglado del puerto pesquero para destinarlo a uso museístico entre *Ports* de la *Generalitat* y el Ayuntamiento de Palamós.

Posteriormente se desarrollan todo tipo de actividades de divulgación, de estudio y reflexión como jornadas, seminarios, cursos de verano, investigaciones, publicaciones, etc., vinculados a la Universidad de Girona que desembocan en la creación, en el año 2000, de la Cátedra de Estudios Marítimos de la Universidad de Girona, con sede en Palamós y vinculada directamente al Museo. La Cátedra nace como el marco institucional idóneo desde el que realizar todas las actividades que

se llevaban a cabo hasta entonces y que permiten profundizar en temas marítimos de carácter interdisciplinario como la biología, el derecho marítimo, las ciencias ambientales, la geografía marítima, etc.

En el año 2000 se inaugura la casa Montaner como sede de la Cátedra de Estudios Marítimos y de las oficinas del propio Museo.

Al año siguiente se realiza el proyecto museográfico ejecutivo a cargo de Dani Freixes de *Varis Arquitectes*. Empiezan las obras de reforma del tinglado del puerto destinado a uso museístico y en septiembre de 2002 se inaugura la exposición permanente del Museo de la Pesca.

2. UNA NUEVA PROPUESTA

En mayo de 1990 se nos encargó la realización del Proyecto Museológico del Museo Municipal Cau de la Costa Brava, el paso siguiente una vez documentada la colección. Se inicia un proceso de reflexión y discusión de la temática, de la misión y de los objetivos del Museo, hasta llegar a la propuesta de crear un museo dedicado al mundo de la pesca.

Entendíamos que el proyecto museológico era un instrumento, una herramienta necesaria e indispensable para desarrollar, con garantías, el nuevo Museo de Palamós. No se concebía como un manual rígido e inflexible, sino al contrario, sabíamos que debería someterse a revisiones que la propia praxis museológica pediría con el tiempo. Sería erróneo pensar según aquella idea griega que identificaba inmutabilidad y permanencia con perfección. Así, no todo cambio es producto de inmadurez.

He de reconocer que la elaboración y presentación del nuevo proyecto no fue un trabajo fácil ya que cada tema tratado nos planteó interrogantes a resolver. La responsabilidad de tomar decisiones respecto al modelo de Museo propuesto y su función dentro de la sociedad nos hizo valorar los pasos a dar.

Sabíamos que teníamos que pasar por esta situación comprometida, que era necesario abandonar la playa e ir mar adentro. Habíamos de discernir sobre aquello que era necesario abandonar y sobre aquello que debíamos mantener. Sin perder el respeto al pasado era necesario plantear el Museo con toda la confianza en el futuro. Nos preguntábamos hacia dónde tenía que caminar el Museo en el futuro. No fue un juicio fácil, ni corto, ni sereno. Pero encontramos unos hechos, unas circunstancias y una gente que nos fueron allanando el camino.

El nuevo espacio cultural resurgía sin una voluntad política definida y manifiesta, sin el calor y la participación popular (los últimos socios eran viejos y la institución hacía años que no conectaba con la realidad social del pueblo). No existía por tanto un proyecto claro a seguir y sobre el cual teníamos que trabajar.

Así las cosas, estábamos y estamos convencidos que sin el Museo «El Cau» difícilmente se hubiera planteado Palamós, entonces, esta institución. El peso de «El Cau» pues, fue fundamental. Fue su existencia y su estado de deterioro –aquel «tesoro perdido»– que empujó al Ayuntamiento a municipalizarlo, ante las pocas voces que pedían atención hacia el viejo equipamiento. Esta conciencia del papel del Museo de Palamós nos hizo plantear el nuevo Museo sobre el recuerdo de «El Cau de La Costa Brava» y en homenaje a él. Pensamos que la nueva propuesta tenía que asegurar la continuidad histórica entre los dos equipamientos, resultados de épocas y de iniciativas diferentes, y que eso sería ya un rasgo característico del nuevo Museo.

La inexistencia de una voluntad consensuada de lo que tenía que ser el nuevo Museo nos permitió plantearnos, por primera vez, un Museo monográfico. ¿Qué teníamos? La colección era nuestro punto de partida y ésta, nos ofrecía un «universalismo artístico», una heterogénea cantidad y calidad de piezas que al contrario de ayudarnos, se nos revelaba como un problema. Cualquier colección era incompleta y diferente a la anterior. Era un Museo surgido del espíritu coleccionista de la época que conservaba «todo aquello digno de ser guardado» y que seguía el criterio de la acumulación: cuantas más paredes libres más adquisiciones, cuantas más piezas, más espacio se requería. Era un museo de lo exótico y raro, cuánto más lejano mejor; hablaba de los otros más que de nosotros mismos.

Entonces, si de la colección no brillaba la luz que nos tenía que orientar en nuestra misión, teníamos que plantearnos otra pregunta: ¿Qué necesidades tiene la población? ¿Qué necesidades tiene la comarca?

En primer lugar, la villa necesitaba un espacio cultural que reuniera y diera salida a las diferentes actividades y manifestaciones culturales que la comunidad origina y pide. La inexistencia en aquel momento de ningún otro espacio condicionaba el papel del Museo que tenía que atender, además de las actividades y funciones propias, las actividades culturales que la ciudad generaba. El Museo, en el contexto de una villa de poco más de 13.000 habitantes, tenía que funcionar también como un centro dinamizador cultural. Y este papel lo asumió el personal técnico que trabajaba en el Museo, dos personas, y se concretó en un espacio que era el que se adecuó en el año 1992. Era una sala de uso polivalente, primera actuación sobre el edificio destinado inicialmente a ser sede del Museo.

Pero Palamós y la comarca podían pedir y ofrecer al mismo tiempo un Museo que hablara de ellas. Y pienso que hablar de Palamós es hablar del mar, de las actividades marítimas. Palamós es un bonito ejemplo de las poblaciones del litoral, de aquellos privilegiados lugares que tienen el mar y la tierra. La vida marítima, en algunos pueblos, es la razón de ser del pueblo. Es el mar que los ha atraído allí, precisamente, porque la única ventaja del emplazamiento eran sus buenas condiciones náuticas. Palamós ha nacido del mar. Ha sido después que el pueblo, los pueblos, ha evolucionado de una manera o de otra. Pero su origen es

el mar; el mar que lo condiciona todo, porque es una cuestión de adaptación al medio, de ver qué posibilidades ofrece el mar al hombre. Las condiciones históricas han tenido un papel importante en la evolución, no en la selección. En Palamós pues, el puerto vincula al ciudadano con el origen mismo de la ciudad. El puerto y las actividades marítimas han hecho evolucionar la población haciendo entre ellas una unidad indisociable.

Se había prestado, y aún se presta, poca atención a la cultura marítima. La pérdida de elementos materiales como embarcaciones típicas, herramientas de carpinteros de ribera, artes y utensilios de pesca, elementos de navegación o las costumbres de la gente de mar, resulta ya algo irreparable. Pero la situación puede agravarse si no se toman medidas.

El desconocimiento general entorno a la vida marítima de nuestro país, y en particular de la actividad pesquera, nos hacía pensar en la necesidad de contar con un museo que trabajara para la recuperación, conservación, estudio y difusión de este legado cultural.

Pero la vida marítima tiene muchos aspectos. Un museo que abarcara toda la actividad marítima que ha desarrollado y desarrolla la Costa Brava, o gerundense, seguro que no podría ser escaso, porque el proyecto representaría tratar la navegación de cabotaje, los astilleros, la pesca, la marina de guerra, los cambios en el paisaje, la ecología marina, la vida de las especies mediterráneas, la actividad deportiva que genera, el impacto del turismo en el modo de vivir, etc. y esto a través del tiempo. Un museo que explicara la pesca del coral, la emigración a América, la historia de los puertos, el paso de la vela al motor, etc. habría de tener unas pretensiones que nuestra realidad económica hacían inviables. El caso es el mismo si en vez de tratar un espacio supra-local nos limitamos a nuestro término municipal. La historia marítima de Palamós es tan extensa e intensa que difícilmente podríamos dar una visión clara de la relación entre la villa y el mar y, en todo caso, no singular, puesto que dejando a parte algunos hechos puntuales compartimos una historia común entre nuestras poblaciones vecinas.

Además, este nada más seria un aspecto de la vida local aunque muy interesante, que fraccionaría todavía más la realidad de la población.

De aquí que vimos la necesidad de plantear un Museo Monográfico de la Pesca que no se cerrara en los límites locales y que sirviera para explicar un aspecto de la actividad marítima del litoral gerundense, de la Costa Brava.

Así, partiendo del antiguo Museo de Palamós, el Cau de la Costa Brava, y siguiendo su espíritu tan unido al pueblo, propusimos su orientación de manera monográfica hacia el patrimonio marítimo-pesquero de la Costa Brava desde una perspectiva pluridisciplinaria. La valoración y conservación del legado cultural de nuestra gente de mar, así como su estudio y divulgación sería nuestro trabajo.

¿Y por qué un Museo de la Pesca?

Porque pensamos que es una actividad básica que ejemplifica muy bien la relación entre el hombre y el medio, el mar. Pienso que es uno de aquellos elementos fundamentales que explican la vida y la historia de la ocupación humana de la costa. Es uno de los elementos que ha dibujado los rasgos fundamentales del paisaje humano, que todavía subsiste, más o menos influido por los progresos técnicos o la evolución de la coyuntura. La pesca asegura la unión entre las diferentes etapas.

Hay elementos que tuvieron una gran importancia pero que ya han desaparecido, no sin dejar huellas, como lo fueron el cabotaje o el comercio americano.

También hay nuevos elementos que aparecen y alrededor de los cuales se organizan nuevas formas de vida, como es el turismo. Pero es necesario encontrar aquello esencial, es necesario explicar esta relación entre el medio físico y los grupos humanos que lo explotan en función de la evolución de las técnicas y de las coyunturas históricas, económicas, socio-culturales...

De hecho, han sido varios los responsables de los cambios que han afectado nuestra costa: la colonización griega, la romanización, la expansión de la corona catalana-aragonesa por el Mediterráneo, el comercio con América y la época dorada de la marina catalana, la industria del corcho o el turismo, pero la actividad pesquera nos permite reconocer las etapas anteriores y nos une con el presente y el futuro.

Es también una actividad importante de la costa mediterránea que aquí, en nuestra casa, no ha encontrado el eco que se merece. Si nos atenemos a la naturaleza de los museos de Cataluña y si estamos de acuerdo que los museos conservan el legado cultural de nuestra comunidad, podemos pensar que la actividad marítima en Cataluña ha sido escasa. Puede ser que haga falta poner las cosas en su lugar.

En el fondo, el verdadero pescador se encuentra al margen de la sociedad urbana. El trabajo del mar rebaja, pero el hombre mediterráneo aprendió pronto la utilidad del mar. El Mediterráneo ofrecía buenas posibilidades a la pesca y a la navegación. Esta cultura marítima no se puede perder. Desde nuestra percepción, los pueblos pescadores del norte de España conservan el amor por esta actividad que le es tan tradicional. Los pueblos franceses del Golfo de León, más próximos a nosotros, también han recuperado esta tradición marinera y se esfuerzan por salvaguardar esta parte de su historia. Es necesario que alguna institución de aquí trabaje para el patrimonio marítimo-pesquero y lo haga accesible a toda la sociedad. Nosotros queremos incorporarnos a esta tendencia que valora una realidad que se escapa a menudo a los ojos de la gente.

Esta realidad es que Cataluña cuenta con más de 5.400 pescadores a lo largo de su costa, repartidos entre 36 cofradías. Que Palamós ocupa el tercer lugar en número de embarcaciones dedicadas a la pesca (140 en total, con 2.834 TRB) después de

Sant Carles de La Ràpita y Vilanova y la Geltrú. Que los puertos de Rosas y Palamós concentran más de una tercera parte de la pesca artesanal de Cataluña.

Que esta actividad extractiva ha permitido capturar 33,6 millones de kg. de pescado, crustáceos y moluscos del mar, por un valor de venta de más de 120.245.000 millones de euros en el año 2004, en el total catalán.

Esta actividad, que en el caso palamosense ocupa directamente más de 400 trabajadores, es importante dentro del conjunto complejo de actividades que acoge este puerto de mar.

Pienso en poblaciones como Sant Feliu de Guíxols, Tossa, Lloret, Palamós o Rosas que no han vivido de espaldas al mar, pero a menudo se han dado la vuelta porque del mar venían los vientos húmedos, el olor a pescado, el alquitrán, porque la playa era de los pescadores, de los pobres. Ahora esto ha cambiado y es necesario que nuestra sociedad conozca y valore la cultura de la gente de mar, de los pescadores. Este conocimiento es necesario dada la poca atención que ha despertado el estudio de esta actividad desde los diferentes campos de la historia, la antropología, la técnica o la lingüística, de las ciencias sociales en especial y de la poca relevancia que ha dado la administración a la necesidad de estos estudios sin los cuales no se puede comprender la realidad del sector.

Tanto desde la perspectiva del consumo como desde la del trabajo, la importancia de la pesca no ha pasado desapercibida. Es necesario que un Museo explique los sistemas de pesca, los tradicionales, enlazándolos con los actuales, la conservación del pescado (conocida ya en la época de los romanos), el papel de la iglesia como controladora de unos hábitos alimentarios, la tipología de las embarcaciones tradicionales catalanas, la vitalidad de los pescadores catalanes exportando técnicas y conocimientos hacia Francia o Galicia, la importancia de las industrias anexas, el papel de los transportes en el aumento de la producción, el tipo de construcción de las casas de los marineros, los sistemas de navegación, el conocimiento empírico del fondo marino, el pronóstico del tiempo, las supersticiones, el mundo de los pescadores, en definitiva.

Este estudio, conservación y difusión del patrimonio marítimo-pesquero se tiene que hacer como también se tiene que sensibilizar la gente hacia este patrimonio. La pesca nos ofrece un campo de trabajo vivo, inagotable, con pasado, con presente y con futuro.

Tenemos mucho trabajo por hacer. El ritmo frenético que en este campo ha impuesto la electrónica en términos de seguridad, de comunicaciones y de detección de bancos de pescado, y sobre todo, la realidad de un mercado competitivo y globalizado que necesita dar respuesta a una demanda masiva y cambiante, nos tiene que impulsar a guardar, no solamente aquello antiguo sino todo aquello que está en vías de desaparecer.

Cuando visitamos nuestros vecinos del Museo de Artes y Tradiciones Catalanas en Perpiñán, y de la «Federation Mediterraneenne pour la culture Maritime» nos dimos cuenta del precioso patrimonio que es necesario salvaguardar. Pero el prestigio que tienen al otro lado de los Pirineos las «barcas catalanas» no lo tiene entre nuestra gente.

A medida que avanza la industrialización, los objetos –las barcas– y los espacios cobran significados diferentes respecto a sus usos anteriores.

Con ellos ampliamos el ámbito de todo aquello museable.

¿Y por qué el Museo de la Pesca de la Costa Brava?

Porque desde que Ferran Agulló lanzó la expresión, en el año 1905, toda la costa de Girona se conoce por Costa Brava. De hecho, la gente de mar ya hablaba de Costa Brava para referirse a aquella que era recortada, difícil, de aguas profundas. Es la costa de Girona, aquella franja del litoral situada al norte de Barcelona y que se conocía por la «Costa de Levante». De hecho, la Costa Brava se organiza bajo el impulso del turismo que lo homogeneiza todo y crea unión. A pesar de la diversidad de la costa, forma un conjunto bien delimitado por la frontera francesa al norte y la Tordera, al sur, en el borde del Maresme, ya en la provincia de Barcelona. Es una costa que en principio era considerada desfavorable para la pesca debido a sus fondos rocosos, los mismos que aseguran una protección natural a los peces. Aunque existan particularidades locales, los fondos marinos, la hidrología, los stock de pesca, los sistemas de pesca y los caladores, la historia, los hábitos de consumo, etc. son comunes a lo largo del litoral gerundense.

Por otro lado, la pesca es un elemento cultural cohesionador de aquellas poblaciones costeras y el Museo puede mostrar esta actividad tan propia de las comarcas gerundenses a los visitantes foráneos.

Porque pensamos que el ámbito de acción del Museo tiene que incidir en otras poblaciones costeras del litoral gerundense tanto en lo que respecta a la salvaguarda y protección del patrimonio marítimo-pesquero como en la necesaria proyección de su actividad pública. Nuestra esfera de influencia quería ser el litoral gerundense, tratando de llegar a todos los públicos posibles.

Propusimos pues un Museo Monográfico de la Pesca como un museo tradicional con un carácter pluridisciplinario, que promoviera la participación activa de la población y que actuara como un eficaz instrumento de salvaguarda y protección del patrimonio marítimo-pesquero del litoral gerundense.

Pensamos también que en el contexto comarcal, este museo especializado enriquecería la oferta museística global a la vez que se beneficiaría del conjunto. Al lado de museos tan próximos como el Museo del Corcho de Palafrugell o el Museo de la

Cerámica de La Bisbal, juntos, se podría ofrecer una visión amplia aunque sectorial, de la actividad económica, social, cultural y de la historia de la comarca.

Lo definimos como un Museo integral que se acercaba al tema de la pesca desde diferentes perspectivas sobrepuestas, no solamente relacionadas. La cultura marítimo-pesquera tratada de una forma coherente y sintética desde perspectivas científicas: la biológica, la histórica, la sociológica, la económica, la antropológica, la etnológica.

Tenía que ser un Museo que describiera, mostrase y enseñase no las cosas sino al hombre-autor de estas cosas y el por qué así fueron creadas.

Tenía que dar una visión global: el criterio cronológico solamente o el técnico mutilaría la realidad que se pretendía mostrar.

Tenía que ser un museo que contara con la tradición marinera de la zona, hecho que reforzaría su faceta expositiva.

Queríamos que fuese un museo didáctico, un espacio para la formación, un lugar donde el esfuerzo intelectual y lúdico del visitante le permitiera entrar en el mundo de los pescadores de la Costa Brava a medida que fuera recorriendo las diversas partes de la exposición permanente.

Los objetos que se expondrían puede que no tuvieran un alto valor económico; puede que en mucho casos se tuviera que recurrir a la utilización de modelos para explicar hechos concretos. Se nutrirá de objetos provenientes del mundo natural y orgánico y del humano y mecanizado. Los objetos de la explotación de la naturaleza por parte del hombre al servicio de un discurso tecno-ecológico que promoviera la sensibilización de la sociedad frente a la necesidad de conservar la pesca como actividad económica, como patrimonio natural y como patrimonio social y cultural.

Queríamos un museo que explicase los aspectos del hombre respecto a su medio y respecto a su capacidad de interpretar y transformar el mar.

Pensamos que el soporte explicativo, el material didáctico, tenía que tener mucha importancia: paneles, fotos, esquemas, maquetas, reproducciones..., todo para contar una historia que permitiera al visitante mirar de otra forma el mar y la pesca.

Lo que queríamos es que cada objeto pudiera fascinar, no por ser una pieza única, artística o antiquísima, sino por aquello que ella misma puede trasmitir, comunicar, enseñar, hacer valorar, hacer querer. Sensibilidad hacia la sostenibilidad es lo que buscamos.

Pensamos que era necesario que el Museo enseñase lo que es la pesca, no la parte folclórica y romántica sino la realidad, también la dura realidad de aquellos depredadores que son los pescadores: sobreexplotación, contaminación... Es necesario que el visitante se dé cuenta de las cosas, para comprenderlas mejor, para que se implique en ellas, puesto que nadie puede sentirse ajeno a lo que le pase al mar y a los recursos pesqueros.

Era condición necesaria que el Museo interesase a los de casa. El Museo de la Pesca tenía que explicar aquello común que tienen las poblaciones costeras del litoral gerundense y también las diferencias. Tenía que saber encontrar aquello que nos identifica y aquello que nos diferencia de otras comunidades. Tenía que hacer llegar la cultura de la pesca, que comparte elementos de una cultura marítima más amplia, al público en general. Tenía que saber acercar a un grupo específico de la población que ha vivido tradicionalmente marginado, un componente social que se ha adaptado perfectamente al medio salvaje y hospitalario al mismo tiempo de la Costa Brava. Tenía que saber transmitir el conocimiento que de nuestro Mediterráneo tienen los pescadores.

Pensamos que la especificidad del Museo le daría interés por él mismo y sobre el conjunto de museos de las comarcas catalanas.

Pasado, presente y futuro encontrarán espacio bajo un mismo techo. Esta oferta en el interior del Museo se vería enriquecida por una realidad exterior inmediata. Es necesario que pongamos al día las preguntas y también presentemos la situación actual de este grupo cultural. Este enlace con el presente y el futuro nos asegura la vigencia del tema. El Museo estará relacionado con una colectividad local y supra-local que, en su medio, forma parte de una única unidad, el mar de la Costa Brava. Esto puede darle un interés especial. Servirá para sensibilizar, respetar y conocer un poco más nuestro entorno y los hombres que desde la simple recolección de crustáceos y de moluscos hasta la extracción con técnicas industriales se han enfrentado, y lo hacen, al Mediterráneo.

3. EL MODELO MUSEOLÓGICO

A partir de esta decisión, que fue ampliamente argumentada en el proyecto museológico, se buscó el modelo museístico y museográfico que mejor respondiera a sus objetivos y realidades. Llegados a este punto, cabe decir que se establecieron unas directrices básicas que se han intentado mantener como referentes hasta el momento y que pueden resumirse en cuatro puntos:

Primero. El Museo no se termina en el ámbito expositivo y se propone ir más allá creando y desarrollando una serie de ámbitos de educación, de investigación, de documentación, de divulgación, de vinculación con el propio sector pesquero y, en definitiva, de dinamización cultural.

Segundo. El Museo, además de dedicar el módulo expositivo al mundo de la pesca, quiere ir más lejos y servir de plataforma para trabajar otros temas relacionados con el mar, en todas sus actividades y problemáticas, desde una perspectiva amplia y multidisciplinaria.

Tercero. El Museo, pensado de manera ambiciosa pero en una población de 16.000 habitantes, debía y debe vincularse estrechamente con las instituciones más relevantes del ámbito de la cultura, la investigación y la educación para conseguir me-

jor sus objetivos. Con esta finalidad, y desde el primer momento, el Museo estableció convenios de colaboración con la Universidad de Girona (1994), para la elaboración del proyecto y su desarrollo; con el Museo Marítimo de Barcelona, con tal de trabajar juntos aspectos técnicos, tanto de gestión, difusión como de conservación; con el *Centre de Promoció de la Cultura Tradicional i Popular Catalana* del Departamento de Cultura de la *Generalitat* de Catalunya, para la investigación etnológica en el ámbito de la Costa Brava; con el Estrop, *la Associació de la Costa Brava pel Patrimoni Marítim*, para la investigación y acción cultural; con la *Direcció General de Pesca i Afers Marítims*, para desarrollar iniciativas interesantes para el sector, etc.

Cuarto. El Museo debe de estar estrechamente vinculado a la realidad del propio sector pesquero del territorio, con el cual comparte intereses y espacio físico. El Museo tenia que nacer sintiéndolo como propio el sector y no solamente desde el punto de vista de la memoria histórica, de la identidad o el recuerdo nostálgico, sino como un instrumento más a su servicio para desarrollar mejor sus proyectos y para hacer llegar sus puntos de vista al resto de la sociedad.

A partir de estas intenciones se llegó al punto actual, a través de la asunción de su misión y de sus objetivos generales y de actuación en concreto.

3.1. Misión y objetivos

La misión de un museo es la definición de su esencia que tiene que inspirar todas sus actuaciones. El nuevo proyecto para el Museo de la Pesca recomendó un nuevo planteamiento de la misión tradicional que, a través de una formulación motivadora, reflejara su nueva imagen.

La misión del Museo de la Pesca quiere contribuir a poner en valor el mundo de la pesca y difundir la cultura de la gente de mar a través de la conservación, la exhibición, la investigación y la educación sobre el patrimonio marítimo-pesquero para conseguir la sensibilización y el disfrute de la sociedad hacia el medio marítimo.

El mandato del Museo de la Pesca, que le permite fijar la misión en términos concretos y plantearse la relación con otras instituciones, se formula en términos de contenido y de abasto geográfico.

El contenido fundamental del Museo de la Pesca es el patrimonio marítimo-pesquero. Para fijar el mandato, es necesario especificar este concepto de la manera más precisa posible. El elemento clave del museo es la pesca, abordado desde tres vertientes diferentes y complementarias:

– Económica: la pesca como una actividad que genera puestos de trabajo y una importante industria derivada de servicios y de transformación.

– Social: la pesca como una forma de vida, los oficios tradicionales, las relaciones sociales.
– Cultural: la pesca como un elemento protagonista del folklore y las tradiciones.

Respecto al ámbito geográfico, el Museo de la Pesca comprenderá toda la costa catalana, con la vocación de convertirse en el Museo de la Pesca de Cataluña.

Estos aspectos son esenciales porque facilitan el posicionamiento del museo respecto a otros museos e instituciones a la hora de diseñar programas de colaboración.

3.2. Objetivos

A partir de la misión establecida se dan los objetivos principales del museo:

I. Salvaguardar la cultura relacionada con el mar.
II. Conservar el patrimonio marítimo-pesquero.
III. Difundir el conocimiento sobre el mar desde las vertientes natural, cultural, social y económica.
IV. Sensibilizar la sociedad hacia la preservación del medio marítimo.

Y a partir de aquí se desarrollan unos objetivos por ámbitos funcionales.

Objetivos de conservación y documentación

a) Garantizar la conservación de las colecciones que integran el fondo del Museo.
b) Velar por la conservación del patrimonio que no forma parte de las colecciones del Museo.

Objetivos de investigación

a) Impulsar la investigación sobre el mar y la pesca a través de la Cátedra de Estudios Marítimos con nuevos programas y actividades que impliquen más al Museo.
b) Establecer acuerdos con otras instituciones –universidades, centros de estudios, etc.– con una línea de investigación similar, sobre todo si pueden suponer aportaciones financieras.

Objetivos de interpretación

a) Contribuir a la sensibilización hacia la sostenibilidad a través del patrimonio marítimo pesquero, material e inmaterial.

Objetivos de difusión y comunicación

a) Llegar a ser un elemento central de la imagen exterior de Palamós.
b) Contribuir a mejorar el atractivo turístico de la población.
c) Incrementar el número de visitantes que recibe Palamós.
d) Llegar a ser un centro al servicio de los ciudadanos.

Objetivos de posicionamiento

a) Conseguir que el Museo sea reconocido como un referente dentro de su ámbito.
b) Promover el carácter singular y único del museo des de el punto de vista de la temática.
c) Conseguir que la totalidad de la población de Palamós y de su comarca conozca y se identifique con el museo.

Objetivos económicos

a) Conseguir el autofinanciamiento.
b) Contribuir al desarrollo económico local.

Objetivos organizativos

a) Implementar la planificación en función de objetivos generales y concretos en todas las actividades.

4. EL MODELO MUSEOGRÁFICO

La orientación y los contenidos de la exposición permanente han sido el resultado del trabajo conjunto entre el equipo humano del Museo, el antropólogo y profesor de la Universidad de Girona, Joan Lluís Alegret, y el propio Dani Freixes. El diseño y dirección del proyecto museográfico ha ido a cargo del arquitecto e interiorista Dani Freixes –*Varis Arquitectes*– (Premio Nacional de Diseño 2001), un estudio con una larga trayectoria en el mundo de los museos y de las exposiciones.

La propuesta se basa en el modelo mixto de explicación y exposición. Esto permite, de una parte, introducir conceptos que no tienen representación objetual o bien son de una complejidad difícil de explicar; de la otra, relacionar muchos conceptos al mismo tiempo y posibilita que la presentación de los objetos no pida más explicaciones escritas complementarias que las que necesita para ser comprendido por él mismo y por el papel que juega dentro de la historia.

El visitante llega al interior del *tinglado* y la entrada es un espacio a doble altura que actúa como vestíbulo, recepción y tienda.

Una gran alfombra fotoimpresa de cajas de pescado esparcidas, iluminada con lámparas de plato, muestra una imagen a caballo entre la subasta y la pescadería. Con estos elementos, el color de las paredes y los objetos de la tienda se remarca el claro carácter marinero y pescador del Museo.

El mostrador, compartiendo las funciones de información, atención al público y caja de la tienda, controla el acceso y la salida del recorrido del Museo.

El mobiliario de la tienda se basa en elementos de madera que forman estanterías o islas, algunas con protección de cristal, actuando como vitrina. Se trata de un sistema de mobiliario flexible que permite la exposición de variados tipos de productos vinculados con el Museo.

La exposición permanente del Museo de la Pesca se organiza a través de **tres bloques**.

Cíclicamente se abren las puertas de entrada al **Prólogo**, primer espacio del recorrido del Museo, con capacidad para grupos de hasta 65 personas (equivalente a un autocar o a dos aulas de escolares). Es un montaje audiovisual y escenográfico que nos muestra el presente de la pesca y pretende poner de relieve la importancia del pescado en la economía, en nuestra alimentación y en nuestra cultura. El visitante se encuentra que detrás de un plato de pescado, hay toda una técnica, unos conocimientos, unas habilidades, unas organizaciones, un esfuerzo y una larga historia que compartir. El audiovisual esta temporizado y se ofrece en cinco idiomas.

La sala del prólogo, con gradería y asientos, evoca la imagen de la subasta de pescado. La tematización acústica nos lo confirma, el rutilante marcador de adjudicaciones y una caja de pescado vacía pero presente, nos acompaña mientras tomamos asiento.

Poco a poco, una voz en *off*, comienza una narración y las luces se van apagando suavemente. Queda, solamente, la caja iluminada puntualmente, y la voz que nos hablará durante los próximos 8 minutos del presente de la pesca, y de aquello que nos hace a todos parte interesada del tema: todos consumimos pescado.

A través de esta complicidad, la voz reflexionará sobre todos los factores que intervienen en los cambios económicos, culturales y medioambientales del mundo de la pesca.

Incidirá también en la importancia que tiene para el visitante su conocimiento, para provocar una actitud responsable respecto a estos temas que ayuden a entender, conservar y proteger la pesca como un bien cultural.

La narración se acompaña con una proyección de vídeo sobre la pared frontal, y con aparición de objetos iluminados teatralmente, sincronizados con la proyección en una vitrina situada en la parte superior de una de les paredes laterales de la sala.

Cuando acaba la proyección se abren las puertas automáticamente y el público comienza el recorrido por el segundo bloque de la exposición, de recorrido libre en cuanto al tiempo, que se distribuye a partir de los siguientes ámbitos que interrogan al visitante con preguntas:

– **¿Qué se pesca?** No todas las especies marinas tienen interés comercial. Es un espacio oscuro, un poco como el fondo marino. El visitante se siente envuelto por peces del Mediterráneo.

Los límites de este espacio son cuatro vitrinas con la pared vertical de cristal. La imagen pegada por la cara interior es un fondo de color azul oscuro y muestra los diferentes peces del Mediterráneo. Algunos recuadros en esta imagen a manera de ventana permiten la visión de objetos y monitores de televisión en el interior de la vitrina.

Un desplegable de gran formato, invita al visitante a continuar el recorrido por el Museo y a abordar otro de los temas importantes:

– **¿Dónde y desde dónde se pesca?** Se muestra la diversidad y la forma del fondo marino, los lugares de pesca. Además, la pesca es una actividad logística que necesita de buenas reservas de pesca pero con esto no es suficiente. Es necesario un espacio en tierra donde sea posible organizar la actividad, que permita la conexión rápida y eficaz entre el producto y los centros consumidores de pescado.

Se trata de 16 reproducciones fotográficas de 1,80m de lado y 2,40m de altura sobre una estructura de madera, el último incluye una vitrina.

A continuación el visitante descubre el espacio en toda la altura del *tinglado* presidido por una barca de pesca y cajas de pescado apiladas, que actúan como atrezzo y como soporte del contenido, haciendo de peañas, de vitrinas, cajas de luz o de textos.

La colocación estratégica de este elemento hace que el recorrido se produzca en el sentido longitudinal de la nave, entre la barca y las cajas hasta llegar a un volumen todo revestido de fotografía, que contiene en el interior una escalera de madera con barandillas de latón que conduce al altillo.

En este espacio, que sigue en el nivel superior, se desarrolla el ámbito

– **¿Quién es quién en el mundo pesquero?** Apartado etnográfico donde se representan los oficios complementarios y auxiliares de la pesca: el carpintero de ribera, el maestro velero, el barrilero, el cordelero, la construcción de instrumentos de pesca, la conserva del pescado, la venta, etc. Finalmente se muestra el oficio de pescador, el protagonista de nuestra historia, aunque no es el único actor.

Una vez en el nivel superior, el recorrido transcurre a lo largo de una pasarela que envuelve el espacio en toda la altura. Se han convertido las barandillas longitudinales en soporte expositivo, colocando una superficie de entarimado de madera en el límite de la barandilla por un lado, y suspendida con cable de acero por el otro. De la misma manera que en el nivel inferior, las cajas de pescado son soporte del contenido museográfico, apoyadas, en este caso, contra las paredes del edificio.

Al final de la pasarela, una mesa de taberna con cuatro sillas y un juego de cartas, preside el testimonio oral de los protagonistas del mundo pesquero, la gente de mar.

Esta zona situada sobre el primer espacio del recorrido museográfico, se dedica al mundo de los PESCADORES.

El contenido se explica en dos grandes vitrinas situadas transversalmente respecto al *tinglado*, con las paredes verticales de cristal con imagen iluminada por detrás al igual que las del nivel inferior. Una de estas vitrinas está situada en el límite del doble espacio, coincidiendo su parte posterior con la de la vitrina del nivel inferior, definiendo una superficie de 6m de anchura y 6m de altura, que se convierte en soporte de proyección visible desde la mayor parte de los espacios del Museo. Aquí un conjunto de imágenes antiguas y textos encadenados evocan escenas de pesca y de la vida de los hombres y mujeres que viven de la explotación del mar.

Dos volúmenes cúbicos aislados con dos caras de cristal y dos caras revestidas de fotografía, completan los soportes museográficos dedicados al mundo de los pescadores, como y donde vivían, como se organizan, su artesanía, sus saberes, sus creencias, sus miedos, etc.

Una vez visitado este espacio, el visitante puede escoger visitar la sala de exposiciones temporales situada sobre el espacio del prólogo-audiovisual, o bien continuar el recorrido a lo largo de la otra pasarela lateral, donde se empieza la explicación de

– **¿Cómo se pescaba y cómo se pesca?** Desde los instrumentos más simples hasta los más complejos se muestra la variedad de sistemas de pesca típicos del Mediterráneo occidental, así como las transformaciones que se han producido en la navegación y en la pesca, y que han afectado en un cambio en el uso de la energía, un cambio en la certeza que siempre planea sobre la actividad y un cambio en las comunicaciones que da más seguridad a la navegación y a la pesca.

En el nivel inferior el recorrido continúa por el otro lado de la barca, entre una serie de maquetas que ilustran las diversas técnicas de pesca. A lo largo de la pared del edificio, se dispone de un escalonado, con varios instrumentos que completan la explicación de las maquetas.

Entre estos objetos que están relacionados con los diferentes sistemas de pesca que las maquetas ilustran, se encuentra una buena colección de modelos navales, que recogen la tipología de embarcaciones tradicionales catalanas.

Como decíamos anteriormente, en la parte final de este ámbito, un último apartado para explicar la navegación y la tecnología. Tres vitrinas ilustran los grandes temas: la energía, la seguridad y la certeza. Objetos escogidos para explicar el pasado y el presente de cada uno de estos conceptos, se iluminan secuencialmente, de manera que el visitante podrá comprender el cambio que se ha producido mediante la transformación de un objeto en otro.

Un último bloque que funciona de **epílogo**, quiere provocar la reflexión del visitante alrededor del futuro del sector. Es el final del recorrido museográfico, es una

última reflexión que mediante técnicas virtuales, pretende obtener la complicidad del visitante, de cara a un proyecto de futuro. Hay que tener en cuenta que para ayudar a hacer de la pesca un bien cultural y también como defensor del patrimonio natural y social que hoy en día representa la pesca en nuestro territorio.

El visitante sale a través de un pequeño distribuidor tematizado como un fragmento de barco que incluye el acceso a la escalera de comunicación con el nivel superior, donde siempre puede encontrar una exposición temporal, bien itinerante o de producción propia. De aquí también se facilita el acceso al núcleo de servicios públicos y la puerta que conduce al espacio del vestíbulo de entrada y de la tienda.

La exposición es de carácter permanente pero permite una renovación periódica y aditiva tanto de los objetos como de la parte de explicación previa, que se puede adecuar a los requerimientos coyunturales del Museo.

5. MÁS IDEAS, MÁS PROYECTOS

Se valoró la singularidad de un museo que se presentó como único y diferente, se valoró lo que significaba de valorización del sector pesquero, al cual no se le había tradicionalmente prestado atención y sobre el cual no se le había dado la relevancia que justificara su puesta en valor desde el punto de vista cultural, de memoria colectiva y de la propia identidad de Palamós como villa marinera.

El Museo quiere ser un lugar de diálogo entre la gente de mar y el resto de la sociedad con la voluntad de tomar parte frente a los retos de futuro que el sector tiene que encarar.

Al lado del Museo de la Pesca, la Cátedra de Estudios Marítimos (Universidad de Girona y Ayuntamiento de Palamós) y el Centro de Documentación de la Pesca y el Mar (Documare) son proyectos conexos que se desarrollan en paralelo y que pretenden convertir Palamós en una referencia del sector pesquero.

La extensión flotante del Museo a través de la visita a embarcaciones de pesca, los itinerarios por el puerto, la visita a la subasta de pescado en la lonja o los talleres de navegación tradicional a bordo de la embarcación de 1915, *Rafael,* permiten presentar desde una perspectiva integral un programa de actividades y servicios que quieren poner en valor lo marítimo, entre otras cosas, porque es un recurso propio y auténtico.

6. BIBLIOGRAFÍA

ALBERICH, Núria «La feina d'en terra de la gent de mar: les remendadores de Cambrils» *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia.* Barcelona, 2001.

ALEGRET, Joan Lluís. *Els armelladers de Palamós*. Col·lecció «Josep Pla», 4. Girona: Diputació de Girona, 1987

ALEGRET, J. L. i MARTÍ, Miquel. *La pesca a Catalunya*. Barcelona: Direcció General de Pesca i Afers Marítims, Generalitat de Catalunya, 2001

——, «Valoración patrimonial del sector pesquero: el caso del MUseu de la Pesca de Palamós» *La pesca y el mar: cambio sociocultural y económico*. Juan Antonio Rubio-Ardanaz Ed. Lit. eusko Ikaskuntza. Donosita (2003)

ALEGRET, Joan Lluís (dir.). *El port de Palamós, 1902-2002. Memòria d'un centenari*. Barcelona: Ports de la Generalitat, 2003

ALEGRET, Joan L. i GARRIDO, Alfons. *Història de la Confraria de Pescadors de Palamós.* Palamós: Confraria de Pescadors de Palamós, 2004

BARBAZA, Yvette. *El paisatge humà de la Costa Brava* (volum I). Barcelona: Edicions 62, 1988

BAS, Carles. *La pesca a Catalunya*. Barcelona: Destino, 1980

MORALES, Enric. *La pesca en España. I Catalunya*. Barcelona: CSIC, 1955

DOMÈNECH, J. i Sala, Joan. *La pesca*. Girona: Diputació de Girona, 1994.

MARTÍ, Miquel «El patrimoni maritimopesquer», *Revista de Girona*. Girona, 1995.

MAS, Xavier. *Memorial dels pescadors i els peixos. Converses amb Francesc Isern.* Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana, 1994.

NADAL, J «La pesca professional a la Costa Brava d'avui», *Revista de Girona*. Girona, 1995.

ÑACO, Gloria. «El port de Palamós: un diàleg obert entre el turisme i el patrimoni», actas de las jornadas *El turismo i el mar. El patrimoni marítim i els nous turismos,* Juan Luis Alegret Ed., Fundació Promediterrània, Palamós 2006.

Arqueología y museos en Gipuzkoa; las experiencias del Centro de Estudios ARKEOLAN (1986-2005)

Mertxe Urteaga

Centro de estudios e investigaciones histórico-arqueológicas ARKEOLAN

La escasa tradición de las investigaciones arqueológicas frente a las prehistóricas en Gipuzkoa se ha traducido en un despegue espectacular de las primeras que, en los últimos veinte años, han aportado novedades en todos los períodos tratados. La etapa romana, la tardoantigüedad, el alto y bajo medievo e, incluso, los períodos moderno y contemporáneo han conocido aportaciones desde el campo de la Arqueología que han modificado, en algunos casos de manera rotunda, el conocimiento del pasado histórico del territorio.

Arkeolan, entidad nacida en 1989 con el propósito de impulsar el ámbito profesional de las actividades arqueológicas, ha contribuido en esta trayectoria con descubrimientos destacados que, ante la ausencia de un museo arqueológico territorial, han sido socializados con fórmulas alternativas. La rehabilitación de la ferrería de Agorregi, en el parque de Pagoeta (Aia), con sus etapas de investigación, reconstrucción y puesta en funcionamiento, constituye la primera de la serie de experiencias de este tipo. A Agorregi le han seguido, la puesta en valor de las instalaciones del manantial salino de Leintz Gatzaga que ha derivado en la dotación del Ecomuseo de la Sal; la recuperación del edificio de la ermita de San Martín de Iraurgi, en Azkoitia, y la formalización de las exposiciones permamentes relativas a la identidad del lugar; la habilitación del espacio patrimonial de Fandería, en Errentería, y la promoción del Museo Oiasso de Irun, sin duda el proyecto más completo de los que ha promovido esta sociedad.

La proyección museística de Arkeolan asienta en aspectos de formación y metodológicos, y se ha desarrollado de forma gradual a través de experiencias encadenadas. Se partía de un equipo con licenciados, especializados en Arqueología, que habían sido formados en Museología y habían colaborado con museos de su especialidad; se contaba, además, con relaciones de colaboración con el Museo de Londres, a propósito del método de trabajo desarrollado por su Departamento de Arqueología Urbana y con varias experiencias de interés[1].

[1] URTEAGA, M.M.; RODRÍGUEZ SALÍS, J.; UGALDE, T., (1986), Museo Sancho de Urdanibia; museo histórico del Bidasoa. Informe inédito. Diputación Foral de Gipuzkoa, S.C. Aranzadi.

1. LA CADENA OPERATIVA EN EL CAMPO DEL PATRIMONIO CULTURAL

Dice Bernard Genest[2] que hay una cadena del patrimonio, a semejanza de la de los alimentos, enunciando la secuencia en los siguientes términos:

1. Identificarlo (el patrimonio) a través de la investigación.
2. Valorizarlo a través de la difusión.
3. Conservarlo a través de la reapropiación.

Este autor explica que los esfuerzos de conservación tienen sentido desde la perspectiva de una reapropación por parte de la sociedad y que la sociedad deseará reapropiar y conservar su patrimonio, si lo valora suficientemente. Añade que la puesta en valor pasa por la difusión, la organización de manifestaciones públicas que pongan en evidencia los saberes tradicionales[3]; y, para concluir, señala que, como no se divulga bien aquello que no se conoce bien, es a través de la investigación, de los inventarios, de la identificación –en definitiva– por donde comienza el proceso.

2. INVESTIGACIÓN-IDENTIFICACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO DE GIPUZKOA

El objetivo de Arkeolan de reconocer, en última instancia, las evidencias arqueológicas de la historia desconocida de Gipuzkoa se inscribe, claramente, en el primer eslabón de la cadena descrita. No hay que olvidar que el punto de partida, en 1983, no contemplaba para nuestro territorio otro horizonte histórico que el propuesto por las fuentes documentales; si bien se habían dado ciertos pasos encaminados al conocimiento de la época romana y de la etapa medieval a través de la Arqueología, lo cierto es que no existía un programa de actuación, con sus objetivos y planificación, que pudiera ofrecer alternativas a los planteamientos tradicionales; en ese esquema, el espacio guipuzcoano había quedado al margen de la colonización romana, y sus orígenes alcanzaban hasta la primera cita escrita que da fe de la existencia de la unidad territorial, en el año 1025[4]. Se trataba, entonces, de abordar la investigación de esos mil años ausentes de los registros, rompiendo el silencio de las fuentes escritas con evidencias materiales.

---

[2] GENEST, B., (1992). «Preface», en Lamontagne, S-F., *Le patrimoine inmatériel. Metodologie d'inventaire pour les savoirs, les savoirs faire et les porteurs de traditions*: XII, Les Publications du Québec.

[3] Recuérdese que el texto está redactado en el contexto del patrimonio inmaterial.

[4] La noble doña Galga se reconoce, en el documento fechado en 1025 de donación del monasterio de San Salvador de Olazabal al monasterio de San Juan de la Peña, procedente de (*ex regione*) Ipuzkoa.

2.1. Las investigaciones arqueológicas en Gipuzkoa; 1983-1987

Conocedores de primera mano de los resultados de las intervenciones de Arqueología romana promovidas por Jaime Rodríguez Salís en Irun[5] y Eskoriatza, y de los trabajos emprendidos por Xabier Penalver en los poblados fortificados y círculos funerarios, crómlech, de la Edad del Hierro[6], se sabía de testimonios de ocupación que se situaban cronológicamente entre los siglos V a. C. y IV d. C. Además, la identificación de la polis de Oiasso que citan las fuentes clásicas en el casco urbano de Irun, permitió anclar definitivamente las noticias recogidas en la desembocadura del Bidasoa y alrededores. Por otra parte se reconocieron los edificios religiosos con testimonios románicos y aquellos otros de larga tradición histórica y, también, se censaron los castillos medievales. El conjunto de testimonios incluidos en la primera base de datos era escaso y de poca relevancia; aún así se planteó una intervención arqueológica en la fortaleza de Beloaga, documentada entre las que pasaron en el año 1200 a manos castellanas, a la que siguió, un año más tarde (1984), la excavación de un pequeño abrigo en el cresterío de Iruaitz (Montes de Orkatzategi, sierra de Aizkorri), en el que casualmente se habían descubierto en superficie restos de cerámica romana[7]. Estas primeras iniciativas se desarrollaron siguiendo la dinámica habitual en aquellos años; las excavaciones se realizaron en campañas estivales, coincidiendo con el período vacacional de los promotores, en sitios alejados de las áreas urbanas y con equipos formados por voluntarios, estudiantes universitarios en su mayoría[8].

Por las mismas fechas se aprobó la Ley de Patrimonio Histórico Español, 1985, y a través de su aplicación, en lo relativo al tratamiento de los bienes arqueológicos, se tuvo constancia de una serie de necesidades que no podían ser cubiertas con los presupuestos operativos disponibles; fue necesario actuar en unas obras de canalización realizadas en un tramo del río Oria, en Beasain, en el que existía una presa de gravedad de madera, datada en el siglo XVI, de imponentes dimensiones y arquitectura, que iba a ser destruida. La operación, de gran envergadura, tuvo como misión excavar y extraer del cauce, en condiciones de gran dificultad, los cientos de piezas de madera que componían la estructura de la presa; fueron documentadas minuciosamente y almacenadas en el sótano del Polideportivo Municipal Anzizar, recién inaugurado, para su posterior reconstrucción en un lugar cercano al emplazamiento original; sin embargo, la falta de infraestructuras para el tratamiento de este

---

[5] RODRÍGUEZ SALÍS, J., (1973), «Romanización en el Bidasoa. Datos para su etudio», *Segunda Semana Internacional de Antropología Vasca*: 363-366, Bilbao

[6] PEÑALVER, X., (2001), El hábitat en la vertiente atlántica de Euskal Herria, *Kobie* (Anejo 3), Diputación Foral de Bizkaia.

[7] Abrigo de Iruaxpe III, descubierto por X.Peñalver.

[8] URTEAGA, M.; AZKARATE, A.; GARCIA CAMINO, I., (1986), «Arqueología medieval en el País Vasco. Estado actual en las provincias de Guipúzcoa y Vizcaya» en *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*: 131-146 Zaragoza, Diputación General de Aragón.

tipo de materiales, maderas saturadas de agua, la complejidad de los métodos de conservación (utilización de resinas sintéticas PEG, liofilización, desecación controlada), además de otras circunstancias, impidieron llevar a buen término el proyecto.

Pocos meses más tarde, al construirse el polígono industrial de Zubillaga en Oñati, en el mismo lugar en el que se levantaban las ruinas de la ferrería de igual nombre, hubo que intervenir de nuevo; no fue posible evitar el derribo de los restos de edificios de talleres y almacenes, pero, al menos, la antepara, la construcción más relevante de una instalación siderúrgica hidráulica, donde se sitúan el depósito y los saltos de agua, fue conservada, cubierta por los rellenos de preparación del terreno. Hubo otra serie de registros en las mismas circunstancias, caso de la ferrería de Agorregi de la que hablaremos más adelante, comprobándose la existencia de un sector del patrimonio arqueológico que no había sido tenido en cuenta hasta entonces y que requería de un sistema propio de tratamiento; a diferencia de los castillos medievales que resistían el paso del tiempo sin mayores contratiempos, se habían reconocido una serie de evidencias arqueológicas cuyo futuro estaba hipotecado en gran medida por la actividad urbanística; las canalizaciones, las carreteras, los polígonos industriales, las viviendas en cascos históricos, etc., desplazaban miles de metros cúbicos de tierra con potente maquinaria, sin tener en cuenta que entre los sedimentos pudieran estar presentes testimonios relevantes del pasado. La tarea, desde luego, no era fácil y se optó por aplicar el modelo londinense de Arqueología Urbana, una rama de larga trayectoria en el Reino Unido.

1987. Arqueología Urbana en Gipuzkoa

Fueron tres las propuestas sobre las que pivotó la organización de la Arqueología Urbana en Gipuzkoa.

A. La existencia de equipos de profesionales preparados metodológicamente para hacer frente a las operaciones de investigación de restos arqueológicos amenazados; se defendía que la práctica de la Arqueología pudiera considerarse una actividad profesional especializada, máxime cuando los trabajos se realizaban en directa relación con proyectos de construcción, en ocasiones de gran entidad y complejidad; en este ambiente, era necesario contar con arqueólogos suficientemente formados como para acloparse satisfactoriamente a las necesidades de la compleja planificación de las operaciones, pero, además, debían resolver impecablemente las tareas de registro, documentación y estudio de los restos arqueológicos afectados, muchos de ellos condenados a ser destruidos[9].

[9] En este tipo de actuaciones, la destrucción de los restos se programa al concederse licencia para la realización de los movimientos de tierra, resultando la documentación la única vía de conocimiento de los mismos.

B. La realización de inventarios y estudios de topografía arqueológica para delimitar y valorar las áreas más sensibles, siguiendo el modelo británico. La experiencia se aplicó a los veinticinco cascos históricos que han heredado las tramas urbanas de las villas de realengo guipuzcoanas, fundadas mediante la concesión de la correspondiente carta puebla: Arrasate-Mondragón (1260), Azkoitia (1324), Azpeitia (1310), Bergara (1268), Deba (1343), Donostia-San Sebastián (1180), Eibar (1346), Elgeta (1335), Elgoibar (1346), Errenteria (1320), Getaria (1209), Hernani (a. de 1380), Hondarribia (1203), Leintz-Gatzaga (1331), Mutriku (1209), Ordizia (1261), Orio (1379), Segura (1256), Soraluze. (1343), Tolosa (1256), Urretxu (1383), Usurbil (1371), Zarautz (1237), Zestoa (1383) y Zumaia. (1347). Se sumaron a la lista los cascos de Irun y de Eskoriatza por haberse descubierto en ellos restos romanos y el conjunto de las ferrerías hidráulicas que, a pesar de tratarse de un grupo patrimonial con testimonios de gran notoriedad, se encontraban sin catalogar.

C. Y como tercera base del proyecto, se trabajaron los aspectos relacionados con la protección legal. El planteamiento pretendía diseñar mecanismos para incorporar las actuaciones arqueológicas en la tramitación urbanística, partiendo de la capacidad normativa de las administraciones públicas.

La iniciativa, que fue asumida por el Departamento de Cultura de la Diputación de Gipuzkoa, se materializó entre 1987 y 1989 en el Curso de Formación de Jóvenes en Arqueología Urbana. El programa, además, de en las líneas maestras anteriormente citadas, apoyaba en el proyecto de investigación, ya nombrado, cuyo objetivo estaba orientado a reconocer las huellas de la llamada Edad Oscura de Gipuzkoa; ese período del que no se tenían noticias y que discurre tras el desmantelamiento del imperio romano, siglo V, y la primera cita documental sobre el territorio de Gipuzkoa que, como se ha adelantado, data del año 1025.

Las diferentes experiencias acumuladas desde 1983 habían permitido ajustar el proyecto de investigación, optándose por una serie de horizontes arqueológicos que, sumados y complementados entre sí, tenían la misión de descubrir los testimonios de ese período oscuro, en el que no se dudaba –por otra parte– de la existencia de ocupaciones humanas en el territorio.

Los testimonios romanos se consideraron una referencia de partida para, desde los siglos altoimperiales y bajoimperiales, localizar evidencias cronológicamente posteriores y, de esta manera, adentrarnos en la Edad Oscura desde los límites cronológicos más antiguos.

Las villas medievales, fundada la primera –San Sebastián– hacia el año 1180 y la última –Villarreal– en 1383, se sabe que contaban con núcleos de población previos a la sanción real y a la carta puebla. En este panorama, ofrecían la posibilidad de identificar los testimonios de las ocupaciones pre-existentes y alcanzar, desde los límites cronológicos más modernos, los desconocidos tiempos altomedievales. A

ocupaciones romanas y villas medievales se sumaron los horizontes relativos a la siderurgia y al pastoreo.

La producción de hierro es una constante en la Historia de Gipuzkoa, contándose con fuentes escritas desde el siglo XIII en adelante. La siderurgia aparece estrechamente vinculada al comercio marítimo, conociéndose etapas de gran actividad, especialmente en los siglos XV y XVI, que reportaron amplios beneficios económicos al territorio. Si bien las ferrerías hidráulicas son las protagonistas del período que comentamos, se sabe que existieron instalaciones no hidráulicas, más primitivas, a las que se conoce genéricamente como *haizeolas*; fueron desplazadas y abandonadas hacia el siglo XIV. Por las características de las escorias procedentes de haizeolas pudo plantearse que las formas de elaboración de hierro estaban emparentadas con la tradición galo-romana, estimándose que el estudio arqueológico de la siderurgia guipuzcoana, tanto hidráulica como no hidráulica, podía servir para trazar un camino alternativo que cruzara, también, la etapa oscura, cubriendo dos mil años de Historia[10].

Finalmente, la incorporación del pastoreo en este plan de actuación estratégico diríamos que fue un hecho derivado de las investigaciones que se iniciaron en Urbia en el año 1988; si bien los restos ligados a las ocupaciones pastoriles adolecen de signos de opulencia, tienen la particularidad de ser muy abundantes y de cubrir, en las zonas tradicionales de montaña, una cadena cronológica que se remonta hasta la Edad del Bronce o, incluso, hasta el Neolítico[11].

Lo cierto es que el trabajo realizado en los cuatro campos descritos ha dado sus frutos y, como decíamos en 2003, «Hoy en día, la cadena histórica de Gipuzkoa cuenta con eslabones que atan todos los períodos. Siguen siendo problemáticos –por poco conocidos– los tiempos que discurren entre los siglos V y X, pero ya no es el agujero negro de hace unas décadas»[12].

Al hilo de los nuevos datos, el factor determinante en la evolución histórica del espacio guipuzcoano se establece en torno a su geografía atlántica; gracias a esa posición ha participado –al menos, desde la Edad del Hierro– de la dinámica tejida en

---

[10] URTEAGA, M., (1996), «Siderurgia medieval en Gipuzkoa. Haizeolas, Ferrerías masuqueras y ferrerías mazonas», en *I Jornadas sobre minería y tecnología en la Edad Media peninsular*: 543-558, Fundación Hullera Vasco-Leonesa.

[11] GANDIAGA, B.; UGALDE, T.; URTEAGA, M., (1989), «Prospecciones arqueológicas en Urbia: Yacimientos catalogados en las campañas de 1988 y 1989», *Kobie*, 18: 123-166, Diputación Foral de Bizkaia.

GANDIAGA, B.; UGALDE, T.; URTEAGA, M., (1992), «Prospecciones arqueológicas en Urbia: Yacimientos catalogados en las campañas de 1990 y 1991», *Kobie*, 20: 57-86, Diputación Foral de Bizkaia.

LLANOS, A.; URTEAGA, M., (2002), «Notas sobre el pastoreo durante la prehistoria en el País Vasco peninsular», *Estudios de Arqueología Alavesa*, 19, Diputación Foral de Alava,

[12] URTEAGA, M., (2003), «Arqueología emocional»; *Suplemento 17-G del Boletín de la RSBAP*: 21-46.

esas tierras costeras, compartiendo rasgos culturales con otros pueblos del litoral. En ese contexto se explica la colonización romana, la transición tardoantigua y la reordenación altomedieval que dio lugar a la entidad política de Gipuzkoa.

Por otra parte, son cientos de elementos arqueológicos los que cuentan con protección legal, entre ellos los 25 cascos históricos de las villas medievales guipuzcoanas, las ferrerías hidráulicas, las minas… Las operaciones de Arqueología Urbana son numerosas y, en los últimos años, se vienen produciendo descubrimientos de entidad. No puede olvidarse que son muy abundantes en el territorio los ambientes propicios a la conservación de materiales orgánicos, desde marismas, llanuras de inundación o abundantes paleocauces. Las estructuras de madera del puerto romano de Irun se han conservado en buenas condiciones gracias a esos ambientes saturados de agua, al igual que las prensas de roble medievales de Panpinot (Hondarribia)[13], o las colecciones de calzado de cuero procedentes de los fosos de la fortificación de Elgoibar. En otros campos también se han conseguido buenos niveles de desarrollo, como en el de la Numismática, los estudios de cerámica romana[14], la Paleobotánica[15] o la Dendrocronología[16].

2.2. Difusión y socialización del patrimonio arqueológico de Gipuzkoa

En lo que respecta a las actuaciones de Arkeolan, la faceta de difusión de los resultados obtenidos ha estado planteada más en términos sociales que académicos, habiéndose primado la comunicación al gran público sobre las minorías especializadas, si bien ha sido a estas últimas a las que se han dirigido las propuestas para su discusión y validación. Con el objetivo de la socialización se cuentan iniciativas como la elaboración de la Guía Histórico Monumental de Gipuzkoa (1992)[17], la revista Arkeolan (1996) o el diseño del Festival Internacional de Cine Arqueológico del Bidasoa (2001) y, en la misma trama, formando parte del mismo edificio conceptual, se integran los proyectos de musealización nombrados al inicio del texto. Los trabajos en la ferrería de Agorregi (Aia), en las salinas de Dorleta (Leintz Gatzaga), en la ermita de San Martín de Iraurgi (Azkoitia), en el molino de Fandería

[13] ALKAIN, P., (2003). «Excavación arqueológica, Panpinot 12-14, Hondarribia», *Boletín Arkeolan*, 11: 24-27.

[14] URTEAGA, M.; AMUNDARAY, L., (2003). «Estudio de la cerámica procedente del puerto romano de Irun; avance de las investigaciones, *Boletín Arkeolan,* 11: 59-103.

[15] PEÑA-CHOCARRO, L.; ZAPATA, L., (2005), «Trade and new plant foods in the western Atlantic Coast. The roman port of Irun (Basque Country)», en *Mar Exterior, el occidente Atlántico en época romana*, Varia 3: 169-177, Roma.

[16] SUSPERREGI, J.; PRADO, S., (2003), «Dendrocronología del roble en Gipuzkoa. Análisis climático a partir de las series de crecimiento», *Boletín Arkeolan*, 11: 127-184.

[17] URTEAGA, M., (1992), Guía Histórico-Monumental de Gipuzkoa. Diputación Foral de Gipuzkoa. Donostia-San Sebastián.

(Errenteria) o en el museo Oiasso de Irun son resultado del proceso de trabajo iniciado con la investigación arqueológica de Gipuzkoa. El formato de los museos, con sus numerosas variantes, permite transferir desde una posición privilegiada los recursos obtenidos en esas investigaciones a la sociedad, para que ésta los haga suyos.

La primera experiencia en este campo se desarrolló coincidiendo con el CFJAU; entre las actividades del programa se redactó la memoria de contenidos del Museo de la necrópolis romana en la ermita de Santa Elena, Irun, por encargo de la Diputación Foral de Gipuzkoa. Se pretendía renovar el museo y actualizar el discurso del mismo, incorporando las novedades que se habían sucedido desde la habilitación inicial del espacio, tras las excavaciones de 1971-1972. La preparación de la memoria de contenidos sirvió para establecer las unidades temáticas del discurso, ordenar los recursos expositivos y para presentar las informaciones sobre las que debía redactarse y ejecutarse el proyecto museográfico[18]. Esta experiencia sirvió al equipo de Arkeolan para cruzar definitivamente los límites entre los campos de actuación de la investigación arqueológica y de los museos.

La ferrería de Agorregi, Aia. 1985-2003[19]

En las Navidades de 1984 se visitaron las ruinas de la ferrería de Agorregi; en aquel entonces, el camino de acceso se había perdido en varios puntos y, debido, a las aguas del invierno era preciso cruzar por terrenos inundados. En la visita se comprobó que, además, de la ferrería se habían conservado en buenas condiciones dos molinos asociados a la misma, la casa residencial del complejo, y tres molinos más, en estado de ruina, en las inmediaciones. Por esas mismas fechas, la Diputación Foral de Gipuzkoa había adquirido la finca y, en un intento de mejorar la accesibilidad al conjunto y la perspectiva del edificio principal –la ferrería– comenzó a derribar las construcciones asociadas; se consiguió paralizar el proceso y, a partir de ese punto de inflexión, se trazó un programa de investigación encaminado a conocer la identidad de la ferrería, más allá de la espectacularidad de su arquitectura.

La investigación documental y arqueológica

Por las vías documental y arqueológica se reconstruyó minuciosamente la historia de la instalación. La ocupación del área se remonta al siglo XV, cuando menos; en esa época se sabe de la existencia de una ferrería, a la que se sumarán, un siglo más tarde, dos molinos. La primera estuvo en activo hasta el siglo XVI, abandonándose en esas fechas al coincidir una serie de factores negativos, mientras que los molinos permanecieron en funcionamiento hasta la fase de reconstrucción de la ferrería, a mediados del siglo XVIII. En esta centuria, coincidiendo con una fase de reactivación de la

[18] La ejecución del proyecto corrió a cargo de la empresa especializada Sormen Creativos SL, de Vitoria-Gasteiz.

[19] Las actuaciones en la ferrería de Agorregi se inscriben en el programa de rehabilitación del complejo ferromolinero de Agorregi, promovido por la Diputación Foral de Gipuzkoa.

economía del país, el propietario del lugar y de otras ferrerías en activo, Joaquín de Lardizabal, señor de Laurgain, promovió, hacia 1754, la construcción de un nuevo establecimiento siderúrgico, en el mismo emplazamiento de la ferrería medieval y molinos que fueron derribados por este motivo. Intervino en el proyecto el arquitecto Francisco de Ybero, diseñando una solución atrevida y arriesgada, cuyo planteamiento teórico se reconoce en la obra de Villarreal de Bérriz, publicada en 1730. Se trata de una ferrería de doble antepara cuyo objetivo es desdoblar los saltos, salto de la rueda barquinera y salto de la rueda del *gabitegi* o mazo, para, de esta forma, superar los inconvenientes de un suministro de caudal reducido. En lugar de un único depósito para dos ruedas, se trazan dos depósitos escalonados, de modo que el agua utilizada en el superior se reaprovecha en el inferior, reduciéndose considerablemente el consumo. Pero Ybero se permite añadir un molino que se abastece del depósito inferior. Para resolver su proyecto se vio obligado a trazar una complicada red de canales, con sus correspondientes embalses de regulación, que recogen el agua de tres cursos distintos con cinco tomas o derivaciones. Aun así, se ha podido comprobar, mediante experimentos prácticos, que sólo en época de lluvias abundantes estaba garantizado el funcionamiento continuo de la ferrería[20].

La puesta en funcionamiento de la ferrería

Los planos de reconstrucción incorporados en la memoria de resultados expresaban con suficiente detalle las características de la obra de Agorregi que fue evaluada como muestra excepcional del patrimonio siderúrgico vasco, por su carácter único en cuanto a diseño y grado de conservación; en consecuencia, la Diputación Foral de Gipuzkoa comenzó la consolidación de las construcciones y la puesta en marcha de un par de molinos, con la consiguiente recuperación de embalses, presas y canales. Resueltos estos aspectos se abría la posibilidad de reconstruir las instalaciones (se conocía la posición de las ruedas, fuelles, horno y mazo), objetivo al que se orientaron las investigaciones de los años posteriores. Finalmente el proyecto pudo ejecutarse y se instalaron en 1991 la maquinaria y motores hidráulicos de la ferrería de Ybero. Desde su apertura al público, el conjunto ha interesado, además, a investigadores europeos centrados en aspectos de Historia Económica, Arqueología, Tecnología Antigua o Patrimonio, habiéndose llevado a cabo un programa pionero de arqueología experimental con campañas desarrolladas en los años 1994, 1995 y 1999. Inicialmente, las pruebas se destinaron al examen y ajuste de la maquinaria reconstruida, para dar luego paso a los estudios relativos a los modos de operación de las ferrerías. Por esta vía se ha enlazado finalmente con líneas vanguardistas de la investigación arqueometalúrgica europea, incluyendo entre sus objetivos cuestiones de interés general para el conocimiento de la Paleosiderurgía.

[20] La descripción procede de URTEAGA, M., (2002), «La ferrería de Agorregi y el contexto patrimonial de las instalaciones siderúrgicas guipuzcoanas», *La Ferrería y los molinos de Agorregi I, Historia de una restauración, arkeologia* 2: 47-124 Diputación Foral de Gipuzkoa.

Los diferentes procesos de trabajo y los resultados obtenidos en las diversas actuaciones realizadas en Agorregi han sido recogidos y publicados en dos volúmenes; ambos comparten el título general, *La ferrería y los molinos de Agorregi, Aia, Gipuzkoa*, añadiéndose los subtítulos de *Historia de una restauración* y *Arqueología experimental*, según se trate de uno u otro volumen. En el primero, como aparece indicado, se hace un recorrido por las intervenciones más destacadas del proceso de rehabilitación y en el segundo se recoge lo relativo a las investigaciones de arqueología experimental y a la recuperación de los modos siderúrgicos propios del país.

Ecomuseo de la Sal Eugenio Otxoa, Leintz Gatzaga, 1992-1999[21]

La historia de este municipio guipuzcoano situado en el límite con Alava, junto a la vía que comunica Vitoria-Gasteiz con el paso fronterizo del Bidasoa, está íntimamente unida a la existencia de manantiales salinos en su término. La elaboración de sal ha sido la actividad principal de sus habitantes hasta hace pocos años. Fue en la década de los años Cincuenta cuando se cerró la Fábrica de Sal, la única del municipio. Esta dependencia económica ha sido una de las causas por las que se ha mantenido la imagen tradicional del casco de la población que, a diferencia de lo ocurrido en las localidades de las inmediaciones, ha perdido habitantes y tejido edificado. La falta de industria y de expectativas laborales se ha saldado con el desplazamiento de sus pobladores hacia el entorno circundante, sin olvidar la presencia de deslizamientos en el subsuelo que han provocado grandes daños en los edificios, obligando a costosas obras de mantenimiento.

Arkeolan ha mantenido una relación especial con el municipio de Leintz Gatzaga fomentada a través de diferentes proyectos de investigación. En 1983 se reconocieron las instalaciones abandonadas del conjunto salinero, a propósito de la mención de Bergareche que señalaba la aparición de un denario ibérico en las inmediaciones del manantial salino[22]. Poco después, en 1985, se realizaron seguimientos arqueológicos de los movimientos de tierra asociados, tanto a la construcción de la escollera que debía corregir el problema de deslizamiento del casco histórico, como al programa de rehabilitación del Santuario de Dorleta; estas actuaciones continuaron hasta 1987. En realidad, el casco histórico, las instalaciones salinas y el Santuario de Dorleta responden a una ordenación espacial conjunta que pivota en torno al emplazamiento del manantial salino.

En aquellos años, el municipio se enfrentaba a inconvenientes varios que amenazaban su supervivencia; el deslizamiento del subsuelo del casco, siguiendo la fuerte pendiente de la ladera, provocaba la ruina de un buen número de edificios; la población seguía trasladándose a los núcleos más dinámicos del valle (Eskoriatza,

[21] La iniciativa de recuperación de las instalaciones salineras y de la dotación del Museo de la Sal ha sido liderada desde el ayuntamiento del municipio de Leintz Gatzaga.

[22] BERGARECHE, D., (1952). Apuntes históricos de Salinas de Léniz y del Santuario de la Virgen de Dorleta (Guipuzcoa): 15.

Aretxabaleta, Mondragón), dejando atrás un panorama de construcciones deterioradas y envejecidas.

En este ambiente y con la experiencia acumulada en los años precedentes se abordó la realización de un estudio pormenorizado del casco histórico que superara la fase de topografía arqueológica básica elaborada en el transcurso del CFJAU. El Estudio Histórico Arqueológico del Urbanismo del Casco Histórico de Salinas de Léniz, fue un trabajo pionero; sirvió para trazar el modelo de los estudios de este tipo y para reconstruir la trama urbana de la villa de Salinas; esta última vertiente permitió modificar el Plan Especial de Rehabilitación Integrada, añadiéndose un buen número de solares que habían quedado excluídos del programa. En definitiva, los resultados obtenidos sirvieron para modificar el planeamiento urbanístico del casco que se ajustó a los límites del espacio histórico y fomentó su recuperación.

Las instalaciones abandonadas de la antigua Fábrica de Sal constituían otro de los focos de actuación del municipio; en 1990 se planteó la construcción en ese emplazamiento de un edificio destinado a museo, de nueva planta, derribándose las construcciones tradicionales. Ante la iniciativa, desde Arkeolan se elaboró un programa de valoración del conjunto edificado afectado por las obras, cuya ejecución se inició en 1992.

Nuevamente, los trabajos arqueológicos de campo y de archivo, trazaron unas líneas de evaluación que aportaban referencias significativas: unas inundaciones catastróficas ocurridas a principios del siglo XIX, en 1834, arrasaron el complejo salinero, obligando a su reconstrucción total. Más tarde, hacia 1923, se construye la fábrica de Productos Léniz S.L. que incorpora nuevas edificaciones y reutiliza las anteriores hasta formalizar la imagen del conjunto analizado.

En el subsuelo del enclave se registraron los restos de épocas anteriores. Los más significativos se relacionan con la fase de elaboración artesanal de la sal, cuando existían ocho establecimientos, *las dorlas,* en los que se hervía la salmuera en una pequeña caldera de hierro o cobre, con ayuda del fuego. Esta fase se remonta cuando menos hasta el siglo XVI, enlazando con tiempos anteriores, incluso los siglos XI-XII. Es posible, además, que el método de elaboración por medio de las dorlas conecte con el período romano; de hecho, han sido recogidos fragmentos de cerámica romana bajoimperial entre las tierras de los niveles inferiores, aquellos que parecen corresponder con las ocupaciones más antiguas, a cuatro metros por debajo de la rasante actual.

Los trabajos de investigación se realizaron conjuntamente con el plan de limpieza y recuperación del pozo en el que se acumulaban las aguas salinas, y de la galería de canalización y mantenimiento.

A la vista de los resultados obtenidos, el ayuntamiento prefirió consolidar las construcciones existentes y dotarlas, como medio de configurar el museo que pretendían.

Durante el invierno de 1993-1994 se reconstruyeron las cubiertas y se consolidaron muros, recuperándose el conjunto de los edificios heredados de la Fábrica de Sal; se llevaron a cabo intervenciones puntuales de urbanización, además del proyecto emblemático de recuperación de la maquinaria hidráulica de extracción de salmuera.

El patenotre

Por noticias orales, trasmitidas por Vitorino Zubillaga que de niño solía refugiarse en las instalaciones salinas cuando volvía de Dorleta, donde ejercía de monaguillo, se sabía de la existencia de la rueda para extracción de agua salada que fue luego sustituida por las motobombas mecanizadas en la etapa más reciente. Había, además, testimonios contundentes al respecto, caso de la presa de derivación en el arroyo inmediato, del canal de traída de aguas, y de la *ondaska* de la rueda mótriz.

El diseño y construcción de la máquina elevadora ha sido, sin duda, el aspecto más representativo de los trabajos realizados. A partir de un estudio concienzudo de ingeniería histórica se optó por una solución conocida con el nombre de *patenotre*, un sistema basado en un rosario de cangilones de donde le viene el nombre, cuyo origen se remonta a época griega, sirviendo en aquel entonces para achique de las embarcaciones, y del que hay constancia de su utilización en instalaciones salinas en períodos preindustriales.

El proyecto, elaborado por el ingeniero Txomin Ugalde[23], fue construido por Jesús Etxezarreta, un artesano de reconocido prestigio. Su puesta en marcha trajo consigo la reconstrucción de la presa y de los canales de abastecimiento, además de la instalación del salto hidráulico con su rueda y la trasmisión de la energía al elevador de agua que se resuelve mediante el rosario de cangilones. Esta realización supuso la vuelta a los trabajos artesanales y la aplicación de los resultados de las diferentes investigaciones, tratándose de un buen ejemplo de arqueología experimental. La máquina, de madera, permite disponer de la salmuera necesaria para obtención de sal en el marco de la oferta cultural del ecomuseo de la Sal de Dorleta.

Una vez instalada la pieza estrella del equipamiento, el proyecto del ecomuseo de la sal ha ido cubriendo otras etapas de dotación, especialmente en lo relativo a la habilitación de espacios de visita y de exposición. Abrió al público en otoño de 1999.

El Ondarelekua de San Martín de Iraurgi, 1993-1999[24]

La ermita de San Martín se destaca elevada sobre un promontorio que domina el cercano casco de la villa de Azkoitia. Este carácter vigía coincide, además, con la

[23] Autor también del proyecto de construcción de la maquinaria de Agorregi y del proyecto de puesta en funcionamiento de la maquinaria del molino de Fandería.

[24] El proceso de recuperación de la ermita de San Martín de Iraurgi y de dotación posterior del *ondarelekua* ha sido promovido por el ayuntamiento de la villa de Azkoitia.

relación histórica mantenida a lo largo de los siglos, pues la primera fundación de Azkoitia, la que tiene lugar en el año 1324 en tiempos de Alfonso XI, se llevó a cabo en las inmediaciones de la ermita de referencia.

El edificio actual es resultado de una serie de actuaciones realizadas en los siglos XIX y XX, siendo la más importante la de 1942 por la que se convierte en sanatorio antituberculoso para hacer frente a las necesidades sanitarias de la postguerra. Con esta intervención se modificó la estructura de la ermita que se había mantenido con sucesivas variaciones tras las reformas realizadas al finalizar la ocupación francesa de la Guerra de la Convención (1794-1795). Debido a las exigencias del sanatorio, se añadieron dos plantas de terrazas perimetrales con estructura de hormigón en las fachadas Sur y Oeste, y se abrieron abundantes huecos en las fachadas mencionadas para permitir el tránsito entre el espacio nuclear y los nuevos añadidos. Posteriormente, se habilitaron en su interior varias viviendas municipales y, a partir, de los años 80, con el traslado de las mismas a otros emplazamientos, comenzó el plan de recuperación cultural. Finalizó en 1999 con la habilitación de una exposición permanente en su interior. En esta última fase se han prolongado las aguas de los tejados hasta cubrir las terrazas superiores, con la intención de suavizar la silueta del edificio que se recorta en el horizonte y devolverle el aspecto de una construcción tradicional.

Las investigaciones arqueológicas

Se partía, como único indicador para programar las investigaciones[25], de la identificación del lugar con el elemento aglutinador de la primera fundación de Azkoitia; por esa razón se comenzó con una prospección geoeléctrica, método que permite aproximarse a la composición del subsuelo sin necesidad de remover la tierra, que se realizó en 1993. En aquellos lugares en los que los planos de resistividad del interior de la ermita de San Martín señalaban anomalías de importancia se planteó un sondeo, con una superficie total de treinta metros cuadrados. A través de esa intervención se pudo comprobar que no había grandes acumulaciones de sedimentos, a excepción de las zonas cercanas a los muros de cierre actual. Por todo ello se planteó la excavación de toda la superficie interior del edificio, a excepción de una pequeña porción que se mantuvo como testigo para la arqueología del futuro.

[25] La primera fundación de Azkoitia se produce en tiempos de Alfonso XI, en 1324, y recibe la denominación de San Martín de Ahezkoytia de Iraurgi. Además de una serie de ventajas importantes, como la obligación de que las comunicaciones entre Getaria y Mondragón se realizaran pasando por esta villa o diversas cuestiones de protección privilegiada a los pobladores, el rey les da el «mortuero» que tenía en Beydacar. No se conoce con seguridad el significado de la palabra mortuero, ni las razones por las que el rey era su propietario. Pero, si tenemos en cuenta los datos arqueológicos obtenidos en San Martín, se puede pensar que era un lugar de enterramiento (muertos=mortuero). Siete años después de la concesión de la carta puebla, los habitantes de Azkoitia se dirigen nuevamente al rey pidiéndole que les autorizase el traslado de la villa a una heredad cercana al monasterio de Santa María de Balda. El rey accede dando un nuevo nombre a la población: Miranda de Iraurgi en atención a la denominación del lugar elegido.

La excavación en área permitió reconocer los depósitos arqueológicos que cubrían los estratos naturales. Según se iban excavando se pudo constatar que la roca de la zona es muy blanda y que se deja trabajar con facilidad. De hecho, se comprueba que la parte más elevada de la colina sobre la que se asienta la ermita de San Martín ha sido desmontada; con el material de esta zona se han rellenado las inmediaciones hasta formalizarse una zona llana y aterrazada sobre la que asentar el edificio actual.

Coincidiendo con un sector cubierto por rellenos se localizaron seis vasijas de cerámica que contenían los restos funerarios de otros tantos individuos. Las cremaciones constituyen la fase arqueológica más antigua de la ocupación de la ermita y, sin duda, la de mayor trascendencia histórica; se datan en torno al siglo VIII[26] y reflejan la pervivencia de ritos paganos frente al horizonte cristiano de las inhumaciones[27]. A continuación, se suceden una serie de enterramientos, de época bajomedieval[28], seguidas de un horno para fundición de campanas que se data hacia 1520[29] y, finalmente, se reconocen una serie de enterramientos infantiles de los siglos XVII-XVIII[30]. Además de estas cuatro fases principales, la serie estratigráfica incluye evidencias de otras intervenciones de menor rango como las comentadas a propósito de la reforma de finales del siglo XVIII y las rehabilitaciones de los siglos XIX y XX.

---

[26] LÓPEZ COLOM M. M.; GUEREÑU, M.; URTEAGA, M., (1996), «El territorio guipuzcoano. Análisis de los elementos romanos». *Isturitz* 9: 151-173, Eusko Ikaskuntza-1er Coloquio Internacional sobre la Romanización de Euskal Herria, San Sebastián.

[27] La diferencia en el rito debe interpretarse en favor de un mantenimiento del paganismo entre las tradiciones funerarias de San Martín, cuestión ésta que no debe causar sorpresa si se tiene en cuenta la realidad de la época.

[28] La ermita, en documentación del siglo XVI se conoce, todavía, con el sobrenombre fundacional de Beydacar o Beidaçar. Hacia 1522 se construye la actual iglesia parroquial de Santa María la Real, en el centro urbano, y se reorganiza la red religiosa de la población. La función funeraria se centralizaría en la nueva parroquia, dejando la ermita de San Martín de ser lugar de enterramiento, con ciertas excepciones. El uso de necrópolis podría datarse, por lo tanto, entre 1324 y 1520, como fechas extremas

[29] Un documento fechado ese año, Archivo Municipal de Azkoitia. Papeles de basílicas; Legajo 12, n° 1. Campana de la ermita de San Martín, 1520-Junio-6, enumera los donativos efectuados por varios particulares con destino a la obra de la campana de esta ermita. Además entre los fragmentos de molde recuperados en la excavación arqueológica se han reconocido restos decorados con motivos góticos muy evolucionados que corresponderían a ese período

[30] En el área intramuros de la ermita, coincidiendo con el sector Nordeste, se localizaron un buen número de enterramientos correspondientes a individuos «no natos» o recién nacidos que por su disposición se interpretaron a favor de la existencia de un cierre anterior retranqueado con respecto al actual. Teniendo en cuenta la tradición del país de realizar este tipo de enterramientos bajo los aleros de los edificios, se relacionaron los hallazgos con la protección brindada por una cubierta desaparecida. Posteriormente, se ha sabido de este uso en el siglo XVIII a propósito de un pleito por hechicería que tiene su origen en el robo de huesos de niños no bautizados en este entorno y la casualidad que permitió sorprender a una ladrona «in fraganti», encargada de entregar los referidos huesos para la elaboración de una pócima. El episodio ocurrió en 1729, MENDIZABAL JUARISTI, J. B., (1993), «Un sorprendente episodio de nuestro pasado», Programa de fiestas patronales de Azkoitia

La rehabilitación del edificio y la musealización del yacimiento

Tras la intervención arqueológica y la determinación de los valores del yacimiento se planteó el aprovechamiento de los recursos registrados y su musealización. Se concibió una rehabilitación de los usos religiosos con incorporación de las informaciones y testimonios arqueológicos propios del lugar, además de la contextualización de los mismos en el ámbito histórico y geográfico del valle del Iraurgi. Las obras se adaptaron a este plan: las ventanas se redujeron en número y superficie, se eliminaron los pasos y comunicaciones con las antiguas terrazas para convalecientes, se reconstruyó el coro y las escaleras de acceso y, en definitiva, se recuperó el carácter espiritual perdido con el uso hospitalario y luego residencial.

La inauguración tuvo lugar el 29 de mayo de 1999 presentándose un conjunto en el que los valores de culto se expresan mediante el altar, retablo e imagen de San Martín, trasladada en concurrida procesión desde la parroquia, y el espacio del coro. Estos elementos se conjugan con las unidades de exposición; unas de tipo monográfico o relativas a los descubrimientos del lugar en el interior de la ermita, caso de las unidades presentadas por Arkeolan, y las correspondientes al horizonte prehistórico de la comarca, entre el Paleolítico y la Edad de los Metales, en los espacios perimetrales, que fueron habilitadas por Munibe Kultur Taldea.

Las unidades expositivas relativas al lugar de San Martín

Se han planteado y ejecutado seis unidades temáticas a las que se han asociado restos y evidencias arqueológicas recogidas durante las excavaciones de la ermita. A la unidad expositiva dedicada a introducir el proyecto arqueológico de la ermita le sigue, aprovechando el hueco de la escalera de acceso al coro, la unidad dedicada al episodio de hechicería de 1729 para el que se ha habilitado una vitrina con los restos de enterramientos infantiles recuperados en San Martín. A continuación, la unidad dedicada a la fundición de las campanas, situada junto al lugar donde apareció el horno que se ha insertado en la exposición mediante un hueco en el pavimento. El panel explicativo cuenta con vitrinas en las que se exponen los fragmentos del molde de la campana que contienen elementos decorativos.

La unidad expositiva número IV se destina a explicar los ritos funerarios, la inhumación y la incineración, vinculándose con dos enterramientos en fosa que se han incorporado a la exposición de la misma forma que el horno de campanas. A ambos lados del altar se distribuyen las unidades V, relativa a la fundación de la villa de Azkoitia, y la VI, en la que se explica la cristianización de los vascos. Ambas cuentan con vitrinas en las que se exponen materiales originales. La muestra se completa con varias *argizaiolas*, una silla de iglesia y las tapas del antiguo panteón funerario comunitario de la iglesia parroquial, restauradas para la ocasión.

El programa de recuperación y musealización del área de Fandería, Renteria, 1995-2003[31]

El proyecto de recuperación y rehabilitación del edificio partía de un estudio previo (1995) en el que se habían valorado, desde el punto de vista patrimonial, los testimonios englobados en las instalaciones de la fábrica de piensos del mismo nombre (Piensos la Fandería), a propósito de su identificación con la antigua laminación hidráulica construida en el siglo XVIII, y la intervención de reurbanización del área con motivo de la construcción de varios cientos de viviendas[32]. En efecto, la fábrica de piensos se había formalizado a partir de un núcleo heredado de la primitiva laminación que fue posteriormente readaptado como molino industrial en el siglo XIX y que, con sucesivas ampliaciones, tuvo, antes de fábrica de piensos, el carácter de fábrica de harinas, manteniendo, eso sí, la infraestructura hidráulica original. De ella se servían para, a través del correspondiente salto hidráulico, obtener la energía motriz con la que funcionaban los molinos y demás maquinaria harinera. De esta fase se conservaba una turbina Francis y cuatro pares de piedras accionadas mediante una serie de engranajes de gran vistosidad. Igualmente, con diversos juegos de poleas se transmitía el movimiento del eje de la turbina a la serie de elevadores por cangilones y tornillos sin fin con las que se desplazaba el grano desde las tolvas a las máquinas limpiadoras, de éstas a los molinos y luego, una vez molida, pasaba la harina por diferentes mecanismos hasta su empaquetado. Todos estos elementos se encontraban bien conservados en una zona de los edificios, la más cercana al paso del canal que deriva las aguas desde el río Oyarzun, y que todavía sirve de suministro a la Papelera Española.

Identidad histórica del enclave

La identidad del lugar se establece en torno al hecho de haber sido, durante más de 500 años, sede de fábricas que han funcionado gracias al uso de la fuerza hidráulica.

La más antigua, la ferrería de Renteriola, producía tochos de hierro; estuvo en activo desde antes de 1450 hasta 1749. Por esas fechas hubo un intento de aprovechar las instalaciones de la ferrería y construir una fábrica de anclas pero el proyecto, tras muchos gastos, se abandonó.

En 1769, Simón de Aragorri, marqués de Iranda, compró el terreno para construir una laminación de avanzada tecnología; convertía los tochos en chapa y luego, las planchas en barras; se conoció con el nombre de *fandería*, siguiendo la denominacón francesa de la época. La fandería de los marqueses de Iranda fue muy famosa, aunque no parece que fuera un buen negocio; el caso es que su nombre ha mar-

[31] Este programa se ha elaborado de forma conjunta con los equipos de arquitectura ARKILAN y ALAKA SL, con cargo a la promotora PROGEN, encargada de las obras de construcción del polígono residencial.

[32] URTEAGA, M., (1996), «El complejo siderúrgico de Fandería (Rentería). Una laminación hidráulica en la vanguardia del siglo XVIII», *Bilduma*, 9: 9-23, Ayuntamiento de Rentería.

cado todas las actividades que, con posterioridad, se han realizado en este emplazamiento. Se desconocen las causas por las que se abandonó la laminación, pero en su lugar, a principios del siglo XIX, se construyó un molino harinero.

El molino fue creciendo y un siglo más tarde, en 1908, se convirtió en una fábrica de harinas especializada. En 1955, el complejo harinero sirvió para la fundación de la sociedad mercantil LA FANDERÍA S.A. dedicada a la producción y venta de piensos.

1450	Ferrería de Renteriola	Elaboración de tochos de hierro
1769	Fandería de Renteria	Elaboración y laminación de tochos de hierro
1828	Molino de Fandería	Molturación de cereales
1884	Fábrica de Harinas Fandería	Trigo y maíz
1908	Londaiz, Ubarrechena y Cia	Elaboración de harinas
1955	Fábrica de piensos La Fandería	Elaboración de piensos
1998	Residencial Fandería	Equipamiento cultural

Esquema de evolución del complejo con indicación de usos principales.

La recuperación y rehabilitación del molino de Fandería

Establecida la evolución del complejo y sus valores patrimoniales principales, se derribaron las construcciones más recientes, conservándose únicamente el núcleo original, en el que un nuevo estudio de detalle determinó los aspectos fundamentales de la maquinaria conservada, imbricándose los resultados en un proyecto multidisciplinar de actuación. De este modo se acometían de forma conjunta, el plan arquitectónico de rehabilitación y el museográfico o de puesta en funcionamiento de la maquinaria para su visita pública.

En lo que respecta a la recuperación de la maquinaria, ante la imposibilidad de compaginar la presencia de público en el edificio con el funcionamiento de la turbina, además de los costes necesarios para reparar este elemento, se optó por una recuperación parcial en la que la turbina se presenta como elemento expositivo, mientras que el accionamiento de los molinos se resuelve con un motor eléctrico independiente. Los elementos vivos de la exposición comienzan tras el «by pass» del eje de la turbina, punto a partir del cual en esta pieza se instalan las poleas con las que se trasmite el movimiento al eje de los molinos y se accionan los diversos engranajes. La vistosidad de estos últimos, con sus soluciones dentadas, adquiere su máxima expresión al entrar en movimiento de forma conjunta, haciendo girar los rodetes de los cuatro pares de piedras. Cada uno de los pares se dotó de nuevos guardapolvos y tolvas, habiéndose recuperado igualmente los dos pescantes para elevar las piedras cuando era menester realizar el repicado de los dientes.

La sala de los molinos cuenta con un techo traslúcido que permite la visión de la maquinaria desde la planta superior, incorporando visualmente esta pieza en el re-

corrido de la zona elevada del complejo. Con esta misma filosofía se reconstruyeron dos pares de elevadores por cangilones. Parten de la zona trasera de las muelas y acceden a las plantas primera y segunda, donde se encuentra el punto en el que se invierte el sentido del recorrido.

Las unidades expositivas:

1. Molinos de piedra. Explica las características de los cuatro pares de piedras, de la maquinaria y del proceso de trabajo que, como se ha adelantado, ha sido recuperado en sus aspectos mecánicos.
2. Historia del lugar de Fandería, 1450-2003. Traza la diacronía de las diferentes instalaciones fabriles activas en ese período de cinco siglos.
3. El agua, fuente de energía. Describe la evolución de la tecnología hidráulica, desde la Antigüedad al período industrial.
4. El hierro. Muestra la evolución de las técnicas de obtención, su relación con el mineral y el carbón, deteniéndose en la explicación del funcionamiento de las ferrerías hidráulicas tradicionales.
5. La ferrería de Renteriola. Narra la etapa de la primera ocupación industrial del enclave, cuando se producía hierro en tochos: 1450-1763.
6. La Fandería, 1763-1795. Detalla el proceso de construcción de la laminación, el funcionamiento de sus máquinas, la producción y las posibles causas de abandono.
7. La molienda. Relata la historia de la instalación desde 1828 a 1997, centrándose en tres momentos históricos: el molino harinero fundado por José Ignacio Garbuno en 1828, la Sociedad Mercantil Londaiz, Ubarrechena y Compañía, 1908, y la fábrica de piensos Fandería SA, 1955.

El museo romano Oiasso, Irun, 1996-2005[33]

1992. Un punto de partida; el puerto romano de la calle Santiago

El invierno del año 1992, Arkeolan descubrió el puerto romano de Irun; meses antes se había tenido conocimiento de las obras del colector de la calle Santiago y, por este motivo, se presentó un informe al ayuntamiento; en el informe se advertía de la existencia de restos arqueológicos en el área de las obras, avanzándose un programa de sondeos de investigación; el programa pudo realizarse, demostrándose que la hipótesis planteada era cierta y, además, los hallazgos invitaban a pensar que se habían descubierto testimonios de una construcción excepcional: una instalación portuaria de época romana. Con este planteamiento se llevó a cabo una excavación arqueológica preventiva, destinada a extraer los sedimentos afectados por las obras del colector mediante el uso de una metodología precisa y avanzada. Los resultados de la excavación desbordaron las previsiones más optimistas, descubriéndose –en los trabajos realizados entre noviembre de 1992 y enero de 1993– un conjunto inte-

[33] El museo romano Oiasso ha sido promovido y financiado por el ayuntamiento de la ciudad de Irun.

grado por restos de almacenes, un muelle de atraque y su varadero[34]. El caso es que el colector pudo realizarse de acuerdo con el proyecto original, a la vez que se recuperaron colecciones arqueológicas magníficas, bien contextualizadas por la eficacia metodológica y dispuestas a convertirse en el núcleo de las bases de datos de la arqueología romana de Gipuzkoa. El hallazgo, además, permitió realizar combinaciones novedosas con los otros eslabones del patrimonio romano de Irun y establecer una nueva hipótesis de aproximación al núcleo urbano de Oiasso y su entorno; se sumaron todas las experiencias de arqueología romana de Irun realizadas desde 1967 en adelante (el descubrimiento de las primeras evidencias romanas en la plaza del Juncal, del yacimiento submarino de Higer, el hallazgo y excavación de la necrópolis de Santa Elena, el reconocimiento de las minas romanas de Altamira, Belbio, Zubeltzu, Elatzeta, el plano de topografía arqueológica del casco histórico, la primera habilitación y posterior remodelación del museo de Santa Elena, el proyecto del museo Sancho de Urdanibia, etc., etc.).

1993-1996. Consolidación de las investigaciones arqueológicas en Oiasso

Con los indicadores obtenidos en la excavación del puerto de la calle Santiago, Arkeolan emprendió una intensa actividad enfocada en varios frentes. En primer lugar se emprendieron las acciones de conservación e intervención preventivas; en este campo las actuaciones se dirigieron a resolver los numerosos problemas de conservación de los ajuares recuperados y a evaluar-proteger el entorno del emplazamiento del puerto de la calle Santiago. Con el respaldo económico de la Diputación Foral de Gipuzkoa se realizaron, inmediatamente, catas en cuatro emplazamientos: solar Paternayn, número 29 calle Santiago, solar trasero números 35-37 de calle Santiago, solar Santifer con motivo de las obras de construcción de la comisaría de la Ertzantza y solar trasero de las Escuelas del Juncal.

En cuanto a las colecciones arqueológicas, fue preciso resolver infinidad de problemas derivados de las características del medio en el que se habían conservado; en gran parte el éxito de los trabajos se debía a los lodos del estuario del Bidasoa que habían conservado los materiales, pero los miles de fragmentos de cerámica recuperados contenían sales en exceso; de no eliminar esas sales, acabarían cristalizando y erosionando las piezas; las novedosas series de objetos de cuero, los objetos de madera y demás soportes orgánicos, por su parte, se habían mantenido en perfecto estado de conservación porque sus células se encontraban saturadas de agua al 100%. Fuera de ese ambiente inundado, la perdida de humedad se traducía en el deterioro de la pieza, con la circunstancia agravante de que ni en Gipuzkoa, ni en los territorios del entorno, existían unidades especializadas para el tratamiento de estas piezas. Pasito a pasito se instalaron unidades de desalación, de conservación en húmedo, de mantenimiento de metales, a la vez que desde la

[34] URTEAGA, M.M., (2005), «El puerto romano de Irun (Gipuzkoa)», *Mar Exterior, el occidente Atlántico en época romana, Varia* 3: 85-106, Roma.

Diputación Foral de Gipuzkoa se iba avanzando en los equipamientos y tratamientos especializados.

En un segundo frente se abordaron los estudios de las colecciones y la creación de las bases de datos tipológicas; se recurrió, nuevamente, al museo de Londres; la transmisión se llevó a cabo en el marco de un proyecto europeo, liderado por Arkeolan y apoyado económicamente por la Comunidad Europea, que permitió comparar la identidad romana de tres puertos romanos del Atlántico: Londres, Burdeos e Irun.

La tercera de las líneas principales de actuación se centró en la difusión del descubrimiento en el ámbito local, como primer paso de apropiación de la memoria romana de Oiasso; la exposición celebrada en el centro cultural Amaia en mayo de 1995 fue el hecho más destacado, al igual que la publicación de un artículo en el Boletín de Estudios del Bidasoa del año anterior. La presentación a los especialistas tuvo lugar en el primer coloquio internacional sobre la romanización en Euskal Herria celebrado en Donostia en 1996[35].

1996-1999. Preliminares del museo Oiasso

La iniciativa de Arkeolan obtuvo respuesta por parte del ayuntamiento; con fecha 26 de diciembre de 1995, el área de Cultura encargó la realización del anteproyecto sobre el museo Oiasso; el documento se entregó en Agosto de 1996. El anteproyecto se concretó en un análisis previo de necesidades básicas del equipamiento, un estudio pormenorizado de las propiedades municipales y un proceso de selección del emplazamiento más apropiado; la elección recayó en el edificio de las antiguas Escuelas del Juncal que sumó 73 puntos de los 100 posibles.

En esta valoración se tuvo especialmente en cuenta el descubrimiento, en el solar trasero, de importantes restos arqueológicos pertenecientes a unas termas romanas.

Los precedentes del hallazgo se sitúan en el desmonte practicado, en 1994, en la zona del solar que mira a la avenida de Salís. En aquella ocasión se pudieron recuperar abundantes fragmentos de ladrillos en un contexto de cenizas y de huellas de fuego que, a falta de otras referencias, se identificaron con un depósito ligado a la fabricación de material romano de construcción. Desgraciadamente, no hubo otra posibilidad que la de recoger elementos aislados, debido a los impedimentos de la obra de construcción del inmueble a la que se asociaban los movimientos de tierras.

Dos años después se pudo llevar a cabo una operación arqueológica de evaluación en la que se abrieron un total de 8 catas; Estos sondeos, realizados en el año 1996, sirvieron para comprobar que la zona central del solar conservaba importantes restos de época romana, destacando una amplia extensión de pavimento en *opus spicatum*, realizado con ladrillos de pequeñas dimensiones colocados de canto y for-

[35] Lopez Colom, Op. Cit. Nº 25.

mando espigas, así como un tramo de muro absidiado con restos de mortero hidráulico; estos testimonios se consideraron pertenecientes a una piscina y, por esta vía, se argumentó la hipótesis de los baños públicos o termas romanas.

Con este punto de partida se definieron las características del museo, sus usos y funciones, además de las fuentes de financiación. En este proceso se proponía un edificio de nueva planta con 3.100 metros cuadrados y una inversión de 865 millones de pesetas, con fuerte presencia de la investigación y de la formación de especialistas.

Durante el proceso de presentación del anteproyecto se produjeron intercambios significativos, hasta el punto de que en septiembre de 1997 se presentó un anexo al anteproyecto en el que se reflejaba un horizonte de realización más modesto, con 1.200 metros de superficie. En la elaboración del anexo se tuvieron en cuenta las aportaciones de las áreas de cultura-educación y urbanismo, junto con la oficina del Plan General. A lo largo de ese año, además, el deterioro del edificio de las Escuelas aconsejó la toma de medidas urgentes de seguridad y el derribo de las partes afectadas; Arkeolan trabajó en colaboración con el área de urbanismo del ayuntamiento, determinándose que las características de la intervención se solaparían con el horizonte del museo Oiasso; con este plan de actuación se eliminó la cubierta y la planta tercera del edificio, coincidiendo con la envolvente diseñada para el edificio rehabilitado. El 22 de abril de 1998 se adjudicó a Arkeolan la redacción del proyecto básico del Museo, entregándose el documento correspondiente en el verano de 1999.

Durante el período de tiempo transcurrido entre la entrega del anteproyecto y la entrega del proyecto básico, 1996-1999, Arkeolan desarrollo una fase bien definida del programa de valoración de los recursos de Oiasso; en consonancia con el yacimiento de empleo propuesto y la alternativa de formación de especialistas, se llevó a cabo –bajo la tutela de Adebisa– un programa de formación de licenciados que se prolongó entre setiembre de 1997 y julio de 1998; se organizaron dos cursos especializados, uno de Arqueología y otro de Dendrocronología, con 12 licenciados en cada grupo. Tuvieron oportunidad de realizar un programa completo de trabajo práctico; en el programa se certificó, mediante los correspondientes hallazgos arqueológicos, la importancia de las minas romanas de Belbio y Altamira, se descubrió el taller de herrería de la calle Beraketa y se reconocieron testimonios romanos en el parque de la Sarjía y en las huertas de las madres auxiliadoras; para la realización de los cursos, Arkeolan habilitó una oficina en Irun que se sumó a la oficina central de San Sebastián y, con el tiempo, de los 24 alumnos, cinco se han integrado en el equipo laboral del centro. Destaca, en este contexto, la creación del laboratorio de Dendrocronología que coloca a Irun entre las cuatro sedes de este tipo de equipamientos existentes en el estado. La actividad del mismo se ha prolongado hasta la actualidad, habiéndose conseguido construir una curva de referencia que alcanza desde el presente hasta el siglo XIV.

1998. La excavación del puerto romano de Tadeo Murgia

La excavación arqueológica del muelle portuario, descubierto en 1996 en el solar trasero de los números 35 y 37 de la calle Santiago, se planificó al saberse que iban a edificarse en este solar varios bloques de viviendas; se pretendía extraer los restos de los muelles para instalarlos en el museo como elemento protagonista del discurso expositivo. Se conoce en los registros bajo la denominación de solar Tadeo Murgia y fue una operación de envergadura que se realizó durante el invierno de 1998, hasta la primavera del 99. El tratamiento definitivo de conservación ha corrido a cargo del laboratorio Arc Nucléart de Grenoble (Francia), habiendo finalizado el proceso en el año 2003.

1998-2002. Definición del equipamiento del museo Oiasso

En este apartado se incluyen los documentos de proyecto básico y proyecto de ejecución del museo en los apartados arquitectónico y museográfico.

El primero resumía la nueva concepción del equipamiento. La superficie se reducía a 1.200 m^2 con tres plantas, se diversificaban los usos, extendiéndose a mediateca, bar-restaurante y agencia de viajes, y se incluía un plan de viabilidad para analizar los costes, no sólo de la obra, sino del mantenimiento una vez en funcionamiento, acompañado de un análisis de las fórmulas jurídicas de explotación. Fue aprobado por unanimidad de los grupos políticos representados en el ayuntamiento de Irun. Este documento ha sido desarrollado posteriormente en los apartados arquitectónico y museográfico en el contexto del proyecto de ejecución, siendo vigentes los aspectos generales del mismo y su trama básica.

El segundo documento, encargado en septiembre de 1999 incluía, a su vez, dos facetas del proyecto de ejecución, la arquitectónica y la museográfica. En una se incorporaron las memorias técnicas para las obras de construcción y, en la otra, las colecciones arqueológicas seleccionadas con indicación de las unidades temáticas resultantes. Se entregaron en el año 2000, sucediéndose posteriormente una etapa de impass marcada por la necesidad de contar con la propiedad del solar trasero al museo para poder plantear las obras de habilitación del edificio; el trámite de compra se prolongó por cuestiones ajenas a la iniciativa municipal hasta prácticamente el año 2002. Sin embargo, esta demora fue aprovechada para realizar una serie de ajustes en el programa museográfico.

Paralelamente, los planteamientos de investigación continuaban cubriendo etapas, descubriéndose una ocupación del Calcolítico en el solar Palmera en una operación compleja en la que hubieron de analizarse sedimentos del estuario situados a cinco metros de profundidad; siguieron las prospecciones en Beraun y los sondeos en solares inmediatos a los registros de la calle Santiago; en los solares ocupados por los edificios 27 y 24-26 de esa calle se reconocieron evidencias arqueológicas de tipo portuario, con las que la extensión del puerto romano llega a alcanzar los 300 metros líneales de ocupación del borde del estuario, entre la comisaría de la Ertzan-

tza y la iglesia del Juncal, aproximadamente. Por estas fechas, 2001, se incorpora al Plan General de Ordenación de Irun el documento en el que se delimita la zona de protección arqueológica del yacimiento de Oiasso

En el verano del 2002 el puerto romano de Oiasso se presenta en los cursos de verano de Donostia-San Sebastián de la UPV.

En esta nuevo ambiente nace el I Festival Internacional de Cine Arqueológico del Bidasoa, celebrado en noviembre de ese mismo año; Arkeolan recibió el encargo de organizar un ciclo de conferencias que contribuyera a divulgar la iniciativa del museo Oiasso y, tras estudiar el contexto, fue trabajando una serie de alternativas hasta concebir el formato del festival. La primera edición se saldó con un merecido reconocimiento y las siguientes han continuado la trayectoria ascendente; desde el año 2004 tiene carácter competitivo.

2002-2004. Las obras de habilitación del museo

Convocado el correspondiente concurso y adjudicada la contratación, comenzaron las obras de habilitación en el otoño del año 2002 con la realización de sondeos arqueológicos en la zona que iba a ser ocupada por una prolongación del edificio hacia el solar trasero; resultó afectar a una zona representativa de las termas y fue preciso retocar el programa constructivo. Las obras, tras el ligero retraso habían avanzado suficientemente, ofreciendo un buen ritmo para el verano de 2003. En ese momento se incorporó el equipo de K6 Gestión Cultural SL., ganador del concurso para redacción del nuevo proyecto museográfico por la necesidad de integrar el programa de instalaciones propias de las exposiciones en el proceso de la obra de habilitación.

Arkeolan ha participado en este proceso junto a la dirección técnica y al equipo de museografía, hasta el final de los trabajos –año 2004–, en una función de coordinación que se ha plasmado en la asistencia a reuniones de dirección, plan de sala multiusos, instalación de área de lavado, supervisión de almacenes, gestión de cambios de uso y dotación de unidades temáticas, diseño de estructura del discurso museográfico, apoyos gráficos, históricos y documentales, fundamentalmente.

2005. La excavación en área de las termas del solar trasero

Finalizadas las obras de la fase arquitectónica del proyecto, se llevaron a cabo las excavaciones arqueológicas en el solar trasero del Museo. La opción de la excavación del solar en toda su superficie, excavación en área, se adoptó ante la necesidad de conocer la entidad de los restos arqueológicos y poderlos incorporar al discurso del museo; los trabajos se han desarrollado entre abril y septiembre de 2005, con resultados satisfactorios.

El complejo termal se compone de una gran estancia absidiada, el *frigidarium*, de 84 m^2 con su pavimento original realizado con pequeños ladrillos en forma de espiga o espina de pez, *opus spicatum*, que conserva también el sumidero y el canal

de desagüe asociado al mismo. Así mismo, cuenta al menos con dos dependencias calefactadas, que aunque no se encuentran completas, han conservado la infraestructura necesaria para la circulación del aire caliente. Se trata de varias columnas construidas con ladrillo, llamadas *pilae,* sobre las que se apoyaba el suelo de las estancias. También se han registrado tres habitaciones asociadas al complejo, probablemente pertenecientes a una fase posterior, todas ellas de dimensiones iguales, unos 20 m^2, que conservan los muros perimetrales a nivel de cimentación.

El abastecimiento de agua para las termas se realizaba a través de unos canales construidos en piedra que recogían el agua de la zona alta de la colina. Son de destacar también los ajuares arqueológicos recuperados en las distintas intervenciones. Además de materiales de construcción de todo tipo como ladrillos específicos para pavimentos o revestimiento de paredes, mármoles, restos de tubería cerámica o tégulas, se han recogido abundantes objetos de adorno o relacionados con la indumentaria, como anillos, botones, fíbulas, agujas para el pelo, etc. Finalizados los trabajos arqueológicos, se ha considerado necesario realizar una cubrición provisional de los restos, destinada a la protección de los mismos hasta la elaboración del correspondiente proyecto de musealización.

La integración de los restos arqueológicos de las termas en el itinerario del museo está programada a corto plazo. La entidad de los restos arqueológicos es destacada, con rasgos constructivos de buena calidad y materiales característicos, pudiéndose considerar el testimonio arqueológico que mejor refleja el nivel de identificación de Oiasso con la cultura romana; es el único de sus características en el ámbito de Gipuzkoa y uno de los pocos descubiertos en el espacio del Golfo de Bizkaia.

2006. Dotación de las exposiciones permanentes y gestión del museo

El programa básico de usos expositivos del museo descansa en los objetos recuperados en las intervenciones arqueológicas realizadas en Oiasso y en su contexto histórico. A este conjunto nuclear se han añadido puntualmente piezas de colecciones emparentadas y otros elementos del mismo contexto histórico, representados en ilustraciones la mayoría de las ocasiones.

Espacialmente, las salas de exposición, ocupan la planta segunda del edificio que ha contado con los elementos de diseño de mayor singularidad, unos 400 m^2; además, se cuenta con cuatro áreas complementarias, hall, rampas de acceso y espacio en planta primera, otros 150 m^2, en las que se intercalan episodios introductorios al tema principal; éste gira en torno al puerto y a la ciudad, contando cada una de ellas con una sala propia situada en la planta noble del edificio. El resto de la superficie del museo se ocupa con almacenes, administración, sala polivalente, talleres pedagógicos, servicios y bar-cafetería.

Está prevista su apertura al público para el verano del 2006 y Arkeolan participará en la gestión del museo a través de la UTE Irun-Oiasso, adjudicataria del contrato convocado en concurso público por el ayuntamiento de Irun.

Penser un musée des confluences: un autre discours sur soi et les autres que soi

Thierry Valentin
Professeur de l'Université Lumière Lyon 2

Ce texte, qui va porter sur la construction actuelle du Musée des Confluences de Lyon, n'est pas celui d'un muséologue, ni même celui d'un anthropologue spécialiste des musées. Il se trouve seulement que, par un concours de circonstances, puis par le fait d'un travail mené avec l'actuel Muséum d'Histoire Naturelle de Lyon, j'ai été appelé à collaborer à différentes phases de son projet de restructuration, d'abord en direction d'un Musée des Cultures du Monde (abandonné aujourd'hui) puis en direction d'un Musée de Sciences et Sociétés, dit Musée des Confluences, dont l'ouverture est maintenant programmée pour l'année 2008.

Je fais partie du comité scientifique appuyant le projet, ce qui me donne une position légèrement hybride, à la fois extérieure et intérieure, et me fais me poser la question du statut de ma parole ainsi que celle du degré de dévoilement que je peux me permettre: je ne suis pas un représentant officiel du Musée des Confluences, loin s'en faut, et je suis bien évidemment tenu à un devoir de réserve sur un ensemble de travaux qui n'ont pas encore été rendus publics. Tout projet d'envergure doit savoir, d'une part, manier les effets d'annonce pour calmer les doutes des contribuables et appâter les futurs publics et, d'autre part, savoir jouer d'un certain ésotérisme pour se préserver des critiques anticipées et pour ménager un effet de surprise et de découverte fondatrice. Ce fait général s'augmente aujourd'hui, en France, d'un contexte particulier de restructuration des grands musées de sciences humaines et sociales, pour ne pas dire d'anthropologie, qui verra s'ouvrir, dans les trois années à venir, trois établissements de tailles et de contenus relativement monumentaux: le Musée du Quai Branly à Paris (ouverture en 2006 – 40 000 m^2); le Musée des Civilisations d'Europe et de la Méditerranée à Marseille (ouverture en 2009 – 25 000 m^2); et le Musée des Confluences à Lyon (ouverture en 2008 – 22 000 m^2). Dans une telle situation, et bien que chacun des projets annonce des différences et des complémentarités avec les autres, la prudence est souvent de mise tant tous savent pertinemment que les idées des uns peuvent rapidement devenir celles des autres.

Je vous propose donc d'appuyer ma communication sur un ensemble de données et d'illustrations déjà rendues publiques par les directions de chacun de ces projets, par le biais de leurs sites Internet, et de développer en parallèle une libre réflexion que je vous demande de considérer comme l'expression de mon seul point

de vue d'universitaire et d'anthropologue. Le choix d'un sujet relativement vaste me conduira certainement à des raccourcis ou à des impasses, mais cette communication ne prétend pas à quelque profondeur analytique que ce soit, et veut seulement ordonner une présentation diagonale de ces trois projets, en interprétant certains signes visibles dans les architectures retenues comme dans leurs avant-propos muséologiques.

Certains d'entre vous reconnaîtront peut-être le maintien, à travers ces projets, d'un fameux axe nord-sud (ou sud-nord), célèbre en France sous le sigle dit «PLM», «Paris –Lyon– Marseille», véritable colonne vertébrale politiquement instituée par la liaison des trois principales villes du pays. Mon collègue du Musée d'Aquitaine qui est intervenu ce matin doit d'ailleurs très bien connaître les effets secondaires d'un positionnement par trop à l'ouest de notre Massif Central un éventuel collègue toulousain pouvant lui témoigner des effets d'un positionnement trop au sud. Pourtant, il ne me semble pas que la reconduction de cet axe relève d'une volonté gouvernementale d'aménagement d'un territoire «muséo-anthropologique», ce qui aurait par contre été le cas si les 3 projets avaient possédé un statut national. Plus particulièrement, il serait tout à fait faux de penser l'existence de ces trois projets comme émanations d'une même volonté centrale: alors que les musées nationaux de Paris et de Marseille rentrent bien dans cette première catégorie, celui de Lyon, au statut départemental car placé sous la maîtrise d'œuvre et la tutelle du Conseil Général du Rhône, serait plus une sorte d'électron libre, une sorte de trublion venant s'intercaler entre une répartition binaire initialement pensée entre le nord et le sud. Il s'agit donc là du résultat d'une initiative locale, nourrie d'une histoire muséologique propre à la ville de Lyon et au Département du Rhône, et conçue comme une tentative de développement d'un autre lieu et d'un autre discours sur les sociétés passées ou contemporaines. C'est cette localité qui fait aujourd'hui une grande partie de la liberté de ton adoptée par le projet Confluences.

1. MARSEILLE

Le projet de Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, au statut de musée national, se fonde principalement sur la somme d'expériences et de collections léguée par le Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris, fondé en 1937, dont la fermeture vient d'être scellée par l'organisation d'une ultime exposition en forme d'hommage à son créateur, Georges-Henri Rivière. Les collections européennes du Musée de l'Homme sont également appelées à rejoindre le futur musée marseillais, dont l'extension aux sociétés et cultures méditerranéennes fait actuellement l'objet d'une campagne d'acquisitions et de partenariats avec des établissements de plusieurs pays concernés. L'objet élargi de ce futur musée, sa localisation à Marseille, et l'architecture retenue ne sont bien sûr pas innocents.

Le projet architectural sélectionné[1], conçu par Rudy Ricciotti, joue sur le contraste complémentaire entre le vieux Fort Saint Jean, témoignage d'une histoire où la mer immédiatement présente signifiait tout autant un territoire d'échange que la marge d'une frontière à protéger, et un nouveau bâtiment aux formes épurées, géométriques, témoin d'une modernité reliée au passé par un pont jeté de par et d'autre. L'impression est minérale, et les matériaux choisis rappellent fortement la couleur et la texture de la roche marine. Les deux blocs et ce pont surplombant des douves agrandies et remises en eau transforment l'ensemble en une sorte de grande porte dressée entre terre et mer, entre méditerranées du nord et du sud, en une sorte de nouveau port métaphorique, dans lequel seraient appelées à accoster toutes les sociétés se reconnaissant dans un même héritage et dans un même destin.

Cet héritage est bien sûr avéré. Depuis l'antiquité, l'espace méditerranéen a été le creuset de rencontres, positives ou négatives, mais qui toutes contribuèrent à façonner les sociétés européennes d'aujourd'hui, et la société française au moins autant que les autres. A l'heure où d'aucuns prédisent un fatal choc de civilisations, le musée marseillais cherche un chemin positionné entre, d'une part, la reconnaissance de ces dites «civilisations» et de leurs différences (il le porte dans son nom même, et son a priori européaniste est aussi pensé comme une contribution à la construction européenne) et, d'autre part, la reconnaissance de leurs interpénétrations, de leur parenté commune, et donc de la nécessité de penser un «vivre ensemble» d'une rive à l'autre (certains textes de présentation s'appuient sur l'énoncé des troubles géopolitiques actuels, et explicitent la nécessité d'un dialogue entre sociétés et religions pour construire le monde de demain).

Le projet de Marseille est donc celui 1) d'un musée du très proche, c'est-à-dire du soi, la France, 2) du proche, c'est-à-dire du voisin immédiat avec qui nous formons aujourd'hui une communauté politique, l'Europe, 3) du lointain rapproché, c'est-à-dire de l'alter ego, de l'autre soi, celui avec lequel l'Europe ne cesse d'entretenir des rapports d'attraction et de répulsion, depuis les côtes africaines ou asiatiques de la Méditerranée. Musée où il s'agira finalement de se regarder et de s'interroger soi-même, ce «soi-même» se définissant dans une sphère certes élargie, le musée marseillais reprend donc pour beaucoup le programme de l'ancien Musée des Arts et Traditions Populaires. Les campagnes de collecte[2] et les préfigurations d'expositions attestent de choix thématiques transversaux, fédérateurs car transfrontaliers mais communs à toutes ou partie des sociétés concernées –le commerce, les mariages, les images du Paradis, la culture de l'olivier, l'eau, le hip-hop, le sida…–, qui rénovent l'approche des ATP en rompant avec un traditionalisme récurent (qui cherchait à présenter des arts, des croyances, des techniques… comme autant d'expressions émanant du passé des sociétés exposées), en cherchant au contraire à prendre pied sur des thématiques contemporaines et choisies par leur proximité réelle ou supposée avec les interrogations des futurs publics.

---

[1] http://www.musee-europemediterranee.org/proj_archi_rudy_ricciotti.html, consulté le 9 février 2006

[2] http://www.musee-europemediterranee.org/actualite_acquis.html, consulté le 9 février 2006

2. PARIS

Le Musée du Quai Branly à Paris, également au statut de musée national, s'appuie principalement sur deux grands musées qui furent longtemps considérés comme des établissements muséologiques de référence, à l'échelle nationale mais aussi internationale, quant à la présentation des sociétés dites «autres»: le Musée des Arts Africains et Océaniens, fondé en 1960, et surtout le Musée de l'Homme, créé en tant que tel en 1937, mais héritier du Musée ethnographique du Trocadéro, fondé en 1878, et lui même dépositaire, depuis le XVIème siècle, de nombreuses collections ethnographiques tirées de cabinets de curiosité et du Cabinet royal. Les raisons qui conduisirent au projet de fermeture de ces deux établissements pour les retranscrire dans un nouveau sont multiples et feraient l'objet de plusieurs thèses de doctorat… Les réactions profondément négatives d'une grande partie de la communauté anthropologique et muséologique française occupèrent un moment la scène publique. Les critiques portaient principalement sur un certain fait du prince, ou plutôt de l'actuel président de la République, qui aurait voulu répondre aux grands projets de son prédécesseur (les résidents français se sentent tous un peu pharaons…) en proposant le sien, pensé comme un Musée des Arts premiers. La sensation était au retour d'un évolutionnisme que l'on croyait relégué aux bas-fonds de l'histoire anthropologique, au pillage des fonds de deux vénérables musées, certes malades mais réformables, et à la constitution d'une muséologie uniquement centrée sur l'appréhension esthétique des objets, sur l'art à l'état immédiat, sur l'émotion, contre ce qui prévalait jusque-là: l'approche culturelle des objets, de l'œuvre comme inscrite dans un contexte et dans une dynamique, parlant de la société l'ayant historiquement produit. La nomination d'un chargé de projet jusque-là spécialiste de l'art contemporain, et la présence permanente du conseil de grands marchands d'arts «primitifs» ne pouvait guère calmer les esprits, pas plus que la préfiguration du projet muséologique dans une galerie spécifique du temple de la contemplation artistique qu'est le Louvre. Depuis, et à l'aube de l'ouverture du Musée (qui n'a toujours pas trouvé son nom…), de grands anthropologues français, en premier lieu Maurice Godelier, ont progressivement pu corriger ces errements, en imposant le maintien d'une compréhension anthropologique des objets, c'est-à-dire la nécessité d'une présence dialogique des œuvres et des sociétés au sein du Musée.

L'architecture retenue est également pleine de significations, comme l'exprime la lettre d'intention du projet de Jean Nouvel, retenu au terme du concours[3]. Le monumental bâtiment se veut «marqué par les symboles de la forêt et du fleuve», les «obsessions de la mort et de l'oubli», les «spiritualités». Un endroit «étrange», «dérangeant», où les jeux entre lumière du soleil et pénombres voudront souligner l'aura des objets exposés et permettre la communion du visiteur. Le bois et le verre sont principalement présents, et un jardin de plusieurs centaines de mètres carrés, man-

[3] http://www.quaibranly.fr/article.php3?id_article=231, consulté le 9 février 2006

geant parfois les murs, un «bois sacré», servira d'enceinte à ce qui apparaît comme un véritable sanctuaire (certes de taille d'un paquebot de croisière…). La localisation elle-même devient significative par sa banalité car, bien que posté en bord de fleuve, dont il épouse la courbe, le Musée semble avant tout chercher une sorte d'isolement du monde environnant, la création d'une insularité, là où le projet de Marseille se veut port, et où celui de Lyon se veut, en quelque sorte et comme nous le verrons bientôt, aéroport.

Les sociétés qui y seront exposées ont-elles quelque chose à voir avec nous? La réponse semble être que non, tant l'architecture nous propose l'idée d'une rupture, d'un lointain, d'une altérité radicale. Bien que l'un des projets préfigurant le Musée porta sur l' «Expérience métisse»[4], et comportait en cela de nombreux exemples de rencontres entre mondes occidental et «autres», le chantier de la muséographie proposé renforce l'image de la différence, là où Marseille répète incessamment celle de la ressemblance: il est en effet prévu un «plateau de référence» divisé en grandes aires géographico-culturelles (Océanie, Afrique, Asie, Amériques…), entre lesquelles se ménageront des «carrefours» (Asie-Océanie, Insulinde, Mashreck-Maghreb) permettant d'aborder les contacts et les transferts culturels. De l'Europe, ou de l'occident point de trace, si ce n'est sous forme d'une mezzanine de «synthèse sur les apports de l'anthropologie au XXème siècle, les grands textes et les études sur les cultures présentées»[5].

Il me semble, sans être pour autant architecte d'intérieur, qu'une mezzanine reste un espace surplombant les autres… Métaphoriquement et pratiquement, un discours semble se mettre en place, cherchant à découper les sociétés les unes des autres tout en les rassemblant dans un méta-ensemble que nous connaissons bien tant il structure puissamment l'histoire de la pensée anthropologique: celui des sociétés traditionnelles, premières, primitives, froides, autochtones… De ce bloc l'occident est bien sûr exclu, tant il représente nécessairement un inverse total (moderne, chaud…). Plus ou moins exclu, car il reste celui qui est représenté comme capable d'étudier l'autre, de l'expliquer, de l'exposer…

De nombreux autres points seraient à expliciter, et bien sûr certains viendraient contredire la restitution hâtive que je vous propose ici. Reste que le projet du Quai Branly affiche une fidélité sans faille à la représentation classique des humanités, telle qu'elle se construisit dès la reprise philosophique des récits de découvertes par les penseurs des Lumières (justement à Paris): une certaine idée de l'universalité du genre humain (et donc de la possibilité d'une communication et d'une intercompréhension) mise en tension avec une idée de l'existence d'une différence fondamenta-

[4] Les actes du colloque *L'expérience métisse*, et un mini-site restituant les objets exposés en 2004 dans le cadre de cette thématique sont disponibles sur le lien http://www.quaibranly.fr/article.php3?id_article=3403, consulté le 9 février 2006.

[5] http://www.quaibranly.fr/article.php3?id_article=208, consulté le 9 février 2006.

le entre sociétés occidentales et sociétés «autres», soit qu'elles soient placées dans un état antérieur aux nôtres (évolutionnisme), soit qu'elles affichent une structure sociale et culturelle simplifiée (en général matériellement simplifiée et symboliquement complexifiée…). Si le «nous» universalisant est toujours premier, il s'efface donc rapidement derrière un «eux», un être collectif que l'on cherche à représenter à la fois dans toute sa beauté (la Belle Altérité) et dans toute son étrangeté (la Grande Altérité).

A Marseille, donc, la représentation officielle du soi et de l'autre en soi. A Paris, la représentation de l'autre que soi. Interrogeons maintenant le projet lyonnais.

3. LYON

L'histoire de l'actuel Muséum d'Histoire Naturelle de Lyon commence en 1777, lorsque la réunion de plusieurs collections privées permit l'ouverture d'un premier Musée dédié aux sciences naturelles et aux humanités. Après différents moments de mutations, le Musée prend toute son importance sur la scène locale et nationale durant le XIXème siècle. Il lui est fait concurrence entre 1879 et 1888, lorsque Emile Guimet monte à Lyon une sorte de centre culturel, regroupant une école de langue orientale, une bibliothèque et un Musée des religions. L'institution Guimet quittera ensuite Lyon pour Paris (où sera fondé l'encore actuel Musée des Arts Asiatiques Guimet). Cet industriel lyonnais, héritier de son père inventeur du colorant bleu outremer artificiel, permet pourtant qu'une partie de ses collections asiatiques soient transférée à Lyon à partir de 1912.

Après transfert de sa gestion de la ville de Lyon vers le Département du Rhône, en 1991, le Musée Guimet devient le Muséum d'Histoire Naturelle de Lyon. La richesse de ses collections zoologiques, botaniques, minéralogiques, égyptologiques, ethnographiques, etc… est énorme (plus de 3 millions de pièces de première qualité), et le Département du Rhône se trouve également en possession de plusieurs autres institutions patrimoniales d'envergure: deux sites archéologiques et muséologiques gallo-romains (Lyon-Fourvière et Saint-Romain-en-Gal), plusieurs autres petits musées thématiques, un parc et des jardins regroupant 115 hectares (Lacroix-Laval). Un audit est alors confié à Michel Côté, ex-directeur des expositions au Musée de la Civilisation à Québec, pour envisager ce que le Département pouvait mettre en œuvre dans l'optique d'une restructuration et d'un rajeunissement de l'ensemble.

Le Muséum d'Histoire Naturelle de Lyon remportait alors un succès public constant, et menait des activités scientifiques dans certains domaines où ses collections et compétences étaient internationalement reconnues. Le succès en termes de visites devait pour beaucoup à une muséologie brouillonne, héritière d'une conception du début du XXème siècle. Dans et autour de la grande salle de la nef centrale du bâ-

timent, un joyeux entassement faisait se mêler, dans une atmosphère poussiéreuse, un squelette de rorqual bleu et un autre de mammouth, d'innombrables animaux empaillés, des meubles aux tiroirs pleins d'insectes ou de minéraux, une tête réduite jivaro, une momie égyptienne, des statues d'art bouddhique, un crâne gravé dayak, des maquettes d'habitats océaniens, etc… Ce que la rigueur scientifique perdait en clarté, l'émotion de la visite le gagnait en intensité. Des générations complètes de lyonnais (et moi avec) connurent les joies des premières visites dans ce lieu, où ce que le temps ou l'espace avait rendu étranger devenait qui plus est étrange, magique, inquiétant, envoûtant… Des centaines de vocations pour la science ou le voyage ont du naître dans cette caverne «alibabesque», qu'il fallait pourtant rénover pour l'adapter aux normes de la muséologie contemporaine.

La décision (qui suscita initialement des réactions locales assez négatives, chez de nombreux lyonnais craignant de voir disparaître ce haut-lieu de leur identité et de leur patrimoine muséologique) fut alors de bouleverser le poids de l'histoire et de structurer un pôle départemental d'Archéologie et un de Sciences et Société, deuxième pôle où viendraient s'articuler quatre lieux complémentaires et communicant les uns avec les autres via des thématiques transversales ou complémentaires:

1. Un centre d'interprétation de la nature, et d'exposition sur les questions liées à l'environnement, sur le site du Parc de Lacroix-Laval
2. Un centre d'étude et de conservation des collections à construire
3. Un Musée des Cultures du Monde, dans le bâtiment rénové du Muséum, et destiné à l'exposition des collections ethnographiques
4. Un Musée de Sciences et Société, le Musée des Confluences, destiné à l'exposition des collections de sciences de la vie et de la terre, à construire au confluent du fleuve Rhône et de la rivière Saône, à la limite sud du territoire de la ville.

Le Centre d'interprétation de la nature et le Centre des collections sont aujourd'hui opérationnels[6]. Par contre, le projet de Musée des Cultures du Monde a été abandonné pour cause de restructuration budgétaire. Le projet a du coup été transféré dans le programme du Musée des Confluences, qui s'est ainsi trouvé obligé à une restructuration et à une amplification de son programme scientifique.

Je trouve personnellement que ces contraintes furent une chance, car elles évitèrent que se reproduise à Lyon la sorte de bipartition que je pense avoir dévoilé quant aux projets de Marseille et de Paris. Le Musée des Confluences s'annonçait véritablement comme un musée des sociétés contemporaines, modernes, scientifiques, occidentales, alors que le Musée des Cultures du Monde se voulait comme un musée dédié aux sociétés «exotiques». Le soi et l'autre à nouveau, et toujours aussi séparés en des espaces différents, de chaque côté d'une frontière essentielle.

[6] Pour le Centre d'études et de conservation des collections, voir lien http://www.museum-lyon.org/museum_presentation/museum_ccec.htm, consulté le 9 février 2006.

Le pari lyonnais fut donc, et reste aujourd'hui, d'embrasser l'ensemble des domaines scientifiques, l'ensemble des éléments du vivant ou de la terre, l'ensemble des époques et l'ensemble des sociétés, pour tenir un discours sur les dynamiques du monde depuis qu'il existe. Un projet titanesque, presque fou s'il en venait à postuler un certain encyclopédisme. Il faut donc bien comprendre que le projet de Confluences n'est pas proprement de parler de tout, mais de s'interroger sur les grandes thématiques inhérentes à la vie de et sur notre planète, en considérant que toutes les sociétés humaines, passées ou présentes, peuvent nous présenter à ce sujet un point de vue et un ensemble de réalisations intéressantes. D'inévitables sélections seront bien sûr à faire, d'un thème à l'autre et au gré des possibilités des collections. L'idée centrale sera alors que chaque objet ou lot exposé pourra à la fois raconter quelque chose de la société qui l'aura produit, mais aussi permettre d'interroger, par la médiation des images de l'autre, les vécus expérimentés par le visiteur au sein de sa propre communauté d'appartenance, et plus largement ceux de tout groupe humain. La diversité des cultures et de leurs créations, d'une part, et l'universalité des aspirations humaines, d'autre part, ne seront alors plus seulement des figures philosophiques idéales, mais les pôles entre lesquels se mettra en place un principe de tension, de reflet, d'interrogation, d'expérimentation au sein même des expositions proposées.

Le projet Confluences se pense comme un projet citoyen, chargé de répondre aux questions que se posent divers publics au sujet du monde contemporain, c'est-à-dire d'éclairer les enjeux et les défis d'aujourd'hui et de demain, en montrant à quel point ils peuvent être ou avoir étés également, sous d'autres formes, ceux de sociétés nous étant plus éloignées dans le temps ou dans l'espace. La mondialisation des échanges, le rapport à la mort, l'épuisement de nos environnements, les bouleversements de la parenté, la balance permanente entre guerre et paix, la (re)définition des identités personnelles et collectives, les échanges interculturels, la place de la planète terre dans l'univers, les origines de l'homme… Les thèmes sont multiples, et de plus se démultiplient sans cesse en d'innombrables ramifications. Comment les appréhender, les penser, les transcrire? Quelles créations (artistiques, techniques, scientifiques…) peuvent naître pour y répondre, tant au sein des sociétés que du Musée? Quels changements ou nouvelles questions ces créations entraînent-elles à leur tour? Quelle éthique, quelle politique mettre en œuvre pour assurer un «vivre ensemble» renseigné par la somme des expériences humaines? Comment permettre la rencontre, le télescopage, le voyage des idées, et accepter la remise en question des certitudes acquises par confrontation au regard de l'autre? Comment penser un Musée métis mais parvenant à préserver la rigueur d'un propos scientifiquement construit?

L'architecture sélectionnée, projet de l'agence Coop Himmelblau[7], répond à merveille à ce défi. Le site en premier lieu, bien sûr, à la croisée de deux cours d'e-

[7] http://www.museum-lyon.org/museum_presentation/museum_confluences.htm

au majeurs, à la pointe sud de la ville, confluence réelle appelant puissamment à la confluence des êtres et des idées. Mais aussi ce bâtiment étonnant, baptisé «Cristal Nuage», vaisseau dressé sur des pilotis qui l'affranchissent de l'apesanteur, aux parois toutes faites de transparences, aux formes fluides et aux découpes aléatoires… L'effet rendu par le dessin du bâtiment s'annonce comme un avant programme des thématiques qui y seront exposées, et même de la conception de la science et de la médiation qui y sera défendue: un éloge de la variabilité, des mutations, des connexions. Certains critiques du Musée accusent le projet d'avoir ainsi cédé à l'effet «Bilbao» (localisation du Musée Guggenheim), et d'avoir privilégié le choc architectural sur la qualité interne, ou scientifique, du projet. Le fait est que, contrairement à Marseille (dont le projet épouse le paysage) et à Paris (dont le projet se cache du paysage), Lyon a décidé de jouer la carte de la rupture, du scandale, de l'affichage d'une modernité prête à l'envol. Mais ces abords extérieurs masquent une architecture intérieure strictement prévue pour répondre aux attentes d'un programme scientifique exigeant et constitué par une réunion pluridisciplinaire de chercheurs ou intellectuels renommés.

Les entrailles de ce grand rapace (ou de ce vaisseau spatial, ou de ce grand rien-du-tout-mais-ouvert-à-tout…) sont en effet prévues pour accueillir:

- Trois salles d'exposition de synthèse et de référence, de 1000 m^2 chacune, qui constitueront le cœur du projet.
- Sept salles d'expositions temporaires de déclinaison, aux tailles variables et pour un total de 3400 m^2.
- Quatre salles de découverte et d'ateliers, qui mettront les visiteurs en situation d'expérimentation directe.
- Deux auditoriums, l'un consacré au spectacle vivant (musique, danse, théâtre) et au cinéma, l'autre étant plus particulièrement dédié aux rencontres, séminaires et débats publics.
- Un jardin de 4 500 m^2, qui servira également de lieu d'expositions ou de rencontres particulières.
- Des restaurants, bars, lieux de rencontres et d'une convivialité pensée en prolongement des expositions en cours.

Aucun de ces espaces n'est a priori conçu comme devant présenter immuablement le même visage, pas même l'exposition de synthèse, qui ne portera justement pas le nom d'exposition permanente. Le monde change, comme changent les questions et les points de vue que nous lui portons, et le Musée devra s'accorder en permanence aux nouveautés, en jouant sur la complémentarité de ses différents espaces d'activité (complémentarité formant alors un bloc cohérent) et sur la versatilité et la diversité qu'il pourra se permettre de l'un à l'autre, en jouant sur des rythmes de renouvellement différenciés et sur des supports et des modes d'appropriation pluralisés. Je pourrais aussi rappeler l'existence complémentaire du Centre d'interprétation de la nature de Lacroix-Laval, et mentionner aussi la démultiplication en

d'autres lieux d'exposition (écoles, centres sociaux, mairies…) sous le label de «Musée nomade».

A titre d'évocation rapide de contenu, les trois salles de l'exposition de synthèse seront construites comme trois temps de réflexion que nous pouvons nous adresser à nous même en tant qu'êtres humains:

– «D'où venons-nous?» (mais aussi «Où allons-nous?») posera la question des origines et du devenir des hommes et de leur univers, en convoquant les réponses que de nombreuses sociétés ont construites par le biais des sciences, des mythes, des arts. Comprendre les notions d'héritage, de naissance, de commencement demande également de comprendre celles de destinée, de mort, de fin, ce qui fera aussi de cette exposition un lieu d'interrogation des rapports de l'homme au temps.
– «Qui sommes-nous?» posera la question de la position et des relations de différence ou de similitude entretenues par l'espèce humaine en relation à la diversité des autres espèces. Dans le champ de la biodiversité, comprendre ce qui fait la singularité humaine demandera un abordage des notions de langage, de symbole, de corporéité, de sexualité, d'émotivité, de technicité… Cette exposition sera donc une exposition centrée sur la question de la nature de l'homme, nature en soi ou nature sociale.
– «Que faisons-nous?» posera la question des capacités humaines à innover, à inventer, à organiser et construire, mais aussi à détruire. Les créations artistiques, scientifiques, techniques misent au service de l'édification des sociétés, mais aussi les réseaux et les échanges dans lesquels s'inscrivent ces créations qui permettent de médiatiser les relations entre sociétés, placeront alors cette exposition sous une appréhension globale des relations de l'homme à l'espace, social, territorial, identitaire, virtuel…

Une partie assez fascinante du projet, maintenant qu'un contenu scientifique a su se constituer, relève de l'interrogation des objets des collections, pour entendre leurs voix et comprendre ce dont ils pourraient bien parler. Chaque objet s'avère en effet polyphonique et pourrait trouver sa place dans l'une ou l'autre des trois expositions de synthèse.

4. ÉTHIQUE DE LA RELATION

Pour conclure, vous aurez sans doute compris que le Musée des Confluences n'est pas un musée bâtit sur une ou des collections, bien qu'en possédant de nombreuses et bien que menant une activité d'acquisition et d'échanges très importante. Le Musée du Quai Branly, lui, est un musée de collections, il se bâtit même pour et autour d'elles. Le Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris l'était également, et son transfert à Marseille ne devrait que peu altérer ce fait. Les collections ont une

identité marquée (celle des cultures qu'elles représentent, et celle de l'histoire de leur collecte) et, en retour, façonnent l'identité de ces musées, tenus par une éthique muséale du respect de l'œuvre et de son créateur, connu ou anonyme, individuel ou collectif. Je trouve pour ma part que le respect extrême porté aux objets est une chose potentiellement dangereuse. Respecter quelque chose, ou quelqu'un, c'est aussi le tenir en respect, c'est-à-dire le tenir à distance de soi, de l'autre côté d'une frontière. Cette distance solde souvent l'incapacité à rentrer dans une relation (à l'objet, à la personne, à la culture exposés), dans un dialogue véritable. Rencontrer l'autre n'est pas plus facile dans un musée que dans la rue, et c'est pourtant ce que certains musées prétendent, en dressant des dispositifs soi-disant expérimentaux pour que les publics puissent s'approprier «quelque chose» de l'autre, sans danger, sans effort, mais donc aussi, malheureusement, sans enjeu véritable et sans lendemain.

A mon sens, il n'y a pas de plus mauvaise conception de l'éthique que celle qui vise à calmer, à gommer les doutes, les incertitudes et les tensions générés dans la relation à l'autre. Cette éthique, par exemple, est de celles qui mènent à une consommation des images ou des produits de l'autre, et qui permet de se retrancher derrière la tranquillité d'un acte, politiquement correct, faisant tampon à une réelle rencontre réflexive entre les parties: que sait-on ainsi, finalement, de ceux dont on visite ainsi les vies, dont on incorpore les musiques, les paroles, les images, les visages…? L'autre finit toujours par disparaître, quand la visite s'achève, quand il est l'heure d'éviter le couvre-feu[8], quand le journal d'exposition est jeté au recyclage…

Au contraire, une autre conception voudrait que l'éthique puisse être un travail de la critique, de la tension, du doute, un souci, un questionnement permanent, non seulement au sujet de l'autre mais aussi à son propre sujet, tous deux engagés dans un rapport où chacun se trouve pleinement concerné. C'est dans une série d'interprétation sans fin de soi à l'autre, et vice-versa, que se joue l'éthique d'une relation pleine. Cette dynamique ne peut se sédimenter, ne s'arrêter ni sur soi ni sur l'autre, n'en revenir qu'à soi ou ne s'en remettre qu'à l'autre. Elle permet, dans l'alternance du questionnement, de garder la singularité de chacun sans l'anéantir dans un universalisme absolu.

C'est plutôt autour de cette éthique de la relation qu'autour de celle du respect que me semble construit le projet Confluences, parce que c'est de cette éthique là dont il est besoin pour penser le monde de demain. En se focalisant sur des idées et des principes plus que sur des objets. Je disais donc que la fidélité aux objets est potentiellement dangereuse car elle impose souvent un fétichisme nuisant à la liberté du propos, et parce qu'elle fait irrémédiablement rentrer dans une spirale d'interro-

[8] La communication orale dont il s'agit ici du texte eu lieu fin 2005, au moment où la France s'embrasait toutes les nuits, sans doute de ne pas avoir su, durant si longtemps, dialoguer avec toutes ses diversités. Un quatrième projet aurait pu être interrogé dans ce texte, tant il aurait représenté une autre facette de la réponse muséologique française à la question des représentations nationales de l'altérité: La Cité nationale de l'histoire et des migrations, http://www.histoire-immigration.fr

gations (Que nous dit l'objet? Que symbolise-t-il? À qui appartient-il? Est-il sacré ou profane?...) qui laisse la porte ouverte à toutes les interprétations stériles et à tous les fantasmes. Dans un musée d'idées, l'objet est convoqué parce qu'il permet d'évoquer quelque chose qui le dépasse par ailleurs, et l'objet doit savoir rester modeste, ne pas jouer à la star, à la Joconde, au risque de finir au placard des collections, remplacé dans l'exposition par l'un de ses collègues d'un autre continent mais qui pourra parler de la même chose.

Ce que je dis paraîtra complètement hérétique aux yeux de la plupart des conservateurs ici présents. Pourtant, je dis et je maintiens que le Musée des Confluences (ou en tout cas l'interprétation que je fais de son propos) s'inscrit ainsi dans une logique bien plus attentive à l'autre que l'on ne pourrait le penser. Il veut tout simplement bâtir une agora vivante là ou, parfois, certains prennent le risque de dresser des temples. Il veut tout simplement être habité d'une pulsation permanente et rester en prise sur le monde réel. Plutôt que d'exposer des vestiges ou des traces, il s'agit alors de créer un espace d'hospitalité, de convivialité (c'est-à-dire de vie ensemble), de croisement des points de vue, de création, d'imagination. Un espace concret, où des personnes concrètes pourront croiser aussi leurs vies.

PARTE IV

MUSEOS Y TURISMO: RETOS Y OPORTUNIDADES

Turismo cultural y museos: oportunidades de desarrollo comunes. El caso de Cesis, Letonia

María Fernández Sabau

Gerente de LORDcultura

En este artículo[1] me gustaría abordar el tema de los museos, el turismo cultural y la memoria desde un punto de vista algo diferente –el del público–. A menudo se habla de museos, objetos y memoria realizando una reflexión implícita sobre lo que fueron los museos de primera generación centrados en el objeto, los de segunda generación en los que el protagonista es el visitante y tratando de llegar a entender lo que pueden ser los museos de tercera generación en los que la atención para las ideas, los conceptos, la memoria. Aunque en la actualidad encontramos los tres tipos de museos, resultan especialmente importantes e interesantes los del segundo caso ya que, como gestores, tenemos que tener en cuenta el público, quiénes son, qué esperan de nosotros. En LORD no entendemos un museo sin gente, vacío; la capacidad de adaptación a las expectativas del público es lo que para nosotros determina el éxito de un destino turístico cultural. La cultura es la cuarta industria más importante del mundo, la primera es el turismo. Según cifras de la Comisión Europea, el 20% de los turistas que visitan Europa responden a motivaciones culturales y el 60% de los turistas europeos están interesados en descubrir nuevas experiencias culturales.

Esta reflexión queda dividida en tres partes, en una primera haré una revisión de lo que desde LORD entendemos que son las tendencias en turismo cultural y en museos. Después de llevar a cabo más de 1.500 proyectos, durante los últimos 25 años, en todo el mundo, estamos en posición de evaluar desde dentro del sector pero con cierta distancia que es lo que ocurre y cuales creemos que deben ser las preocupaciones de los gestores culturales en los próximos años. En segundo lugar trataré de un caso concreto, el de Cēsis, la ciudad más antigua de Letonia; para finalizar con un esquema que espero que sirva de inspiración y sea de utilidad para todos los que estamos trabajando en este sector.

---

[1] Mi agradecimiento a la Universidad del País Vasco y a Arkeolan la invitación a participar en el congreso sobre turismo cultural y memoria celebrado en San Sebastián en Noviembre 2005.

1. TENDENCIAS EN EL SIGLO XXI

Estamos ante una nueva etapa en la promoción de destinos turísticos en la que ciudades atractivas, fundamentalmente como destinos de fin de semana, desarrollan su oferta cultural a través de la creación de instituciones y contenidos culturales, a la vez que se esfuerzan por mejorar sus infraestructuras complementarias (accesibilidad, restauración, alojamientos, etc.) con el objetivo de posicionarse en el mercado turístico nacional e internacional como destinos completos que generen una experiencia única positiva para el visitante.

Desde nuestra experiencia en LORD consideramos que los principales cambios que van a definir el éxito de los destinos culturales en los próximos años son los siguientes:

- Turista protagonista – en primer lugar el centro de atención pasa a ser el visitante, el turista. El turista cultural es un turista sofisticado y con altas expectativas que busca la interacción con el destino, la experiencia y la participación activa. Todo se basa en la experiencia individual que el público tenga de nuestro destino cultural o museo. La competencia por el tiempo de ocio del público es cada vez mas dura y los visitantes esperan que todas sus necesidades sean tenidas en cuenta por el gestor del destino cultural. Los parques temáticos han sabido calcular y cubrir de forma completa las necesidades físicas más elementales y nuestros visitantes no admiten pasar frío, calor, tener largos tiempos de espera, etc. Los destinos culturales necesitan planificarse pensando en el turista y en la experiencia que éste obtenga.
- Audiencias sofisticadas y diversas – En un mundo en el que cada vez hay mas información de todo tipo al alcance de cualquiera de nuestros visitantes, hemos de desarrollar programas personalizados que se adapten a la necesidades de distintos tipos de publico (niños, familias, jóvenes adultos, ancianos, etc.), diseñando distintos tipos de contenidos que satisfagan los niveles crecientes de educación.
- El poder de lo auténtico – en un contexto en el que proliferan las copias, réplicas e imitaciones el visitante sigue exigiendo el contacto con el objeto real. Los museos cuentan con objetos reales y auténticos que les aportan un valor añadido diferencial que han de potenciar. En LORD entendemos que los destinos culturales deben potenciar el objeto real, éste es su principal elemento diferencial.
- 'Small world' – el mundo es cada vez mas pequeño. Las vías de comunicación han mejorado y las compañías aéreas de bajo coste hacen que desde San Sebastián sea tan fácil pasar un fin de semana en Londres o París como en Barcelona. Las distancias reales se acortan y la competitividad entre destinos culturales aumenta. Internet se convierte en protagonista de la organización, búsqueda y compra de viajes – el turista cultural está generalmente muy bien informado y personaliza su viaje
- Preocupación por la sostenibilidad del turismo y la conservación de los lugares visitados. El turista cultural generalmente se preocupa por el impacto de

su visita en el medio ambiente y entorno que visita. Se exige a los gestores culturales que tengan en cuenta y sepan atender estas inquietudes.

Así mismo los museos están cambiando de función. De ser meros contenedores de objetos donde se custodiaban colecciones de todo tipo, los museos han pasado a cumplir nuevas y variadas funciones según les exige la sociedad actual. En LORD identificamos estas nuevas funciones como:

- Centros de aprendizaje e investigación – En el contexto de la nueva Economía del Conocimiento las barreras tradicionales que separaban distintos tipos de instituciones y disciplinas se diluyen, y museos, galerías, bibliotecas, centros de investigación y creación se acercan, unen, colaboran e incluso comparten instalaciones.
- Puntos de encuentro – se convierten en lugares en los que la comunidad puede reunirse intelectual y físicamente para compartir conocimientos y actividades de ocio; lugares para las familias en los que pasar tiempo de calidad
- Destinos de ocio – Atracciones de turismo cultural que pueden potenciar el orgullo cívico y regional; ocio y cultura no deben estar enfrentados, los museos cada vez integran más otras actividades como música, cine, teatro, talleres, etc.
- Iconos arquitectónicos – La atención en el sector de los museos en la actualidad recae más en las próximas inauguraciones de renombrados arquitectos que en las propias colecciones o programación artística. La arquitectura juega cada vez más un papel fundamental en la consideración de los museos por parte del público y su atractivo como destinos culturales. Nuevos edificios y expansiones reflejan intentos continuados de incrementar la satisfacción en todos los mercados y servir a audiencias muy diversas, nuevas y con intereses muy especializados.
- Marcas culturales – La creación de fuertes marcas de museos que cuentan con un alto nivel de reconocimiento en el mercado y se promocionan como identidades muy particulares en respuesta a un público determinado, es un fenómeno relativamente reciente pero del que contamos con ejemplos muy significativos: Guggenheim, TATE, etc.
- Redes de museos – En respuesta al incremento de la competencia en el sector, los museos están desarrollando diversos tipos de redes formales e informales y utilizando sus marcas como medios para mejorar su identidad individual y su competitividad en el entorno.

2. CESIS, LETONIA

En este contexto actual de turismo cultural llegamos a Letonia, república báltica independiente desde 1991, tras 50 años de dominación rusa y miembro muy reciente de la Unión Europea.

En concreto viajamos hasta Cēsis, la ciudad más antigua de Letonia, declarada ciudad en el siglo XII. A 90 kilómetros de la capital, Riga, Cēsis ha sido siempre un núcleo de importancia, primero artesanal y más adelante industrial, situado en un entorno natural privilegiado.

La ciudad cuenta con 18.000 habitantes; demográficamente se trata de una ciudad relativamente joven, pero en la que la falta de salidas y posibilidades de formación ha obligado a los jóvenes durante muchos años a dejar la ciudad. Se trata de una situación que no es novedosa y por la que el caso de Cēsis creo que es especialmente relevante.

Se trata de una juventud con un alto nivel de formación y bien preparada profesionalmente, que ante el cierre de sus escuelas de formación profesional se vio forzada a emigrar y, una vez completados sus estudios, deciden volver a su ciudad natal, Cēsis, para tratar de mejorar la ciudad y recuperar su memoria y tradiciones tras la dominación rusa. En el proceso de recuperación de identidad y memoria histórica juega un papel muy importante la recuperación y rehabilitación de edificios históricos que se realiza respetando la tradición, pero utilizando técnicas modernas. Se actúa sobre los edificios del centro de Cēsis con criterios de conservación medioambiental, instalando sistemas de aprovechamiento de energías renovables, cuando es posible, y diseñando mecanismos de reciclado que se implantan en toda la ciudad.

La ciudad de Cēsis ha sido tradicionalmente un destino turístico de paso en la bella región de Vizdeme, destino turístico consolidado, especialmente conocida por sus parajes naturales y balnearios. Hasta el año 2000 el índice de pernoctaciones era muy bajo, sus 115.000 turistas anuales encontraban una oferta muy dispersa en la ciudad por lo que tan sólo visitaban el castillo y algún que otro elemento antes de continuar la visita a la región. Se trata de un turismo fundamentalmente doméstico, que procede del norte y centro del país. Las visitas a museos se situaban en 40.000 visitantes anuales.

Cēsis fue tradicionalmente un núcleo artesano dedicado fundamentalmente al trabajo de la madera y la joyería. La creciente importancia del turismo en el contexto internacional y la unión de Letonia a la Unión Europea fueron determinantes para que las jóvenes generaciones que habían vuelto a Cēsis se involucraran políticamente y decidieran posicionar estratégicamente la ciudad.

La adhesión a la Unión Europea les permitirá en adelante no sólo acceder a ayudas, sino también establecer vínculos con nuevos mercados. Cēsis inicia entonces la elaboración de un plan estratégico que permita a la ciudad potenciar su desarrollo económico y en el cual el turismo se identifica como uno de los sectores a activar utilizando el potencial de su casco histórico como elemento de atracción principal.

Recapitulando, por tanto, los elementos que me han hecho elegir a Cēsis como un ejemplo interesante para abordar las oportunidades de desarrollo que presentan

los museos y el turismo cultural en el contexto de la memoria histórica son los siguientes:

- Ciudad de tamaño medio.
- Importantes elementos patrimoniales y riqueza natural.
- Turismo local de paso.
- Oferta cultural variada, pero inconexa.
- Jóvenes que abandonan la ciudad.
- Acceso a ayudas por parte de la Unión Europea.
- Turismo como motor de desarrollo.
- Existencia de voluntad política, visión de futuro y un plan estratégico.

3. TURISMO CULTURAL – DEFINICION DE LORD CULTURAL RESOURCES

Antes de entrar a comentar el Plan Estratégico de Cēsis y las oportunidades de desarrollo que plantea el turismo cultural me gustaría presentar la definición de turismo cultural de LORD Cultural Resources.

Existe un gran número de definiciones, pero nosotros definimos turismo cultural de la siguiente manera: *«Visitas realizadas por personas no pertenecientes a la comunidad anfitriona motivadas **en parte** por interés en la oferta histórica, artística, científica, estilo de vida y de patrimonio de una comunidad, región, grupo o institución.»*

El aspecto clave a tener en cuenta es la idea de motivación por la cultura «en parte» – esta palabra distingue la definición de LORD de otros estudios de turismo cultural que se han realizado hasta la fecha y pone de manifiesto la existencia de distintos tipo de turistas culturales, cuya clasificación, desarrollada por mi compañero Ted Silbergberg os presento a continuación.

4. CATEGORÍAS DE TURISTAS CULTURALES

Al igual que no todo producto cultural está dispuesto, listo o capacitado para atraer turistas, podemos afirmar que no todas las personas se sienten atraídas por la totalidad o parte de la oferta cultural de un destino.

La metodología desarrollada por LORD nos permite clasificar los turistas culturales en función de su grado de interés o atracción por un destino o producto cultural de tal manera que el gestor cultural pueda distribuir sus recursos y dedicar sus esfuerzos de forma más eficaz según al grupo al que se quiera dirigir.

La forma habitual que tenemos en LORD de representar esta clasificación es a través de un gráfico de círculos concéntricos: En el centro, el círculo más pequeño

representa a las personas altamente motivadas por la cultura, es decir, aquéllas que viajan a una ciudad específicamente por su oferta cultural: patrimonio histórico, museos, teatro, conciertos, etc. Estimamos que este segmento representa alrededor del 15% del mercado potencial del destino. Este es el 15% de nuestro público que nos es fiel, nos busca y continuará viniendo aunque no realicemos ningún tipo de comunicación sobre nuestras actividades.

El segundo círculo representa a las personas motivadas «en parte» por la cultura, e incluye a aquéllas personas que viajan a la ciudad tanto por la oferta cultural como para, por ejemplo, visitar a sus amigos y familiares. Este grupo de motivación cultural «parcial» ocupa el 30% del mercado potencial de turistas. El tercer círculo, que representa al 20% del mercado, representa a las personas para quienes la cultura es un elemento «añadido» a otra motivación principal. Esto significa que la principal motivación a la hora de decidir visitar la ciudad puede ser no cultural, pero que mientras estén allí, los visitantes incluirán en su plan la oferta cultural.

El círculo exterior representa a un segmento denominado «turista cultural accidental», que también supone un 20% del mercado. Incluye a aquéllos que no tienen la intención de visitar ninguna atracción cultural o evento, pero que se encuentran con que sus familiares o amigos a quienes vinieron a visitar les llevan allí, o que existe una oferta cultural cercana al hotel. Se trata de una asistencia no planeada, sino accidental.

Fuera de estos círculos, y constituyendo un 15% del mercado, se encuentran las personas que no visitarían ninguna atracción cultural ni asistirían a ningún evento cultural bajo ninguna circunstancia. Es el 15% del mercado que nunca conseguiremos atraer por muchos esfuerzos y recursos que invirtamos.

5. ESTRATEGIA PARA PRODUCTOS CULTURALES

Además de tener en cuenta cuáles son las tipologías de nuestros visitantes, los conceptos de «empaquetado», «promoción» –marketing y colaboración– para crear oferta cultural y no cultural en un lugar y tiempo determinados resultan fundamentales para crear un destino de turismo cultural.

El turismo cultural exitoso es resultado de unir la motivación del viaje con la motivación personal. Sin embargo, la creación de un destino de turismo cultural requiere una planificación estratégica diseñada desde la comprensión de la existencia de diferentes grados de motivación del consumidor hacia la cultura, y sobre el hecho de que la mayoría de las personas busca una variedad de aspectos o motivaciones a la hora de viajar, según hemos expresado en nuestra definición de turismo cultural.

Dos prácticas fundamentales a la hora de fortalecer la presencia y atractivo de un destino turístico son la promoción conjunta de productos (culturales o no) y el

empaquetado, u oferta en un solo precio, de productos culturales. Tanto la promoción y el empaquetado se podrán realizar considerando tan sólo productos culturales (del mismo o distinto tipo) o incorporando productos culturales y no culturales. El grado de impacto y atractibilidad para los distintos tipos de turistas variará, tal como comprobaremos para el caso de Cēsis al final de este artículo.

En términos generales la promoción conjunta de productos incrementa la motivación del consumidor para participar en actividades culturales, mientras que el empaquetado incrementa la exposición a las actividades culturales incrementando el atractivo a un mercado mayor.

La clave del éxito de estas prácticas reside en unir el potencial cultural con otros socios del sector turístico. En este sentido, las autoridades locales en colaboración con las oficinas de turismo y de congresos, las cámaras de comercio y otras oficinas de desarrollo económico, pueden jugar un papel muy importante. Al unir el potencial cultural con otros socios del sector turístico se está dando el primer paso de un camino hacia la comunicación, el entendimiento de lo que la cultura y los agentes turísticos necesitan y pueden aportarse el uno al otro y la implementación de una serie de oportunidades beneficiosas para ambas partes.

6. CESIS – PLAN ESTRATÉGICO 2004-2011

En el caso concreto de Cesis, sus autoridades locales trabajaron entre 2001 y 2003 en la elaboración de un Plan Estratégico para potenciar el desarrollo y modernización de la ciudad. En este Plan se incluye la visión de Cēsis en el año 2022, que queda formulada de la siguiente forma:

> «En el año 2022 Cēsis es nuestra ciudad de origen. La respiración de los siglos pasados aun se siente en Cēsis. Es una ciudad conocida por limpios alrededores, atractiva para visitantes procedentes de todas las partes del mundo. Utilizando nuestro conocimiento y modernas tecnologías, vivimos en una ciudad europea segura y dinámica, de altos estándares. Las empresas de la ciudad son capaces de competir en la economía global: en la industria turística, las industrias madereras y de procesación alimentaria, industria textil, y de las tecnologías de la información, aportando un alto valor tanto para la ciudad como para la economía de la región. Nuestros hijos quieren vivir en Cēsis y están orgullosos de su ciudad.»

Los objetivos que se fijan en el Plan Estratégico para lograr la visión de Cēsis en el año 2022 afectan al conjunto de la vida de la ciudad, en la que el turismo juega un papel fundamental, pero es tan sólo una parte del desarrollo integral de Cēsis, no sólo como un destino turístico de primer orden, sino también, y más importante, como un lugar para vivir.

Mejorar la calidad de vida a todos los niveles es una preocupación intrínseca y objetivo clave del Plan Estratégico. Implica fijar líneas de actuación en el suminis-

tro energético de la ciudad, la accesibilidad, seguridad, infraestructuras educativas y sanitarias, reciclado, cableado y acceso a nuevas tecnologías, etc.

Muy vinculado con el punto anterior, y clave para el desarrollo de la ciudad es la necesidad de potenciar el espíritu empresarial. Los jóvenes adultos de Cēsis han apostado por su ciudad y se diseñan políticas de apoyo que permitan a los emprendedores locales dinamizar y potenciar las industrias locales.

El turismo se considera una de las industrias clave para el desarrollo de Cēsis. El objetivo es aprovechar el potencial que los recursos históricos y naturales ofrecen para incrementar el atractivo turístico de la zona. La elaboración de una estrategia turística actual y pensada en el visitante requiere reorganizar la oferta disponible y mejorar los elementos e infraestructuras de apoyo y transporte necesarios para competir con otros destinos nacionales e internacionales. Para lograr el reposicionamiento de Cēsis como destino cultural será necesario desarrollar productos culturales diferenciados y atractivos, que permitan el desarrollo de oportunidades en otros sectores creativos e industriales de la ciudad.

La rehabilitación de la Ciudad Vieja es un objetivo estratégico tanto desde el punto de vista turístico como de recuperación de la memoria histórica y la mejora de la calidad de vida. Las generaciones jóvenes y emprendedoras de Cēsis quieren vivir en el centro de la ciudad, donde vivieron sus antepasados, sin renunciar a las comodidades y tecnología de la vida moderna. Se crea por tanto un plan de rehabilitación del centro con el objetivo de mantener la Ciudad Vieja vida, combinado la actividad cotidiana con las funciones dedicadas al turismo alrededor de los Castillos, que se convierten en los protagonistas arquitectónicos de Cēsis.

7. OFERTA DE PRODUCTOS CULTURALES DE CESIS

El patrimonio histórico de Cēsis ofrecía una oferta amplia y variada, pero compuesta de elementos dispersos e inconexos.

Los dos elementos principales son el Castillo de Piedra, o Castillo Viejo, del que se conservan tan sólo unas ruinas –data del siglo XII y es uno de los monumentos arquitectónicos mas importantes del país– y el Castillo Nuevo en el que se desarrollaban distintas actividades culturales entre las que destacaba una sala de exposiciones que realizaba mas de veinticuatro muestras anuales, principalmente dedicadas a artistas locales.

Las ruinas del Castillo de Piedra están rodeadas por un amplio parque, el Parque del Castillo, en el que se celebran conciertos y actividades familiares. En las proximidades del Castillo Nuevo se sitúa la Plaza del Castillo y a muy corta distancia el Museo de Historia y Arte y La Vieja Herrería.

Así mismo, se estudia la posibilidad de crear en Cēsis un Centro de Interpretación Regional que permita informar a los visitantes de la región las posibilidades culturales, de turismo activo y naturaleza que ofrece la zona.

La actividad cultural de Cēsis se completa con un gran número de eventos y festivales, que organizados por iniciativa pública o privada consiguen atraer a la ciudad a numerosos visitantes.

Entre los festivales destaca especialmente el Festival Medieval. Cuenta con una amplia tradición y se inició como una forma de recuperar la tradición de los torneos y justas medievales que se habían celebrado en los alrededores del Castillo Viejo en la Edad Media. En los últimos años a los torneos se fueron añadiendo más actividades, incluyendo un mercado medieval que goza de gran popularidad.

Cēsis ha sido también en distintos momentos un destino musical. Los ciclos de conciertos son habituales en la oferta cultural de la ciudad y son especialmente conocidos a nivel local el Festival de música folk y el Festival de órgano.

Además, en Cēsis se celebra una de las dos reuniones anuales mas importantes de acuarelistas de toda Europa y como cuidad histórica de tradición eslava cuenta con su propio Festival de la cerveza.

La dificultad que tradicionalmente habían ofrecido todas estas actividades es la falta de regularidad y coordinación en la organización. Mientras que algunas eran citas anuales, que se celebraban en el mismo momento del año, otras aparecían y desaparecían por temporadas, o cambiaban sus fechas, de manera que era imposible realizar una planificación cultural coordinada. Las entradas de los festivales sólo se podían adquirir en lugares o a través de asociaciones muy concretas y los eventos se celebraban en lugares distantes u horarios poco accesibles.

El objetivo de los nuevos gestores a través del desarrollo de una estrategia turística para Cēsis es potenciar al máximo las actividades existentes, planificándolas de forma estratégica, centrando las actividades en el entorno de los Castillos y dotando a la ciudad de la infraestructura turística necesaria para aumentar la estancia media y hacer de Cēsis un destino turístico cultural completo.

8. REVISIÓN DE OPCIONES DE DESARROLLO

La autoridad local de Cēsis solicitó a LORD Cultural Resources la revisión de las opciones de desarrollo del Castillo de Piedra y sus alrededores. El objetivo principal era establecer una coordinación entre los distintos elementos patrimoniales claves de Cēsis de manera que se sentaran las bases para el impulso de la ciudad como destino turístico. Existiendo recursos culturales y actividad cultural se planteaba la necesidad de evaluar en qué medida estos elementos podían ordenarse y gestionarse estratégicamente para conseguir que la oferta turística de

Cēsis fuera coherente, consistente y ofreciera la posibilidad de crear productos y paquetes turísticos con un mayor atractivo que la oferta descoordinada existente hasta la actualidad.

La metodología propuesta contaba con una fase inicial de análisis en la que se estudiaría la situación actual de Cēsis y su potencial como destino de turismo cultural. La segunda fase consistiría en el Desarrollo de Concepto en el que se plantearían las distintas opciones posibles a la vista de las conclusiones del análisis de la fase inicial, se definiría el plan interpretativo preliminar, se fijarían las directrices de la nueva estrategia turística y de marketing y se definirían los parámetros fundamentales del Plan de Conservación del Castillo de Piedra. En la tercera y última fase se elaboraron el modelo y las proyecciones financieras que permitirían llevar a cabo los cambios propuestos.

Los puntos clave sobre los que el equipo de LORD realizó su evaluación y recomendó un análisis detallado fueron los siguientes:

- *Institucional & Urbano.* Se realizó una evaluación del contexto institucional y urbano de la ciudad vieja de Cesis, poniendo de manifiesto cuales serian los cambios necesarios tanto a nivel de relación entre las distintas instituciones como a nivel urbanístico para mejorar el atractivo y la oferta turística del centro de la ciudad. Se propusieron mejoras a nivel de circulación, usos del parque, localización de entradas, puntos de venta de entradas, etc.
- *Público y mercado.* Una de las opciones de desarrollo que se planteó con más fuerza es la posibilidad de crear un núcleo de tiendas artesanales en las calles adyacentes al Castillo de Piedra, en edificios rehabilitados. Potenciar la actividad comercial tomando como base la artesanía tradicional destinada al público turístico para lo que se requiere realizar una evaluación del potencial del mercado y situar estas nuevas actividades tradicionales en el contexto de la estrategia turística de Cēsis y de su Plan Estratégico 2004-2011.
- *Colecciones.* Parte del Castillo Nuevo ha sido visitado tradicionalmente y cuenta con sus propias colecciones, así como varios de los museos con los que contaba Cēsis. La reorganización de la oferta turística de la ciudad y la apertura del centro de interpretación regional implican evaluar las colecciones disponibles y su uso.
- *Conservación.* Las mejoras en los accesos y la modificación de los flujos de circulación para conseguir que el Castillo de Piedra se convierta en el foco central de la actividad turística de Cēsis. Siendo desde aquí desde donde se conecten el resto de enclaves visitables de la ciudad se requiere tener en cuenta el estado de conservación del castillo, las ruinas en el parque y todos y cada uno de los lugares que recibirían visitantes. El equipo de LORD Cultural Resources integraba un arquitecto experto en conservación que realizo la evaluación de las mejoras y consolidaciones necesarias.

9. ASOCIACIÓN DE PRODUCTOS CULTURALES EN CESIS

En el contexto del Plan Estratégico de Cēsis y teniendo en cuenta las características de variedad y dispersión de su oferta cultural entramos en la tercera y ultima parte de este artículo en el que presentaré los conceptos de promoción y empaquetado de productos turísticos, aplicándolos al caso concreto de Cēsis.

Existen tres tipos de opciones a la hora de hablar de «promoción» y «empaquetado» de productos culturales y turísticos. La primera, y la más común de todas, se realiza entre *productos culturales del mismo tipo*. Es decir, los museos crean paquetes turísticos con otros museos y las salas de conciertos con otros auditorios. Aunque a veces puedan resultar eficaces, presentan limitaciones significativas. Por ejemplo, las áreas donde se crea un «pasaporte de museos» o entrada conjunta promocional –de modo que el visitante que accede a la mitad de ellos obtiene la entrada gratuita para otro adicional– consideran que estas iniciativas no son realmente muy exitosas a la hora de incrementar el número de visitas que reciben. Esto se explica porque la idea del pasaporte se dirige principalmente a un pequeño porcentaje de la población, la interesada en visitar ocho museos en un solo área (el grupo de los «altamente motivados»). Este grupo representa sólo al 15% del mercado de turistas provenientes del exterior. La realidad es, como veíamos anteriormente, que la mayoría de la gente busca la variedad cuando viaja.

Una segunda forma de «promoción» y «empaquetado» incluye *productos culturales de distinto tipo*. Este sería el caso, por ejemplo de los festivales, que concentran productos culturales en un determinado periodo de tiempo, y los distritos artísticos, que concentran productos culturales en un determinado espacio. La ventaja de estas iniciativas es que generan un mayor nivel de atracción para un mayor número de público, reduciendo la competitividad entre un mayor número de productos culturales, incrementando el valor otorgado al tiempo y el dinero empleados y ampliando el mercado tanto geográficamente como por segmentos, al incluir a aquéllos que están motivados sólo parcialmente por el turismo cultural, y por tanto sumando un 20% al mercado potencial.

La tercera, y probablemente la más importante, es la asociación entre productos turísticos culturales y no culturales, tales como hoteles, complejos vacacionales, minoristas, áreas deportivas y al aire libre, autobuses turísticos, atracciones de ocio, etc. Esta opción ofrece la variedad de experiencias que la mayoría de la gente está buscando, y amplia notablemente el mercado cultural al incluir el segmento de los turistas culturales accidentales y de aquéllos para quien este tipo de mercado supone algo complementario. Es decir, representa el 85% del mercado de turistas.

En el caso concreto de Cēsis podemos comprobar como la oferta cultural existente permite la asociación de productos culturales de distinto tipo y como el resultado de la asociación de productos, su empaquetado y promoción conjunta pueden dar resultados muy positivos para aumentar el atractivo de la ciudad – tanto entre tu-

ristas que repiten visita como entre nuevos visitantes que se ven atraídos por nuevas presentaciones y productos.

La tabla presenta ejemplos de promoción y empaquetado de productos culturales y no culturales que se han puesto en práctica en Cēsis, señalando en cada caso sus beneficios principales y el tipo de impacto que han tenido dependiendo del tipo de asociación de productos de que se trate.

	Entre Productos Culturales del mismo tipo	**Entre Productos Culturales de distinto tipo**	**Entre Productos Culturales y no Culturales**
Ejemplos	– Entrada conjunta a los Castillos – Excursiones tematicas en la region	– Festival Medieval – Festival musica folk – Festival de organo – Reunión de acuarelistas	– Talleres de artesania – Festival de la cerveza
Beneficios	– Reduce la competencia – Incrementa estancia y gasto medio	– Reduce la competencia – Incrementa el valor percibio – Amplia el mercado	– Alcanza un mayor mercado – Reduce la estacionalidad – Beneficia a turoperadores
Impacto	Limitado – atrae a los turistas 'muy motivados'	Moderado – atrae a los 'parcialmente motivados' y 'adicionales'	Amplio – atrae a los 'parcialmente motivados', 'adicionales' y accidentales

Para finalizar me gustaría comentar que en el año 2006 Cēsis celebra el 800 aniversario de su declaración de ciudad. Muchos de los festejos que están organizando van dirigidos a los propios ciudadanos y pretenden animarles a la búsqueda de su identidad, de sus raíces, por ejemplo elaborado árboles genealógicos. El eslogan que han elegido no es 'Cēsis 800 años' sino '*Cesim*' por que la terminación '*im*' significa tribu, pertenencia. Cēsis celebra en el año 2006 su identidad, su cultura y es la memoria de esta ciudad de 500 años lo que sus habitantes están orgullosos de comunicar a los turistas culturales que la visiten.

10. BIBLIOGRAFÍA

DEXTER LORD, G. (1999) «The Power of Cultural Tourism», *Wisconsin Heritage Tourism Conference,* LORD Cultural Resources.

——, (2001) «Museums and Sustainability: Economy, Culture and Community», *LORD Cultural Resources.*

——, (2005) «The Secrets of the ideal exhibition», *The Art Newspaper No. 161.*

FERNÁNDEZ SABAU, M. «Museums and Destination Thinking», *Revista de Museología 23*

GRANDE IBARRA, J. (2001) 'Análisis de la oferta de turismo cultura en España' Estudios Turísticos N. 150, Instituto de Estudios Turísticos

LORD, B. y DEXTER LORD, G., (1997) «Manual de Gestión de Museos». Ariel, Barcelona.

LORD CULTURAL RESOURCES (2004) «Review of the Development Options for the Territory of the Stone Castle and the Castle Garden in Cēsis, Latvia»

MONTERO I., GUTIÉRREZ TANO, D. y DÍAZ ARMAS, R. (2001) 'La cultura como componente de la oferta de los destinos turísticos maduros', (2001) Estudios Turísticos N. 150, Instituto de Estudios Turísticos

SILBERBERG, T. «Cultural Tourism and Business Opportunities for Museums and Heritage Sites», *LORD Cultural Resources.*

La gestión y el uso turístico de los museos: la experiencia de Barcelona

Jordi Juan Tresserras y Juan Carlos Matamala
Programa de Postgrado en Gestión Cultural, Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN: EL TURISMO CULTURAL

El turismo es una de las actividades económicas más importantes del cambio de siglo (aporta el 10% del PIB mundial), y es un indiscutible factor de desarrollo e intercambio humano. En este contexto, el turismo cultural se consolida como un producto con mercado propio, fortalecido en primer lugar por el desarrollo del sector turístico y su necesidad de diversificación; en segundo término por la creciente importancia de las nuevas clases medias urbanas del primer mundo, con un alto nivel de estudios y disponibilidad de recursos, y con un deseo de conocer y disfrutar de nuevas experiencias; y, en tercer lugar, por la implantación de modelos de presentación del patrimonio innovadores que han posibilitado su acercamiento a sectores más amplios de nuestra sociedad.

Según la European Association for Tourism and Leisure Education (ATLAS), turismo cultural

> es el movimiento de personas hacia manifestaciones culturales fuera de su área de residencia, con la finalidad de obtener nuevos datos y experiencias para satisfacer sus necesidades culturales *(Richards, 1996b).*

El turismo cultural en su realidad diversa y heterogénea incorpora tanto la visita a museos, yacimientos arqueológicos, edificios civiles, militares, industriales o religiosos, centros históricos, jardines –que englobaríamos en el denominado turismo patrimonial–, como a las manifestaciones de la cultura tradicional y popular, la gastronomía, las ferias de arte, la artesanía, los discos, los libros, los festivales de cine, teatro, danza o ópera, así como la programación estable de exposiciones y representaciones escénicas, y la realización de estancias para el aprendizaje de idiomas.

En el proceso de conceptualización de nuestro producto de turismo cultural el visitante es el factor principal de nuestro negocio, el que nos determina la mayor parte las variables del mismo y que por tanto tenemos que ser conscientes que hemos de conocerlo a fondo en la medida que nos sea posible y siempre que tomemos una determinación estratégica: no olvidar que el primer objetivo de todo negocio es la satisfacción del cliente. Los prestadores de servicios turísticos tienen que plantearse como satisfacer la

demanda del turista que busca ilusión, sentimientos, sensaciones, y, en definitiva, para ello es básico y necesario conocer al turista que nos visita. Es muy importante para poder establecer un producto de calidad conocer las características de nuestro público ya que podemos distinguir varios segmentos dentro de la demanda de turismo cultural. Según la Unión Europea (1993) estos segmentos corresponderían a personas de edad avanzada con recursos económicos limitados pero con una disposición de viajar en cualquier época del año; jóvenes que buscan la aventura y lo inédito; hombres y mujeres de negocios (a veces con sus acompañantes) con recursos elevados que buscan un producto turístico de calidad; clientela familiar que suele participar de la vida cultural del entorno y posee un radio de acción limitado a unos 100 Km; y clientes eruditos que normalmente viajan solos y buscan personal especializado que les suministre un elevado nivel de calidad. El turista cultural apuesta por la calidad del producto y exige un nivel más alto de infraestructuras y servicios; busca una oferta personalizada; no está tan sujeto a la estacionalidad; visita monumentos, museos, celebraciones tradicionales,...; manifiesta interés por el contacto con las gentes y sus tradiciones; gasta más dinero que el turista tradicional; tiene mayor tendencia a alojarse dentro de la comunidad que visita que en *resorts* turísticos especializados; pasa más tiempo en el área objeto de su visita; es más educado con el medio y la cultura local; y posee nivel cultural medio-alto (Comisión Comunidades Europeas 1993).

En los últimos años se ha registrado un aumento de la demanda turística, tanto nacional como internacional, por las ciudades históricas; lugares con elementos patrimoniales destacados; grandes eventos, festivales y celebraciones populares; así como áreas naturales con culturas ancestrales vivas. El objetivo de esta ponencia es presentar y analizar la situación actual del uso del patrimonio como producto turístico y su relación con el desarrollo local. Dada la importancia de los recursos culturales en la diversificación del mercado turístico español y en la incorporación de nuevos destinos emergentes, es necesario reformular las políticas culturales y buscar sinergias entre éstas y las políticas turísticas.

La contemplación, la comprensión, el disfrute, la motivación, el respeto son algunas de las experiencias y sensaciones que un profesional de la gestión del patrimonio y del turismo tiene que saber manejar y procurar transmitir. El patrimonio no tiene sentido al margen de la sociedad. En el mundo globalizado de hoy el patrimonio confiere a los que quieren y saben apreciarlo, un elemento distintivo y diferenciador que es muy fácil de transformar en foco de atracción y en lugar de encuentro. La clave está en encontrar la fórmula del equilibrio entre conservación y uso (Ballart y Juan-Tresserras, 2001; García Canclini 1999, 2000).

En el caso de España, Ortuño (1999) señala que las relaciones entre turismo y patrimonio se remontan a la Comisión Nacional de Turismo creada por el Conde de Romanones en 1905. El Decreto de Romanones señalaba:

> «reúne España condiciones análogas a Suiza e Italia, así por su topografía y clima cuanto por los monumentos artísticos y la riqueza de recuerdos históricos y, sin em-

bargo, estas incursiones de extranjeros no han logrado la debida importancia, a causa sin duda de incurias y apatías lamentables, hijas de nuestro carácter nacional».

Años más tarde, en junio de 1911 quedó establecida la Comisaría Regia de Turismo, promovida por el Marqués de la Vega Inclán que, entre sus objetivos figuraba:

«1. Proponer las medidas conducentes a la vulgarización de los conocimientos elementales del arte y el aumento de la cultura artística colectiva.

2. Vigilar la conservación eficaz y procurar la exhibición adecuada de la España artística, monumental y pintoresca.

3. Promover y sostener las relaciones internacionales que las necesidades de la época actual exigen en materias artísticas.

4. Facilitar el conocimiento y el estudio de España, procurando la comodidad de los alojamientos, la seguridad y rapidez de las comunicaciones y el acceso a las bellezas naturales y artísticas de nuestra patria.

5. Desarrollar por los métodos más eficaces las relaciones espirituales, sociales y económicas que enlazan América con España».

Hoy en día, el turismo cultural centra una de las veinticinco medidas establecidas para los próximos años (2000-2003) por la Secretaria de Estado de Comercio y Turismo. En el caso de España, sólo el 10% de los turistas que visitan el país lo hacen por motivos culturales, frente al 37% reflejado en los viajes mundiales que tienen motivación cultural. El objetivo prioritario dentro de la política turística es incrementar el turismo cultural y de ciudad a través de acciones como un estudio sobre la demanda y la oferta; reforzar los viajes para aprender español; reforzar la acción promocional; impulsar los canales de comercialización facilitando la implantación de sistemas de reserva para grandes acontecimientos culturales.

En el caso de los turistas extranjeros que visitaron Catalunya el pasado año 2000, un 39,3% manifiesta haber realizado visitas culturales y un 10,4% su asistencia a espectáculos culturales. Estos datos suponen una diferencia de +2,18 y +3,32 puntos respecto a la de 1999. El turismo de sol y playa se mantiene con un 63,9%. En relación al grado de satisfacción de los turistas durante la estancia, la oferta cultural es el ítem más valorado, alcanzando una puntuación de 9 sobre 10, manteniendo la cota del año anterior. Los datos correspondientes a los turistas del resto del Estado español que visitaron Catalunya reflejan que tan solo un 8,9 disfruta la oferta cultural, y únicamente un 7,8% la considera como lo mejor de la estancia.

2. TURISMO, GLOBALIZACIÓN Y CULTURA

El turismo es una actividad económica que está a merced de nuevos retos generados por una serie de procesos de gran complejidad: la globalización de la vida económica y social, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el pro-

blema de la sostenibilidad del desarrollo, el individualismo y el relativismo moral en las sociedades de los denominados países desarrollados, los cambios de las pautas de consumo y uso del ocio, la crisis del sector agropecuario y la desindustrialización que afecta a muchas regiones.

El turismo se ha consolidado como una de las grandes expresiones de la globalización. Las tendencias en la actividad turística están cambiando. Se ha producido el paso de un turismo fordista (caracterizado por la ampliación masiva del consumo) hacia un turismo post-fordista que ha creado un escenario dinámico en el que los destinos compiten en un mercado global, con una demanda muy segmentada, exigente y cambiante, y una oferta especializada y fuertemente competitiva (Alonso y Conde, 1994; Donaire 1998). Los cambios producidos en los países desarrollados a partir de los años 80 permiten una mayor disponibilidad para las actividades de tiempo libre y los viajes gracias a varios factores: el incremento generalizado de rentas, de la calidad de vida, la esperanza de vida, el nivel educativo, las edades más tempranas de jubilación, la incorporación de la mujer al mundo del trabajo, el mayor tiempo de ocio disponible gracias a la reducción de la jornada laboral y a la distribución cada vez más personalizada de las vacaciones, de la sensibilización por la naturaleza y la problemática medioambiental.

Las mejores condiciones del transporte y la movilidad, así como las nuevas tecnologías de la comunicación, son tendencias que pueden representar oportunidades positivas, en la medida que contribuyen a facilitar los desplazamientos. Los consumidores comparan catálogos de turoperadores, recogen publicidad en las ferias de turismo, leen revistas de viajes promocionales, navegan por internet y buscan las superofertas en los portales de servicios turísticos, y frente a ellos se presenta un abanico de destinos, muchos de ellos destinos emergentes que intentan posicionarse en el mercado. La diversificación de la oferta es un hecho más que evidente en el panorama turístico internacional. Se han consolidado grupos homogéneos de actividad (golf, congresos, cultura,…) que configuran una demanda genérica diferente y, de hecho, un mercado diferente. Una gestión eficaz del sistema turístico tiene que reconocer y asumir precisamente esta realidad y dejar de orientarse a la gestión como un todo, para pasar a gestionar productos-mercados específicos.

El turismo cultural es uno de estos grupos de actividad que está posicionándose en el mercado. En el informe de la Comisión de las Comunidades Europeas (1993) se señala que para que se pueda hablar de turismo cultural es necesario que en los paquetes o en las ofertas turísticas se incluyan tres condiciones: un deseo de conocer y comprender los objetos y las obras, incluyendo la población local con la que se entra en contacto; el consumo de un producto que contenga e incluya un significado cultural (monumento, obra de arte, espectáculo, intercambio de ideas, etc.); y la intervención de un mediador, ya sea persona o documento escrito o material audiovisual, que tenga la función de subrayar el valor del producto cultural, su presentación y explicación, etc.

Algunos destinos turísticos han asumido la necesidad de incorporar la cultura como un componente imprescindible de la oferta turística, con el objetivo de incrementar su calidad y conseguir un valor añadido. De este modo se ha empezado a diversificar la oferta. De todos modos tenemos que considerar el turismo cultural como un producto con mercado propio, no sólo como un complemento de la oferta de un determinado cluster turístico (espacio receptor organizado). El turismo cultural permite desviar visitantes a zonas menos saturadas y se puede practicar en cualquier época del año, rompiendo la estacionalidad.

En España podemos destacar experiencias como los programas interregionales (el Camino de Santiago, la Vía de la Plata, la Red de Juderías, las Ciudades Patrimonio de la Humanidad, el Camino de la Lengua Castellana, las rutas del Legado Andalusí o la Ruta de la Bética Romana) y los acontecimientos culturales de gran relevancia (Centenarios de Felipe II, en 1998, y de Carlos V, en el 2000; exposiciones de alto nivel como *Las Edades del Hombre*; capitalidades culturales europeas como la de Santiago de Compostela 2000 y Salamanca 2002; o eventos como el Año Internacional Gaudí 2002 o el Foro Universal de las Culturas – Barcelona 2004). Los planes de excelencia y dinamización turística de la Secretaria de Estado de Comercio y Turismo son instrumentos que han contribuido a la consolidación del turismo cultural en nuestro país ya que se han centrado, respectivamente, en ciudades históricas que captan un importante número de visitantes sin que éstos generen ingresos en la misma magnitud, y por otro lado, en destinos emergentes con importantes recursos patrimoniales que se encuentran en fase de desarrollo turístico.

Para muchas localidades próximas a áreas receptoras tradicionales del litoral o de la montaña, el turismo cultural se ha convertido en un producto atractivo que contribuye a crear un valor añadido. En este sentido cabe valorar la importancia del llamado turismo de proximidad, no sólo relacionado con los visitantes de fuera de la región sino también con la población residente en zonas urbanas y metropolitanas que realiza desplazamientos de corta duración (visita de un día, fines de semana, puentes festivos...).

El patrimonio cultural constituye uno de los recursos básicos para la configuración de un destino turístico que debemos valorar y transformar en un producto al servicio de un desarrollo local duradero. El patrimonio pasa de ser un recurso a convertirse en un producto capaz de generar riqueza y empleo, aunque es necesario poner una especial atención en su conservación y mantenimiento, así como garantizar el disfrute del mismo a la propia población residente. Para ello es necesario desarrollar una planificación del desarrollo turístico que contemple estrategias a corto, medio y largo plazo, promueva la colaboración entre el sector público y el privado; tenga en cuenta los intereses de la comunidad local; y establezca una cooperación local y regional que abarque aspectos como la promoción conjunta y/o la comercialización (Juan-Tresserras 1990).

De todas maneras tenemos que ser conscientes que el turismo en la sociedad actual prescinde incluso de la existencia previa de recursos naturales y culturales en un determinado territorio para atraer a millones de visitantes, el caso de Orlando y Las Vegas como dos de los principales destinos turísticos mundiales es un claro ejemplo. Asimismo tampoco podemos hablar de un agotamiento del modelo turístico dominante centrado en el binomio sol-playa, donde la demanda masiva aún persiste.

Tanto en los destinos maduros como en los emergentes debemos considerar el desarrollo sostenible, que es aquel que satisface las necesidades de la generación presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para cubrir sus propias necesidades. A pesar de ser asumido formalmente por la comunidad internacional en la Cumbre Mundial de Naciones Unidas de Río de Janeiro de 1992, no nos encontramos ante la presencia de una tendencia de nuestras sociedades, sino ante un reto que tenemos por delante dada la insostenibilidad de nuestro modelo de crecimiento y la necesidad de entrar en una senda de desarrollo sostenible (Jiménez, 1992; Riechmann, *et al.* 1995, entre otros). Es necesario potenciar el turismo sostenible como motor de desarrollo para las comunidades que lo acojan. Un turismo que sea asimilable para la región receptora (ambiental y socioculturalmente) y que contribuya al desarrollo armónico de la zona (Mérida 1999).

Cada vez hay turistas más exigentes, sensibilizados por el medio ambiente y la diversidad cultural que buscan nuevos productos huyendo de los modelos turísticos convencionales que se caracterizan por la masificación y la escasa calidad de la oferta. La calidad del destino les viene garantizada por marcas avaladas con distintivos como las banderas azules o las declaraciones de patrimonio de la humanidad. González Méndez (1996) comenta lo paradójico que resulta que

> «mientras más ecologista y conservacionista se vuelve el conjunto social, más se empeña éste en acceder e irrumpir en áreas naturales, conjuntos históricos y ruinas arqueológicas. Una de las consecuencias de esta paradoja es el aumento del valor del vestigio, su querencia social».

Esta tendencia puede representar tanto una oportunidad como una amenaza, especialmente teniendo en cuenta las agresiones y daños, algunos de ellos irreversibles, que han afectado al patrimonio natural y cultural.

El turismo cultural puede ser un producto básico en un destino determinado o un elemento de valor añadido, esencial para captar otro tipo de producto-mercado como el turismo urbano y el turismo de congresos-convenciones o para plantear una diferenciación o caracterización en el caso de destinos maduros.

En definitiva, es necesario establecer un equilibrio entre la propia conservación del patrimonio y la explotación eficaz del mismo, respondiendo a la demanda que plantea el turista cultural. Como comenta Antón Clavé (1996) el turismo cultural facilita la aparición de nuevos productos, permite el establecimiento de formas de

aprovechamiento turístico no necesariamente sometidas a ciclos estacionales, ofrece posibilidades de desarrollo de nuevos destinos y consumos complementarios a los destinos tradicionales, responde a la creciente segmentación de la demanda, satisface necesidades vacacionales de corta duración, proporciona mayor satisfacción a segmentos de demanda activos y con mayor sensibilidad y añade valor a la experiencia turística.

El turismo es un consumidor intensivo de territorio y por lo tanto debe planificarse su desarrollo con una visión urbanista que precise qué objetivos económicos se quieren cumplir, qué espacios hay que proteger y qué identidad se quiere poseer. El patrimonio cultural y natural está integrado en el territorio y por tanto cualquier iniciativa de desarrollo debe contemplar una utilización racional de los recursos dentro de un modelo de desarrollo sostenible.

3. LA PROMOCIÓN TURÍSTICA DE BARCELONA: «TURISME DE BARCELONA»

«Turisme de Barcelona» nace en 1993 como una iniciativa conjunta de tres grandes instituciones de la ciudad, el Ayuntamiento de Barcelona, la Cámara oficial de Comercio, Industria y Navegación de Barcelona, y la Fundación Barcelona Promoció. Se constituyó como un consorcio de carácter público-privado con la función de la promoción turística de la ciudad que hasta ese momento había sido desarrollada por el Patronato Municipal de Turismo, un organismo público municipal. Hasta finales del decenio de los ochenta, la ciudad de Barcelona no se convierte en un destino turístico importante. La proximidad a una de las áreas turísticas de sol y playa con mayor demanda en Europa permitió el aprovechamiento de ciertos flujos turísticos, comportándose como oferta complementaria. En la temporada baja, el escaso flujo turístico se concentraba en las actividades económicas, feriales y de organización de congresos que ofrecía la ciudad. La organización en 1992 de los JJ.OO. permitió el lanzamiento de una gran campaña a nivel internacional que mostraba los equipamientos lúdicos, arquitectónicos y culturales de Barcelona. En pocos años, la ciudad se posiciona como una de las ciudades europeas más demandadas a nivel turístico por su atractivo cultural. Una parte de este éxito se debe a la labor de promoción desarrollada por «Turisme de Barcelona» y a su *leivmotiv* promocional «Barcelona es cultura».

Uno de los objetivos más importantes planteados por el Consorcio a lo largo de la década de los noventa ha sido ampliar su demanda turística hacia el turismo vacacional. El mantenimiento de la ciudad como centro de negocios, actividad ferial y de congresos ha atraído tradicionalmente una demanda profesional con alto poder adquisitivo pero una media de pernoctación y un nivel de gasto y generación de externalidades menor. Por otro lado, la demanda se concentraba en los períodos de mayor actividad ferial y económica de la ciudad, con una subutilización de los recur-

sos e infraestructuras turísticas durante los fines de semana y los largos meses del año (fundamentalmente en enero, febrero y diciembre, y en menor medida en julio y agosto).

El resultado puede considerarse excepcional. En pocos años no solo ha crecido el número de turistas que visitan Barcelona, sino que la pernoctación media de los mismos y su impacto económico ha sido mucho mayor. Una de las razones de dicho cambio se explica por la modificación de la tipología dominante de visitantes. El turista que viene por motivos profesionales pasó de representar el 69,1% en 1990 al 43,1% en el 2001, aunque ha recuperado posiciones en el año 2003 entre principios y finales de la década de los noventa, sin dejar de crecer en términos absolutos al ritmo que marcaba la actividad económica de la metrópoli. El turista vacacional ha pasado de representar el 22,7 % en 1990 a ser el 52,3 % en el año 2001.

Ante el reto de desarrollar un turismo vacacional urbano de tipo cultural, se diseña a medianos de los noventa una estrategia específica. Se trata de dar a conocer la oferta cultural de la ciudad y de trabajar con ella para conseguir una mejor adecuación de dicho producto en relación a las necesidades y lógicas específicas de la demanda turística. Por otro lado, se pone en marcha una estrategia de aproximación a los agentes turísticos, domésticos y externos, para prepararlos y ofrecerles un programa cultural atractivo y competitivo.

En relación al primer aspecto, y estrechamente ligado a las líneas maestras del plan estratégico del Consorcio, se establece como prioridad fundamental durante el cuatrienio 2000-2004 la difusión de la oferta cultural de la ciudad. El lema del plan diseñado fue «Barcelona es cultura 2000-2004», y a el se han dedicado buena parte de los esfuerzos de promoción de «Turisme de Barcelona» de los últimos años.

Cabe señalar que la opinión expresada por el turismo que visita Barcelona sobre la oferta cultural y de ocio de la ciudad está clara. Las encuestas realizadas por el propio consorcio ponen de manifiesto que oferta arquitectónica, concentrada en el modernismo, seguida por la oferta cultural general (que incluye los museos) así como de ocio y entretenimiento obtienen las máximas calificaciones de la encuesta.

En este sentido, por lo que respeta a los museos y monumentos de la ciudad de Barcelona, desde finales de los años ochenta se ha invertido en su puesta a punto y desarrollo. Los trabajos de remodelación explican ciertas bajas coyunturales en la evolución del número de visitantes a museos y monumentos a lo largo del periodo (como puede ser el Museo Picasso o el Museo de la Ciencia). Globalmente, se ha logrado doblar el número total de visitantes entre 1994 y el 2003, con el récord situado en el año 2002, aunque conviene recodar que durante dicho año tuvo lugar la celebración del Año Gaudí. Entre todas ellas, merece la pena resaltar el caso de la Sagrada Familia, que pasa de setecientas mil visitas a superar los dos millones de visitantes entre 1994 y el 2003. Asimismo, el gran éxito de La Pedrera, donde la congestión de público en determinados días y horas (en un espacio limitado que no pue-

de por su naturaleza aumentar) no permite continuar creciendo. Estos casos serán mejor analizados en el siguiente apartado.

4. LOS MUSEOS EN BARCELONA

A partir de los años noventa, en la ciudad de Barcelona se han construido o remodelado completamente algunos equipamientos patrimoniales de primer orden promovidos por la administración pública,, como el Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC), el Museo de Histora de Catalunya,, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), o el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). Este incremento de la oferta museística pública ha coincidido con cuantiosas inversiones desde el sector privado sin ánimo de lucro, como el caso del Centro Cultural Caixa de Catalunya (La Pedrera), la puesta en marcha del Centro Cultural de la Caixa (Caixafòrum) o la remodelación del Museu de la Ciència (Cosmocaixa).

En la siguiente tabla se muestra la evolución en el número de visitantes (en miles) de los equipamientos y museos más demandados en Barcelona durante el período 2000-2004.

Equipamiento	2000	2001	2002	2003	2004
Sagrada Familia	1.420	1.554	2.024	2.056	2.260
Centro Cultural Caixa Catalunya (la Pedrera)	1.386	1.212	1.291	1.405	1.495
Centro Cultural de la Caixa (Caixafòrum)	334	234	1.296	1.333	1.317
Museo Picasso	1.026	1.109	1.027	887	1.154
Museo FC Barcelona	1.156	1.161	1.168	1.032	1.041
CosmoCaixa (Museu de la Ciència)	262	241	135	–	858
Fundació Joan Miró	497	492	493	518	546
Museu Marítim	249	193	180	205	428
Casa Museu Gaudí	–	–	–	383	408
Centre de Cultura Contemporània (CCCB)	378		389	376	384
Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)	268	442	433	442	366
Museu d'Història de Catalunya	170	190	302	336	337
Museu d'Art Contemporani (MACBA)	173	192	236	386	326

Fuente: Anuari estadístic de la Ciutat de Barcelona (2005).

Antes de realizar un análisis de estos datos, se debe tener en cuenta, que existen otros museos y equipamientos no incluidos en la tabla y que superan los cien mil visitantes anuales (datos de 2004), como la Fundació Arqueológica Clos (Museu Egipci), la Casa Batlló, el Museu de Cera, el Museu d'Historia de la Ciutat, El Museu de Cerámica i de les Arts Decoratives, el Palau Güell, el Museu Militar o el Museo de Ciències Naturals. De esta forma, el total de visitantes a los aproximadamente 55 museos y equipamientos de la ciudad recibieron más de diez millones de visitantes en 2004, frente a los cuatro millones de visitantes contabilizados en el año 1994.

Destaca en primer lugar el incremento generalizado del número de visitantes, y especialmente en los equipamientos relacionados con la temática Modernista que se observa durante el año 2002 (espectacular en el caso de la Sagrada Família), y que coincidió con la gran promoción llevada a cabo de la celebración del Año Gaudí.

Durante el año 2004 se puede observar un incremento relativo del número de visitantes en la mayor parte de los equipamientos que puede, en parte, asociarse a la celebración del Fòrum Internacional de les Cultures 2004. Pese a no llegar a las expectativas de visitantes previstas por los organizadores del evento, la inclusión de tickets gratuitos para visitar las exposiciones temporales que se llevaron a cabo en diversos museos de la ciudad, permitió incrementar el número de visitantes de dichos museos.

En algunos Museos se observa una disrupción en el número de visitantes, esto se debe a trabajos de remodelación o renovación (Museo Picasso, Cosmocaixa, MNAC), o a la creación de los mismos en sustitución de otros equipamientos más antiguos, como el caso del Caixafòrum.

Respecto a alguno de los equipamientos más visitados, conviene remarcar el carácter gratuito de los mismos o de algunas de sus actividades, como las exposiciones temporales en la Pedrera, o la totalidad del equipamiento del Caixafòrum. Este carácter gratuito, así como la calidad y permantente renovación de las exposiciones los hace muy atractivos para la población local.

5. ALGUNAS ESTRATEGIAS DE COMERCIALIZACIÓN

Varias son las estrategias de comercialización conjuntas realizadas por los diferentes museos y equipamientos culturales de Barcelona. En este apartado se señalan las más destacadas:

Articket bcn es una única entrada que le permite visitar seis de los museos y centros de arte más representativos de Barcelona: el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), la Fundació Joan Miró, la Fundació Antoni Tàpies, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y la Fundació Caixa Catalunya. Mediante un precio fijo (15 _ en

2005) se permite una visita a cada uno de los centros durante un período de tres meses, tanto al fondo permantente como a las exposiciones temporales.

Barcelona Card: promovida por Turisme de Barcelona, y al igual que en muchas otras ciudades europeas, se trata de una tarjeta de visita a la ciudad que ofrece transporte público urbano gratuito, así como gratuidad en determinados museos y descuentos en otros museos, espectáculos, espacios de ocio, locales nocturnos, tiendas, restaurantes, otros servicios y transportes singulares. Válida para 2, 3, 4 y 5 días. Como referencia, la tarjeta de adulto para dos días tiene un precio de 23 euros (2005).

Arqueoticket: a semejanza del Articket, este producto, que será próximamente lanzado, permitirá la visita de los más importantes museos relacionados con la arqueología en Barcelona, que incluyen el Museu d'Historia de la Ciutat, el Museu d'Arqueologia de Catalunya y el futuro equipamiento interpretativo asociado a las excavaciones en el Born.

Barcelona Bus Turístic: promovido por Turisme de Barcelona y Transports Metropolitans de Barcelona es el producto promocional más destacado en cuanto al volumen de ventas, ya que superó los cuatro millones de viajes en 2005. El precio en 2005 es de 18 euros para un adulto (ticket de un día) y permite viajar durante todo el día por tres rutas turísticas que incluyen 44 paradas entre las que se hallan los museos y equipamientos culturales más destacados de Barcelona. El ticket incluye un talonario que permite descuentos en la mayoría de museos de la ciudad, así como de otras atracciones, tiendas y restaurantes.

6. BIBLIOGRAFÍA

ANTÓN Clavé S. (1996a). «Turismo y gestión municipal del patrimonio cultural y monumental». Ponencia presentada en el III Congreso de la AECIT. Gijón.

——, (1996b). «Turisme, territori i patrimoni. Estratègies per a un desenvolupament sostenible», en *I Conferencia sobre recerca turística a Catalunya*. Girona, 14-16 diciembre 1996.

BALLART, J. (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Ariel.

BALLART, J. & JUAN-TRESSERRAS, J. (2001). *Gestión del patrimonio histórico.* Barcelona: Ariel.

BARKE M. & TOWNER J. (1996). «The touristic-historic city in Spain», *Tourism in Spain. Critical issues*. CAB International, Oxon. Pp. 167-185.

BONET, L. (2004). «La estrategia cultural de Turisme de Barcelona, un consorcio público-privado de éxito», en Font, J. (Ed). Casos de turismo cultural. Barcelona, Ariel.

BONIFACE, P. and Fowler, P.J. (1993) *Heritage and Tourism in 'the Global Village'* (Heritage: Care-Preservation-Management) N.Y., Routledge.

BORG, J. v. d., P. Costa, et al. (1996). «Tourism in European Heritage Cities.» *Annals of Tourism Research,* 23(2): 306-321.

BOTE GÓMEZ V. (1998). «Turismo de ciudad y patrimonio cultural en España. Algunas características estructurales desde el punto de vista económico», en Marchena M.J. (Ed). *Turismo urbano y patrimonio cultural. Una perspectiva europea*. Colección Documentos 1. Turismo de Sevilla. Sevilla. pp. 37-53.

CAMPESINO A.J. (1998). «Las ciudades patrimonio de la humanidad: estrategias turísticas», en Marchena M.J. (Ed). *Turismo urbano y patrimonio cultural. Una perspectiva europea*. Colección Documentos 1. Turismo de Sevilla. Sevilla. pp.107-117.

COMISIÓN DE LAS COMUNIDADES EUROPEAS (1993). *Le tourisme culturel en Europe.* DGXXIII. Bruselas.

DELÀS, I. de (1995). «El turismo metropolitano en Europa. Una iniciativa innovadora de promoción turística local: el caso de Barcelona», en Estudios Turísticos 126: 151-160.

——, (1996). «El turisme urbà europeu i el cas de Barcelona», en *Revista Econòmica de Catalunya* 28. abril y por la Comisión Ejecutiva el 5 de junio de 2001.

FLADMARK, J.M. (Ed.). *Cultural Tourism*. Donhead. Londres, 1994

GARCÍA CANCLINI, N. (1999). «Los usos sociales del Patrimonio Cultural», en Aguilar Criado, E. (Coord.) *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectiva de estudio*. Granada: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. pp. 16-33.

——, (2000). «Opciones de políticas culturales en el marco de la globalización», en Seminario Nuevos retos y estrategias de las políticas culturales frente a la globalización. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, 22-25 novembre 2000. Universitat de Barcelona.

JANSEN-VERBEKE M. y LIEVOIS E. (1999). «Analysing heritage resources for utban tourism in european cities». *Contemporary Issues in Tourism development.* Routledge. International Academy for the Study of Tourism. Pp. 81-107.

JUAN-TRESSERRAS J. (1990). El patrimonio cultural como generador de riqueza. Ponencia pronunciada en las *Jornadas Escuelas-Taller y Patrimonio*. Hotel «Las Palmeras». Noviembre 1990. INEM-Málaga. Fuengirola (Málaga).

——, (1991). «Revitalización de centros históricos: estrategias de gestión y presentación del patrimonio». Ponencia presentada en la Sesión de Patrimonio del *Congreso 650 Aniversario de la Toma de Alcala de Aben-Zayde.* Febrero 1991.Alcalá la Real (Jaén).

——, (2000). «Cooperación internacional y turismo cultural: la ruta de las Misiones Jesuíticas de Moxos (Amazonia Boliviana)», en Congreso Internacional Itinerarios Culturales (Santiago de Compostela, noviembre 2000). Ministerio de Cultura.

LÓPEZ PALOMEQUE F. (1995). «La estrategia del turismo metropolitano: el caso de Barcelona», en *Estudios Turísticos* 126: 119-141.

MARCHENA GÓMEZ, M. (1995): «El turismo metropolitano: una aproximación conceptual», en Estudios Turísticos 126: 7-21.

MARCHENA M.J. (1998). «Patrimonio y ciudad: nuevos escenarios de promoción y gestión del turismo urbano europeo», en Marchena M.J. (Ed). *Turismo urbano y patrimonio cultural. Una perspectiva europea*. Colección Documentos 1. Turismo de Sevilla. Sevilla. pp.9-35.

MCINTOSH, A. J. and R. C. PRENTICE (1999). «Affirming authenticity: Consuming cultural heritage.» *Annals of Tourism Research,* 26(3): 589-612.

MIRÓ, M. (1997). *Interpretación, Identidad y Territorio. Una reflexión sobre el uso social del patrimonio*. En «Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico», Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, núm. 18. marzo 1997, p. 33-37.

ORTIZ, C. y PRATS, Ll. (2000). «La question du patrimoine», en *Etnologie française* XXX (2): 241-249

ORTUÑO, M. (1995). Turismo cultural, patrimonio y ciudad. *Mar Oceana*, nº 2. Madrid

PADRÓ, J. (1996). *La interpretación: un método dinámico para promover el uso social del patrimonio*. En *Difusión del Patrimonio Histórico*, Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio (Cuadernos, VII), p. 8-13.

PARDO, J. (2001). «Reflexions sobre les perpectives i models de gestió del patrimoni cultural a l'àmbit turístic», en *Patrimoni cultural i municipi. Estat de la qüestió sobre la gestió del patrimoni a l'administració local.* Girona, 6 febrer 2001. Federació de Municipis de Catalunya.

PRATS, L. (1998). «El concepto de patrimonio.» *Política y sociedad,* 27: 63-76.

RICHARDS, G. (1996a). «Production and Consumption of European Cultural Tourism.» *Annals of Tourism Research,* 23(2): 261-283.

——, (1996b). *Cultural tourism in Europe*. CAB International. Wallingford.

——, (1997). From cultivated tourists to a culture of tourism?. Comunicación presentada en VTB-VAB Conference on Cultural Tourism, Bruselas, Noviembre 1997.

——, (1998). Cultural tourism in Europe: recent developments. *Atlas News* 17: 12-15.

RICHARDS, G. (Ed.)(2001). «Cultural Attractions and European Tourism». CAB International. Wallingford.

TORRES MANZANARES M. (1997): «Comercialización y distribución del turismo cultural». Ponecia presentada en el IV Congreso de la AECIT. San Sebastián.

TROITIÑO VINUESA, M.A. (1996a). *Turismo y desarrollo sostenible en ciudades históricas.* Instituto de Turismo de España. Madrid. 184 p.

——, (1996b). «Turismo y desarrollo sostenible en ciudades históricas», en Cazes G. (Dir.). *Cultura, patrimonio y turismo. Estrategias turísticas para las ciudades del siglo XXI*. Curso de la Universidad Rovira i Virgili. Tarragona, 15-19 julio 1996.

——, (1998). «Turismo y ciudades históricas. La experiencia española», en Marchena M.J. (Ed). *Turismo urbano y patrimonio cultural. Una perspectiva europea*. Colección Documentos 1. Turismo de Sevilla. Sevilla. pp. 89-105.

TURISME DE BARCELONA (2000). *Estrategias de marketing de las instituciones culturales y sus relaciones con el turismo urbano. Los casos de Madrid y Barcelona.* Barcelona.

Museos, turismo y desarrollo local en el norte de Portugal: el Ecomuseo del Barroso

Xerardo Pereiro

Profesor de la Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

1. MUSEOS Y DESARROLLO LOCAL

A partir de la Segunda Guerra Mundial el «desarrollo»[1] sirvió de guía a las políticas mundiales, no era un concepto totalmente nuevo, pues tenía sus bases en la idea de progreso, de acuerdo con la cual el único modelo de mejora de la calidad de vida de las poblaciones era el modelo occidental. El desarrollo sustituyó el anterior modelo imperialista y colonialista, al mismo tiempo que creó otro concepto asociado, el de subdesarrollo.

En la década de 1980 el concepto de desarrollo cambia de orientación y de escala, pasando a considerar lo local, lo regional, lo endógeno, lo sostenible y lo local, como elementos fundamentales de sus actuaciones[2]. En la década de 1990, las críticas al desarrollo y sus fracasos llevaron a algunos autores a hablar en pos-desarrollo, eco-desarrollo y etno-desarrollo (Rahnema y Bawtree 1997). Incluso algunos llegan a afirmar que el desarrollo es una nueva versión etnocéntrica del encuentro colonial (Escobar 1995). Desde esta perspectiva, podemos pensar el desarrollo como un discurso ideológico y una narrativa de poder, que implica prácticas generalmente «para» y pocas veces «de», «desde» y «con» las personas y comunidades[3].

---

[1] Es también significativo que en esa época, e concreto en 1948, en la «Cambridge Conference on African Administration», patrocinada por el «British Colonial Office», se utilizó por primera vez el concepto de «community development» en vez de «mass education». Por lo tanto el concepto tuvo una origen colonial y estaba intimamente relacionado con la educación comunitaria y el trabajo social con comunidades. Ver Willigen (1986: 94). Sobre las diferentes teorías del desarrollo ver Monreal y Gimeno (1999), Fernández de Larrinoa (2000).

[2] «Un processo de cambio en el cual la explotación de los recursos, la dirección de las inversiones, la orientación del desarrollo tecnológico y los cambios institucionales son consecuentes con las necesidades presentes y futuras» (Informe Bruntland de la World Commission on Environment and Development: 1987). Ver:

– WCED (1987): Our Common Future. Oxford: Oxford University Press, p. 9.

Esta noción equilibra la relación entre medio ambiente, recursos y desarrollo económico, define las condiciones de bienestar a largo plazo y define el desarrollo como un proceso de aprendizaje colectiva lejos de paternalismos. El informe, elaborado por la política noruega, también define los instrumentos de intervención necesarios para llevar a cabo esta noción.

[3] Ver: Bretón, García y Roca (1999); Viola (2000).

En Europa, el desarrollo se orientó hacia un espacio rural en transformación[4]. De esta forma aparecen conceptos como organización comunitaria para diferenciarse del de desarrollo comunitario aplicado en contextos no occidentales[5]. La organización comunitaria definía el esfuerzo de organización y resolución de sus propios problemas por parte de una pequeña comunidad, que se organizaba y se hacía escuchar por las autoridades competentes.

El desarrollo rural en la Unión Europea experimentó un impulso importante a partir de 1962 con la entrada en vigor de la Política Agrícola Comum (PAC) y también con la creación del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) en 1974. Su objetivo era conseguir el equilibrio regional entre los territorios de la Unión Europea y desarrollar estructuras económicas y sociales por medio de «fondos estructurales» y «fondos de cohesión». Poco a poco y en líneas generales, podemos afirmar que se produjo un cambio de orientación desde un modelo productivista para un modelo «guardabosques», sobre todo a partir de la aplicación del programa de desarrollo rural Leader II (1994-1999), en el cual se otorgará a los habitantes del espacio rural un papel más ambientalista y ecológico. Se les pidió a los pequeños agricultores que se convirtieran en empresarios o que dejasen de producir alimentos como primera actividad para producir servicios turísticos. Esto significó una fuerte reconversión identitaria[6].

En estos procesos de cambio, el papel del patrimonio cultural y de los museos fue de gran importancia. Por ejemplo, en Inglaterra (Walsh 1992) contamos 500 museos «etnográficos» locales en 1980, lo que representa una respuesta cultural a la crisis industrial y agraria. Otro ejemplo importante fue el caso de Francia, donde se elaboró el concepto de ecomuseo asociado a una política de parques naturales y que pretendía superar la crisis en que habían caído las zonas rurales[7]. En la Península Ibérica el uso del patrimonio cultural como estrategia de desarrollo tuvo lugar más tarde, asociado al turismo cultural[8] y a la desagrarización de un mundo rural cada vez más urbano[9].

2. LOS MUSEOS EN PORTUGAL

Sobre los antecedentes de la museología en Portugal puede consultarse el trabajo de Paulo Oliveira Ramos (1993) y el de Madalena Braz Teixeira (2000). Sobre

---

[4] Ver: Houée (1997).

[5] La organización comunitaria apareció como concepto en 1955, subrayando la noción de proceso: «... es un proceso gracias al cual una comunidad identifica sus necesidades o sus objetivos, les da una orden de prioridad, aumenta su confianza en ella y su voluntad de trabajar para satisfacer esas necesidades o esos objetivos, encuentra los recursos internos y/o externos necesarios para su realización o su satisfacción, actúa en función de esas necesidades o de esos objetivos, y manifiesta actitudes y prácticas de cooperación y de colaboración en la comunidad» (Ross 1955: 40).

[6] Ver entre otros Pereiro (2003) (2005).

[7] Ver: Riviére, G. H. (1989).

[8] Sobre turismo cultural ver: www.miranda.utad.pt/~xerardo

[9] Ver: Pereiro (2005).

la situación actual de la museología en Portugal puede consultarse la monografía especial de la Revista de Museología titulada «Museos y museología en Portugal. Una ruta ibérica para el futuro», editada por la Asociación Española de Museólogos y coordinada por María da Luz Nolasco (2000). En este punto pretendo contextualizar en líneas generales la museología portuguesa, para encuadrar mejor el caso de estudio presentado más abajo.

En Portugal la moderna institucionalización de los museos se produce en el siglo XIX. Dos hitos de la museología antropológica merecen destacarse en esa época. En 1893 se creó el Museo Etnográfico Portugués, bajo la dirección de José Leite de Vasconcelos. Situado en la Academia de las Ciencias (Lisboa), dos años más tarde cambia de nombre y se denomina «Museo Etnológico Portugués» para evitar la confusión con el museo etnográfico colonial de la Sociedad de Geografía. En el año 1903 cambia su ubicación para el Monasterio de los Jerónimos, donde estaba el anterior museo agrícola (Oliveira Ramos 1993; Leal 2000). Este museo estaba orientado por la burguesía a la presentación de una identidad nacional portuguesa con base en la historia, la arqueología y la pintura de costumbres populares rurales. Por el contrario, el «museo etnográfico colonial» creado en la Sociedad de Geografía se unió en los años 1890 al «museo colonial» –creado en 1870– pasando a llamarse «museo colonial y etnográfico», antecedente del futuro «museo de etnología de ultramar», creado en 1965 durante el gobierno de Salazar. Estos museos pretendían definir una identidad lusotropicalista, imperialista y panlusófona. Su herencia se concentra hoy en el Museo Nacional de Etnología, dirigido por el antropólogo Joaquim Pais de Brito, pero ya con un discurso museológico e identitario pos-colonialialista.

Durante el siglo XX se inició una política de museos regionales. En el «Estado Novo» especial importancia tendrán los museos etnográficos regionales, pensados para cada capital de provincia. En los años 1970, el «medio ambiente» entra en el museo (Iniesta 1994:95-97), de ahí la formulación del ecomuseo, que se convierte en un espacio de mediación entre el medio ambiente y su público. Portugal no va a ser ajeno a esa tendencia (Nabais 1993). Ya en democracia, esta nueva idea va a difundirse un poco más tarde y en relación con una política de parques naturales. Será en 1982 cuando nazca el primer ecomuseo en Portugal, el Ecomuseo de Seixal (Nabais 1993; Dias 1997:65-70), en el área metropolitana de Lisboa. Promovido por el ayuntamiento de Seixal, este ecomuseo representa una bandera fundamental de la museología antropológica del país. Años después la ecomuseología sube el mapa del país en dirección al Norte.

En la actualidad, y según el censo hecho a través del «Cuestionario a los museos en Portugal» podemos hablar en 680 museos (Neves 2000). La tutela de los mismos corresponde al Estado, a los ayuntamientos, a la Iglesia Católica, a las «juntas de freguesia» (organización parroquial civil), a las fundaciones y a los particulares. Los mu-

seos públicos representan el 60% y los restantes 40% son privados (Neves 2000). De entre los museos de tutela pública estos son distribuidos de la siguiente forma:

Administración local	58%
Administración central	37%
Administración regional	5%

(*Fuente*: Neves, 2000).

De entre los museos privados:

Asociaciones	31%
Iglesia Católica	19%
Empresas privadas	14%
Fundaciones	13%

(*Fuente*: Neves, 2000).

Especial importancia tienen los aproximadamente 30 museos tutelados por el Instituto Portugués de Museos (IPM), que es la organización estatal responsable por la asesoría técnica –fiscalizar, evaluar, certificar y creditar– de los museos de su tutela. El IPM depende del Ministerio de la Cultura y coordina la gestión de los museos, centralizando aspectos relativos a financiamiento, inversiones, promoción y coordinación de las exposiciones. Dependiente del IPM es la Red Portuguesa de Museos (RPM), creada en mayo del año 2000 con el objetivo de dar apoyo técnico, financiero y formativo a los museos. Actualmente integran esta red 120 museos (fuente: Boletín de la RPM de Septiembre de 2004). El IPM reconoce 12 categorías de museos:

1. Museos de Arte.
2. Museos de Arqueología.
3. Museos de Ciencias Naturales y de Historia Natural.
4. Museos de Ciencia y de la Técnica.
5. Museos de Etnografía y de Antropología.
6. Museos Especializados.
7. Museos de Historia.
8. Museos Mixtos y Pluridisciplinares.
9. Museos de territorio.
10. Monumentos musealizados.
11. Jardines Zoológicos, Botánicos y Acuarios.
12. Otros museos.

Los museos de arte (22%), los de antropología (22%) y los genéricos (18%) son los tipos más frecuentes (Neves 2000). Reconociendo que esta tipología es realizada en función de unos contenidos temáticos y objetuales, pensamos que los museos

deben también tener en cuenta su filosofía, su discurso, la formación base de sus profesionales y su contexto etnohistórico.

La importancia actual del museo en Portugal se verifica con la aprobación de la «Lei Quadro dos museus n.º 47/2004». En esta ley se afirma que «cada museu efectua o estudo e a investigação do património cultural afim à sua vocação» (artículo 9, 2º), lo que convierte al museo no sólo en un instrumento de patrimonialización como de investigación científica. Otro punto interesante, y que viene a confirmar lo anteriormente dicho, es el punto 3º del artículo 9, en el cual se afirma: «A informação divulgada pelo museu, nomeadamente através de exposições, e edições, da acção educativa e das tecnologias de informação, deve ter fundamentação científica».

Además del IPM, otra institución estatal de gran importancia en la conservación y valorización del patrimonio cultural portugués es el Instituto Portugués de Patrimonio Arquitectónico y Arqueológico (IPPAR), también bajo la tutela del Ministerio de Cultura y responsable de cerca de doscientos monumentos y sitios arqueológicos afectos al Estado. El IPPAR es heredero del Instituto Portugués de Patrimonio Cultural, creado en 1980.

Y si hasta ahora nos hemos referido a la oferta museística en términos genéricos, ¿cual es la demanda de los museos en Portugal?. Los museos portugueses recibieron en el año 1998 un total de 6.366.716 de visitas y en el año 2000 el número aumentó para 7.367.576. visitantes (Fuente: INE y Encuesta Anual a los Museos del IPM), lo que sin duda demuestra el papel creciente de estas instituciones en Portugal. Por tipologías estos son los tipos de museos más visitados:

Monumentos Musealizados	2536546
Jardines Zoológicos, Botánicos y Acuarios	1607514
Museos de Arte	817488
Museos Mixtos y Pluridisciplinares	535552
Museos Especializados	495438
Museos de Arqueología	356096
Museos de Ciencias y de Técnica	333063
Museos de Historia	219344
Museos de Ciencias Naturales y de Historia Natural	179103
Museos de Etnografía y de Antropología	137045
Museos de Territorio	128813
Otros museos	21574

3. EL ECOMUSEO DEL BARROSO

Es en el interior Norte de Portugal, en la región de Trás-os-Montes y colindando con Galiza, donde se localiza el Barroso, una microregión que integra los muni-

cipios de Boticas y de Montalegre. Este territorio, situado en el curso alto del río Támega es una zona de media montaña de la denominada «terra fria transmontana», en la parte alta o norte de Trás-os-Montes. El hábitat es aquí concentrado en aldeas y villas, al igual que la vecina provincia de Ourense.

La caracterización demográfica de la zona presenta una situación de pérdida de población en los últimos 20 anos. En particular, el Barroso ha perdido un 31,84% de su población entre 1981 y 2001, aunque hay que subrayar que el ritmo de esta pérdida ha disminuido desde 1991 y que en el lado gallego de la «raya» el vacío demográfico es superior al del lado portugués[10].

[10]

Cuadro 1: VARIACIÓN DE LA POBLACIÓN RESIDENTE EN EL ALTO TÂMEGA (1981-2001)

MUNICIPIOS	1981	1991	2001	Variación 1981-2001
Boticas	8773	7936	6411	-2362
Chaves	45883	40940	43558	-2325
Montalegre	19403	15464	12792	-6611
Ribeira de Pena	10796	8504	7406	-3390
Valpaços	26066	22586	19374	-6692
Vila Pouca de Aguiar	20121	17081	14962	-5159
Total	131042	112511	104503	(20,25%) -26539

Fuente: INE.

Cuadro 2: DISTRIBUCIÓN TERRITORIAL DE LA POBLACIÓN EN EL ALTO TÂMEGA

MUNICIPIOS	Km cuadrados	N.º de freguesías	Km cuadrados por freguesía	Habitantes por km cuadrado en 2001
Boticas	322	16	20,2	23,7
Chaves	590	50	11,8	68,2
Montalegre	806	35	23	17,8
Ribeira de Pena	218	7	31,1	37,4
Valpaços	553	31	17,8	39,4
Vila Pouca de Aguiar	433	17	25,5	38,2
Total	2922	156	18,73	35,76

Fuente: INE (1996).

Cuadro 3: DISTRIBUCIÓN TERRITORIAL DE LA POBLACIÓN EN «A LIMIA» (GALIZA)

MUNICIPIOS	Km cuadrados	N.º de freguesías	Km cuadrados por freguesía	Habitantes por km cuadrado en 2001
Calvos de Randín	97,97	9	10,88	12,84
Baltar	93,90	7	13,41	13,25
Cualedro	117,50	10	11,75	20,86
Os Blancos	47,40	7	6,77	26,79
Xinzo de Limia	132,30	20	6,61	74,34
Total	489,07	53	9,22	32,83

Fonte: Instituto Galego de Estatística –IGE– (2001) e elaboração própria.

Es en el municipio de Montalegre[11], el de mayor línea de frontera con Galiza (municipios de Calvos de Randín, Baltar y Cualedro), donde nació la idea de la creación del ecomuseo del Barroso. Será en los años 1970 cuando, durante una visita de Hughes de Varine a la zona, aparece la idea de crear un ecomuseo en el Barroso[12], teniendo en cuenta las aldeas del área del Parque Natural de la Peneda-Gêres. En décadas posteriores, António Martinho Baptista y Fernando Pessoa, arqueólogo y arquitecto paisajista, respectivamente, del entonces «Serviço Nacional de Parques, Reservas e Conservação da Natureza» (SNPRCN) serán los continuadores de la idea del ecomuseo del Barroso, ampliando en su proyecto el territorio del mismo hacia fuera del parque natural. En los años 1980, el Padre Lourenço Fontes afirma en el periódico local «Notícias do Barroso» que «o Barroso é um ecomuseu». Sin embargo esta idea no cuajó inmediatamente.

En el año 2000, la «Câmara Municipal» (ayuntamiento) de Montalegre contrata a la empresa Quaternaire, bajo la orientación del especialista Hughes de Varine, para la realización de un estudio previo a la implantación de un ecomuseo. Los resultados de este estudio fueron presentados en mayo del año 2001:

> «Com um investimento de um milhão de contos – Fernando Rodrigues promete Ecomuseu
>
> O Ecomuseu do Barroso, aprovado na última reunião de Câmara, é um projecto de «desenvolvimento harmonioso» na área do ambiente e do património, do qual fa-

Cuadro 4: VARIACIÓN DE LA POBLACIÓN RESIDENTE EN «A LIMIA» (GALIZA)

MUNICIPIOS	1981	1991	2001	Variación 1981-2001
Calvos de Randín	2074	2044	1258	-786
Baltar	4018	1867	1245	-2773
Cualedro	5642	2658	2452	-3190
Os Blancos	2216	1272	1270	-946
Xinzo de Limia	10544	9170	9836	-708
Total	24494	17011	16061	-8433 (32,42%)

Fuente: IGE y elaboración propia.

[11] Existe zuna extensa literatura sobre el Barroso, sin intentar ser exhaustivos citaremos algunos ejemplos:

- DA CRUZ, B. (2000): A Loba. Vigo: Xerais.
- DIAS GUIMARÃES, R. (2002): O falar do Barroso. Montalegre: Câmara Municipal.
- LOURENÇO FONTES, A (1992): Etnografia transmontana. Vol. 1: Crenças e tradições do Barroso. Lisboa: Editorial Domingos Barreira.
- ROCHA, J. G. (coord.)(2001): Barroso e suas Histórias de Vida. Montalegre: Câmara Municial de Montalegre.
- SANTOS DIAS, M. A (2002): Montalegre. Terras de Barroso. Montalegre: Câmara Municipal de Montalegre.

Ver en Internet: www.cm-montalegre.espigueiro.pt/

[12] Ver: Teixeira, D. (2005): «A história e evolução do ecomuseu de barroso», em http://www.minom-icom.org/textos2.htm#ECOMUSEU%20DE%20BARROSO David Teixeira es el director del ecomuseo del Barroso.

Ver también: Janotková, M. (2004): O ecomuseu do Barroso no contexto da nova museologia. Relatório de estágio freemover.

> zem parte várias iniciativas. É assim que o presidente da Câmara Municipal de Montalegre, Fernando Rodrigues o define. Essas iniciativas, muitas das quais ainda estão no estado de «ideias», vão englobar uma quantia próxima do milhão de contos. No entanto, existem algumas unidades a criar já delineadas, por exemplo, o parque temático das minas da Borralha, que irá servir para conservar o património daqueles jazigos de volfrâmio, bem como todo um acervo de documentos ligados à história das minas, que, no entender do autarca, poderão servir de base para investigadores e estudiosos que se dediquem ao tema. A criação de pequenos pólos noutros locais, como por exemplo, uma espécie de museu da raia, para retratar a actividade do contrabando, ou a unidade territorial do Rabagão, que se dedicará ao tema da água, são também outros exemplos de projectos que irão ser criados. O núcleo central do ecomuseu ficará situado na sede do concelho, a partir da recuperação das torres do castelo e de algumas casas envolventes. Outra das criações emblemáticas do ecomuseu será a chamada Casa do Habitat. Trata-se de um conjunto de casas antigas e mais representativas do concelho que irão ser recuperadas. Ali será criada uma estrutura técnica de informação que funcionará também como uma espécie de escola de formação na área da preservação do património. Mas este investimento «só fará sentido se conseguir o envolvimento da população e contribuir para a economia local», lembrou Fernando Rodrigues, para concluir que este é um projecto que tem que «mexer com as pessoas». A dinamização e divulgação destas ideias está a ser feita por uma equipa criada para levar a efeito o projecto.» (em Diário de Trás-os-Montes, 22-06-2001).

Cinco años después el ecomuseo del Barroso ha dado ya sus primeros pasos. El ecomuseo tiene su núcleo sede en la villa de Montalegre. Su centro definitivo está en construcción en la parte antigua de Montalegre, al lado de un castillo medieval. En esta sede tendrán las oficinas de trabajo, los técnicos del ecomuseo, pero también contemplará servicios pedagógicos, audiovisuales, de investigación, y turísticos (ej.: una tienda, una oficina de información). Habrá una sala de los cinco sentidos para interpretar sensitivamente el territorio por medio de la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato (ej.: prueba de productos locales); uma sala de recepción y orientación de los visitantes por el territorio; una sala de lo simbólico en la cual se interpretarán los modos de vida locales; una sala de documentación y una sala de exposiciones temporales.

Entre las antenas proyectadas y los temas a valorizar por el ecomuseo destacan:

- Museo de la música y de los cantares populares (en Parafita y Pitões das Júnias).
- Centro de Interpretación Arqueológica de Castro de Codeçoso (Venda Nova).
- Centro de Interpretación Arqueológica de Vilar de Perdizes. Tema: gravados rupestres.
- Museo de las creencias populares (Vilar de Perdizes). Tema: Medicina popular.
- Museo del tiempo (Travassos do Rio). Temas: Casa campesina, molino, ciclo del pan, horno comunitario.
- Red de caminos interpretados y homologados como rutas oficiales (ej.: Via Romana XVII de Braga a Astorga).
- Casa de los embutidos regionales.

– Museo de la tierra (Centro experimental agrícola).
– Horno comunitario (en Paredes do Rio).
– Molino, horno y fuente de Torgueda, para apoyo de los visitantes.
– Forja de Montalegre (oficio de herrero y otros).
– «Pisão» de Tabuadela (Salto).
– Fosos del lobo.
– Horno comunitario del siglo IX (en Tourém).
– Lagar de aceite (en Cabril).
– Museo de la persona: Historias de vida del Barroso.
– Museo, centro de estudios y centro turístico de las minas de wolframio de la Borralha.
– Casa do Capitão (Salto).

El ecomuseo presenta una estructura de gestión dependiente del ayuntamiento. En el mismo trabajan, un director con formación en humanidades y turismo, dos antropólogos y varios estudiantes en proceso de prácticas, además de voluntarios y un auxiliar administrativo. No podemos olvidar las líneas de cooperación con universidades, como la que ha posibilitado la creación de un archivo digital (http://cerem.ufp.pt/eco), o producido investigaciones de terreno sobre rutas temáticas, el turismo gastronómico, las antenas de Paredes do Rio, Tourém y Pitões das Júnias, estas tres últimas realizadas bajo mi dirección por alumnos de antropología aplicada y de turismo de nuestra universidad.

Y ¿cuáles son las rentabilidades de este proyecto? El ecomuseo es un instrumento de rentabilidad política, económica e social. Siguiendo la tesis de Mary Bouquet (2001:1), el «boomÅhde los museos está en relación con la objetivación y politización de la cultura (Handler 1988). Ya antes, será Hugues de Varine (Rivière 1993:393) quien ponga en boca de Rivière la tesis del ecomuseo como un instrumento político de una población. La rentabilidad política se verifica ya en su creación, por iniciativa de la «Câmara Municipal»[13], quien encarga un estudio a una consultora[14] que va a tener como asesor externo el gran especialista en ecomuseología, el francés Hugues de Varine. Es esta una estrategia política de dar cientificidad al proyecto, algo que va a estar presente en todo el proceso de implementación. Este estudio va a ser apropiado por los técnicos locales de una forma realista, readaptativa y pragmática, pues son ellos quienes conocen los problemas a la hora de aplicar la propuesta. Desde este punto de vista, el ecomuseo es un ejercicio político de memoria pública (Douglas 1996) que fija ciertos acontecimientos públicos y olvida otros.

La rentabilidad económica también estuvo presente desde el inicio, asociada a la rentabilidad política y social. La constante preocupación política por saber «quan-

[13] Ver www.espigueiro.pt/noticias

[14] PÉREZ BABO, E. (coord.) (2001): Estudo de concepção e de programação do Ecomuseu do Barroso (inédito).

to custa?», llevó a una constante búsqueda de socios, principalmente gallegos, para la captación de fondos europeos[15]. Se trata de un ejercicio que la antropóloga Sharon Roseman denomina «peregrinación burocrática» (2002). La rentabilidad económica está también íntimamente asociada a una estrategia de desarrollo turístico como salvavidas de este espacio rural, para el cual el ecomuseo representa algo así como un emblema o reclamo de atracción turística. Si bien el turismo tiene alguna importancia cuantitativa, este es más importante desde el punto de vista cualitativo y de su contribución para el empleo y la diversificación de la economía en el propio territorio local. El turismo[16] está cada vez más unido a actividades tales como la pesca, la caza, el parapente (campeonato del mundo, campeonatos nacionales), la agricultura ecológica, etc. No podemos olvidar que parte del municipio de Montalegre hace parte del Parque Nacional de la Peneda-Gerês, un atractivo turístico fundamental para el municipio.

Y si tenemos en cuenta la rentabilidad social, el ecomuseo debe cumplir una función social muy importante que es la de construir el cesto comunitario, es decir, el ecomuseo se convierte en una institución que media entre los locales, los visitantes, los turistas, la escuela, la universidad y los poderes públicos. De ello depende convertirse en un ecomuseo para la comunidad o en un ecomuseo de la comunidad

[15] Desde la implantación del Ecomuseo del Barroso fueron preparadas candidaturas al programa europeo INTERREG, una de ellas con el municipio de Sarria (Lugo-Galiza), con el tempa de los Caminos de Santiago de Compostela (Ver el periódico «El Progreso» de Lugo, 8-8-2002), otra con Calvos de Randín, Muíños y Baltar (Ourense-Galiza), sobre el tema del «Couto Mixto», una especie de «Andorra» galaico-portuguesa hasta finales del siglo XIX. Sobre este caso ver:

- GARCÍA MAÑÁ, L. M. (1988): La frontera hispano-lusa en la provincia de Ourense. Ourense: Boletín Auriense-Museo Arqueológico de Ourense.
- GARCÍA MAÑÁ, L. M.(1996): «Apuntes sobre a evolución da fronteira Galego-Portuguesa», en Boletín do Instituto de Estudios Vigueses n.º 2, pp. 231-239.
- GARCÍA MAÑÁ, L. M. (2000): O Couto Mixto: Unha República Esquecida. Vigo: Universidade de Vigo.

[16] Los visitantes del «Posto de Turismo» (oficina de turismo) de Montalegre en los años 1998 y 1999 pueden servir como guía orientadora de las procedencias de visitantes y turistas:

	Portugal	España	Francia	Reino Unido	Alemania	Holanda
1998	939	105	107	61	27	8
1999	1433	121	108	64	14	15

Fuente: Oficina de Turismo de Montalegre

Además la oferta turística es cada vez más importante:

	Número	Habitaciones	Precio aproximado por noche
Hoteles	1	42	55-89 euros
«Estalagens e albergarias»	2	34	45-90 euros
«Pensões e residenciais»	1	7	20-30 euros
Turismo rural	5	33	25-80 euros
Casa particular	1	6	80 euros

Fonte: Elaboración propia

que despierte y promueva la participación de la comunidad. En el primer caso el ecomuseo seguiría el paradigma de la democratización cultural según el cual el ecomuseu haría llegar a la gran mayoría de la población un conjunto de conocimientos y saberes sobre un legado cultural legitimado. En el segundo caso, el paradigma definitorio sería el de la democracia cultural (Ander Egg 1981; García Canclini 1987; López de Ceballos y Salas Larrazábal 1988:25), es decir, el ecomuseo trabajaría como una institución que engloba a la comunidad y sus representantes como productores activos de su cultura y patrimonio cultural. En este paradigma, el ecomuseo se convertiría en una institución que redistribuiría horizontalmente el poder cultural por medio de estrategias de animación sociocultural y de anti-anomia. ¿Está a cumplir el ecomuseo del Barroso su función social? Pensamos que sí, aunque los grados y formas de participación e implicación de la población local son diversos. A continuación podemos observar un ejemplo etnográfico.

4. EL ECOMUSEO DEL BARROSO Y LA REINVENCIÓN DE LA TRADICIÓN

En la primavera del año 2002 iniciamos un proyecto de colaboración con el «Ecomuseu do Barroso». Nuestra primera tarea fue una investigación-acción que tenía como objetivo preparar una ruta de artesanos en la aldea de Paredes do Rio (parroquia de Covelães) y ayudar en la fiesta de la «malhada» (trilla) que ese año cumplía su segunda edición. Realizamos un trabajo de campo que se inició en el mes de julio del año 2002 y en el cual participamos tres investigadores. Realizamos una etnografía audiovisual sobre las actividades artesanales y los protagonistas de una economía agraria poliactiva. Esta etnografía fue apropiada por los habitantes locales y circuló en sus contextos de emigración, principalmente Francia y Brasil. Producimos memorias sobre la vida de las personas y sobre actividades como: cestería, tejer, herrería, carpintería, cantería, zapatería, afilar los instrumentales agrícolas, etc. Nuestra estrategia fue ir haciendo una co-investigación en la cual producíamos conocimiento conjuntamente con las personas. El reto era grande, pues en Trás-os-Montes fácilmente se cae en la visión de estampa folclorista sobre el espacio rural. El proceso ritual de la investigación nos permitió pasar de la desconfianza inicial a la hospitalidad. Frente a la distancia social y simbólica entre sujeto y objeto característica de muchos proyectos y estrategias de desarrollo (Escobar 1995), las personas de Paredes do Rio acabaron por conocernos mejor que a los ingenieros del Parque Nacional de la Peneda Gerês, más preocupados en sus visitas a la aldea por el horno y el molino que por los verdaderos problemas de las personas.

La fiesta de la «Malhada» y la ruta de los artesanos tuvo lugar el 10 y el 11 de agosto de 2002, organizada por la «Junta de Freguesia» de Covelães y la asociación cultural de Paredes do Rio, en cooperación con el Parque Nacional de la Peneda-Gerês y el ecomuseo del Barroso. Por medio de esta actividad, los locales recupera-

ron la trilla a la moda antigua –con mallos– (Portela 1986), recrearon su identidad y autointerpretaron esta para visitantes y familiares, algunos de los cuales regresan en el verano de Francia.

Lo primero que nos llamó la atención fue que los propios habitantes de la aldea evitaron conscientemente la simple refolclorización (Branco 1999) del evento, no se vistieron como antiguamente y sí como en el presente, defendiendo el derecho al cambio cultural y a una nueva articulación entre tradición y modernidad. No queremos afirmar que todo cambio cultural sea siempre positivo, sino que la escenificación de la cultura local (Cohen 1988) no se orientó apenas para el visitante, sino a los para familiares y vecinos de la parroquia y del municipio, lo que sin duda condicionó la performance cultural institucionalizada. En los días de la fiesta pudimos observar y participar en la siega, en la trilla y en la ruta de los artesanos, pero también presentamos un documental antropológico y una pequeña exposición de fotografías sobre los artesanos. Al mismo tiempo los habitantes de Paredes do Rio organizaron una exposición sobre objetos artesanales y cocieron pan en el horno comunitario que luego venderían a los visitantes. Su participación y también la de los visitantes no se redujo al simple papel de espectadores y consumidores pasivos tan típica de las perspectivas consumistas y econometristas[17].

En la ruta de los artesanos, el artesano –agricultor poliactivo– y sus produciones no fueron pensados para ver y no tocar, en ese orden pasivo, monótono, sagrado e intocable de los objetos de los museos convencionales (García Canclini 1989:152). Por el contrario, los locales y los visitantes participaron en procesos productivos específicos como serrar ou hacer «croças» (capas de paja para protegerse de la lluvia) en el contexto mismo de producción y en contacto con el productor. Aprendieron a hacer y a pensar un modo de vida recreado de forma pedagógica y dialogal. También es cierto que en algunos casos, productos artesanales como el pan, las capas o miniaturas de arados de madera fueron pensados para ser vistas y vender con objetivos decorativos, de recuerdo y suvenir. Esta comercialización asociada a la festivalización de la cultura, utilizó viejos productos culturales readaptados para nuevos mercados donde se le atribuye un valor de intercambio y un valor estético y decorativo promovidos por el turismo. Esta forma de producir y consumir, más propia del pequeño comercio, hace que el consumidor entienda mejor el significado de la artesanía, disminuye su fetichización (Guidieri 1997) y su simulacro (Baudrillard 1981:15).

Lejos de la simple creación espontánea del pueblo, que definiría una visión romántica que imaginase comunidades «puras», lejos también de ser un simple proceso

---

[17] Un trabajo sobre los museos del Norte de Portugal desde una perspectiva exclusivamente cuantitivista y mercantilista es:

– HERRERO PRIETO, L. C.; TERROSO CEPEDA, F.; FIGUEIRA, J. J., ODETE FERNANDES, P. (2001): «Diagnóstico socioeconómico y valoración del turismo cultural de museos», em Nieto González, J. R.; Serrano-Piedecasas Fernández, L. e Herrero Prieto, L. C.: El patrimonio histórico en el río Duero. Zamora: Fundación Rei Afonso Henriques.

de conversión de la memoria en mercancía o simple espectáculo para turistas consumidores de imágenes exóticas (García Canclini 1989), la participación colectiva ha sido fundamental en la fiesta de la «Malhada». Somos conscientes de que la capacidad de carga turística de un territorio puede ser fragilizada por el exceso de consumo programado, algo que no sucede en el caso que referenciamos, lo que favoreció una comunicación más fluida, intensa y rica entre locales y visitantes, siempre invitados para el compartir de trabajos, saberes, alimentos y memorias. Pensamos que este factor es fundamental para favorecer un turismo alternativo, con base en la convivencia y en el intercambio de experiencias simétricas entre anfitrión e invitado (Smith 1992). El ecomuseo se convierta así en un laboratorio de significados, sociabilidades y memorias, y no sólo en una simple institución de gestión y administración de recursos.

Al mismo tiempo es por medio de la participación de la comunidad que el ecomuseo puede convertirse en un espacio de mediación y encuentro entre jóvenes y viejos, entre residentes y emigrantes, entre aldeanos, villegos y urbanos, entre portugueses y gallegos. Sin embargo este proceso no sucede a veces sin sociocentrismos y tensiones identitarias con otras aldeas vecinas que pujan por reinventar tradiciones y presentar estas de forma más «auténtica» según su punto de vista[18].

La participación de la comunidad en la fiesta de la trilla fue un ejercicio de recordación comunitaria (Connerton 1989): «ainda bem que se lembram do antigo» (señora, 80 años aproximadamente, domingo, 11-8-2002). El ecomuseo, en cuanto productor de memorias, puede servir de instrumento social nemotécnico para recordar colectivamente pero también para descontruir y relativizar las hegemonías de saberes y universos culturales, gracias a la apropiación por parte de los locales de capitales simbólicos, sociales y económicos.

Asistimos a un ejercicio de reclamación de la herencia por parte de los herederos de una tradición cultural que pretenden convertir en un patrimonio cultural y social útil para su desarrollo y para la inversión de tendencias demográficas despobladoras. También asistimos a un proceso de reconocimiento del patrimonio cultural activado por los líderes locales para iniciar un nuevo proceso de producción cultural que dé nueva vida a estos territorios del interior norte de Portugal. La reinvención de la tradición se produce no apenas como tendencia a la nostalgia (Urry 1990) de las sociedades posmodernas sino como estrategia identitaria y productiva (Kirshenblatt-Gimblett 1998).

---

[18] El nombre de la parroquia es Covelães, formada por dos aldeas, Paredes do Rio y Covelães, que rivalizaban por cual deberia ser la sede de la parroquia. Respondiendo a esa tensión identitaria, pocas personas de la aldea vecina de Covelães participaron en la «malhada» de Paredes do Rio.

En el fin de semana sigüiente a la «malhada» de Paredes do Rio, en la parroquia de la villa de Montalegre se organizó otra «malhada», que según el discurso de uno de los organizadores sería más «auténtica» pues seguiría modelos más «tradicionales» que los de Paredes do Rio, como por ejemplo utilizar ropa a la moda antigua. Este es un proceso social mimético muy habitual en la invención y re-creación de tradiciones.

Sin embargo estos procesos de retradicionalización (Leal 2000) con base en movimientos asociativos crean emblemas identitarios que se venden como mercancías culturales no exentas de problemas. Así en la edición siguiente el terreno de la siega se redujo en tamaño, las cámaras de fotografía fueron menores y el público no fue tan numeroso como en ediciones pasadas. La viabilidad y sustentabilidad es siempre difícil en estos procesos con mucho voluntarismo, lo que está a exigir una ilusión renovada y una mayor dotación profesional y presupuestaria no siempre fácil de asumir por ayuntamientos con no muchos recursos financieros.

5. CONCLUSIONES: ANTROPOLOGÍA «DE», «PARA» Y «DESDE» LOS MUSEOS

Mary Bouquet (2001:8) recordando la pregunta de Sturtevant (1969) de si la antropología necesita de los museos o los museos de la antropología, afirma que los museos son locales en los cuales se puede acabar con la división entre antropólogos académicos y aplicados, pues entiende estos como una zona de contacto entre teoría y práctica (Bouquet 2001:15). De acuerdo con la autora, los antropólogos son productores culturales reflexivos que pueden convertir el museo en un laboratorio cultural y en un lugar de creatividad, de ahí que los antropólogos deben comisariar exposiciones y cooperar con otros profesionales (Bouquet 2001:12). Pensamos que la siguiente citación de Jean Jamin (1993:162) refuerza aún más la importancia de la relación entre antropología y museos: «Gracias a los museos de etnografía, la etnología se ha convertido en una «cosa pública», visible y visitada, con la que cada quien ha podido medirse o, dicho de otra manera, ha podido compararse, y de quien cada cual podía aprender».

Si todos los museos pueden desarrollar programas comunitarios, es particularmente en los ecomuseos donde más vocacionada se encuentra la institución museal para la participación de y con la comunidad. Siguiendo las directrices[19] de la Mesa de Santiago de Chile del año 1972 y la Declaración de Quebec de 1984 sobre la Nueva Museología, el museo debe ser pensado como una institución al servicio de la sociedad, formadora de la consciencia de las identidades de las comunidades y autodefinidora de las mismas, al mismo tiempo que fornecedora de las claves de identificación colectiva.

Será especialmente en el ecomuseo donde la protección de la naturaleza, la valoración de las identidades, el desarrollo sostenible, la interpretación «in situ» y la participación de la población mejor representen el derecho de las comunidades sobre su patrimonio cultural (Iniesta 1999:115). El ecomuseo es hoy, no sólo un espejo de la comunidad (Riviére 1993:191) sino también un escaparate (Carretero 1999:94) que exhibe identidades para sus observadores y participantes.

[19] Ver: www.revistamuseu.com.br/ e www.minom.nayar.mx/

¿Cuál es el papel del antropólogo en relación al ecomuseo? Pensamos que el antropólogo puede construir una antropología «para» el museo, «del» museo y «desde» el propio museo. Todas estas antropologías implican niveles institucionales y epistemológicos diferentes. En su trabajo de intérprete, bien sea desde la universidad, como miembro de una empresa o parte de la estructura del propio ecomuseo, cabe al antropólogo la demostración de la utilidad de aplicación del conocimiento antropológico. Desde nuestra experiencia en el caso arriba presentado, el antropólogo puede ser un productor reflexivo de memorias plurales necesarias para la elaboración de los discursos del ecomuseo y el refuerzo de la identidad del mismo como centro de investigación al cual se incorpore la teoría antropológica contemporánea en sus reflexiones y aplicaciones críticas. El ecomuseo se convierte así en una oportunidad y en un espacio de aplicación antropológica que evite los excesos de los museos rurales clones, el ensimismamiento narcisista (Segalen 2003) y los museos guetos del pasado.

En el caso del Ecomuseo del Barroso, nuestro papel fue el de tuteladores científicos de una realidad siempre negociada, pero siempre haciendo una etnografía útil a las comunidades. Concordamos plenamente con lo que el antropólogo Néstor García Canclini (1989:154) afirma criticando la ideología de pasividad del museo: «Por tanto, no pueden quedarse en la exhibición de objetos solitarios ni de ambientes minuciosamente ordenados; deben presentar los vínculos entre los objetos y las personas, de manera que se entienda su significado. ¿Por qué mostrar sólo vasijas y tejidos, nunca un horno o un telar? ¿Por qué no funcionando? ¿Y si documentáramos también la relación entre las horas de trabajo y los precios?»

Desde este punto de vista nuestro papel de antropólogos pensamos que debe ser el de evitar que la gente olvide que las ollas fueron creadas para cocinar y las máscaras para celebrar rituales, al mismo tiempo que interpretamos como y por que las cosas cambian. Pensamos también que el museo debe cooperar con el antropólogo y también al contrario, con el objetivo de que el museo deje de ser sólo para maravillar al espectador, distanciando sujeto de objeto o destacando el prestigio de su creador, para convertirse en una institución para y de la comunidad.

6. BIBLIOGRAFÍA

ANDER-EGG, E. (1981) *Metodología y práctica de la animación sociocultural*. Marsiega, Madrid.

BAUDRILLARD, J. (1981, or. 1972) *Para uma crítica da economia política do signo*. Edições 70, Lisboa.

BOUQUET, M. (ed.) (2001) *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*. Berghahn Book, Oxford.

BRANCO, J. F. (1999) «A fluidez dos limites. Discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal», *Etnográfica*, III (1): 23-48.

BRAZ TEIXEIRA, M. (2000) «Los comienzos de la investigación y de la actividad museológica en Portugal. / Primórdios da investigação e da actividade museológica em Portugal», en Separata de Da Luz Nolasco, M. (coord.) *Museos y museología en Portugal. Una ruta ibérica para el futuro*. Número especial de la Revista de Museología. Madrid: Asociación Española de Museólogos.

BRETÓN, V.; GARCÍA, F. y ROCA, A.(eds.) (1999) *Los límites del desarrollo. Modelos «rotos» y modelos «por construir» en América Latina y África*. Icaria-Institut Català d'Antropología, Barcelona.

CARRETERO PÉREZ, A. (1999) «Museos etnográficos e imágenes de la cultura», em Aguilar Criado, E. (coord.): *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*: 94-109. IAPH-Junta de Andalucía, Sevilla.

COHEN, E. (1988) «Authenticity and commoditisation in tourism», *Annals of Tourism Research*, 15: 371-386.

CONNERTON, P. (1989) *How Societies Remember*. Cambridge University Press, Cambridge.

DA LUZ NOLASCO, M. (2000) Museos y museología en Portugal. Una ruta ibérica para el futuro. Número especial de la *Revista de Museología*. Asociación Española de Museólogos, Madrid.

DE VARINE, H. (1993, or. 1989) «La participación de la población», en Rivière, G. H.: *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*: 392-395. Akal, Madrid.

DIAS, N. (coord..) (1997) *Roteiro de Museus. Lisboa e Vale do Tejo*. Olhapim Edições, Lisboa.

DIAS, N. (2001) «Does Anthropology need Museums? Teaching Ethnographic Museology in Portugal Thirty Years Later, en Bouquet, M. (ed.) *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*: 92-104. Berghahn Books, Oxford.

DOUGLAS, M. (1996, or. 1989) *Como piensan las instituciones*. Alianza Universidad, Madrid.

ESCOBAR, A. (1995) *Encountering Development*. Princenton University Press, Princenton.

FERNÁNDEZ DE LARRINOA, K. (2000) *La cosecha pendiente. De la intervención económica a la infraestructura cultural y comunitaria en el medio rural*. Los Libros de la Catarata, Madrid.

GARCÍA CANCLINI, N. (1987) *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo, México.

——, (1989) *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen, México.

GUIDIERI, R. (1997, or. 1992) *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*. Tecnos, Madrid.

HANDLER, R. (1988) *Nationalism and the Politics of Culture in Québec*. The University of Wisconsin Press, Madison.

HOUÉE, P. (1997) *Las políticas de dévelopement rural*. Inra, París.

INIESTA I GONZÁLEZ, M. (1994) *Els gabinets del món. Antropología, museus i museologies*. Pagès Editors, Lleida.

——, (1999) «Museos locales, patrimonios globales», en Aguilar Criado, E. (coord.): *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*: 110-129. IAPH-Junta de Andalucía, Sevilla.

JAMIN, J. (1993, or. 1989) «El museo de etnografía en 1930: la etnología como ciencia y como política», en Rivière, G. H. (coord.) *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios:* 161-170. Akal, Madrid.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1998) *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. University of California Press, Berkeley.

LEAL, J. (2000) Etnografias Portuguesas (1870-1970) *Cultura Popular e Identidade Nacional*. Dom Quixote, Lisboa.

LÓPEZ DE CEBALLOS, P. E SALAS LARRAZÁBAL, M. (1988) *Formación de animadores y dinámicas de la animación*. Popular, Madrid.

MALRAUX, A. (1965, or. 1947) *Le Musée Imaginaire*. Gallimard, Paris.

MONREAL, P. y GIMENO, J.C. (eds.)(1999) *La controversia del desarrollo. Críticas desde la antropología*. Los Libros de la Catarata, Madrid.

NABAIS, A. J. (1993) «Museus na actualidade», en Rocha-Trindade, M. B. (coord.) *Iniciação à museologia*: 63-76. Universidade Aberta, Lisboa.

NEVES, J. (2000) «Museus em Portugal: Elementos para uma caracterização», en IV Congresso Português de Sociologia, en http://www.aps.pt/ivcong-actas/Acta147.PDF (Consultado el 9-02-2005).

OLIVEIRA RAMOS, P. (1993) «Breve história do museu em Portugal», en Rocha-Trindade, M. B. (coord.) *Iniciação à museologia*: 19-62. Universidade Aberta, Lisboa.

PEREIRO PÉREZ, X. (2003) «Patrimonialização e transformação das identidades culturais», en Portela, J. e Castro Caldas, J. (coords.): *Portugal Chão*: 231-247. Celta editora, Oeiras.

——, (2005) *Galegos de vila. Antropoloxía dun espazo rurbano*. Editorial Sotelo Blanco, Santiago de Compostela.

PORTELA, J. (1986) *Trabalho cooperativo em duas aldeias de Trás-os-Montes*. Afrontamento, Porto.

RAHNEMA, M. y BAWTREE, V. (eds.)(1997) *The Post-Development Reader.* Zed Books, Londres.

RIVIÈRE, G. H. (1993, or. 1989) *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*: 392-395. Akal, Madrid.

ROCHA-TRINDADE, M. B. (coord.) (1993) *Iniciação à museologia*. Universidade Aberta, Lisboa.

ROSEMAN, Sh. (2002) «Poniendo la artesanía gallega y el turismo rural gallego en el mapa global: Políticas administrativas y propuestas locales», en Aguilar, Encarnación and Bueno, Carmen (eds.) *Miradas a la Globalización desde México y España*: 381-404. Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (Editorial Porrúa), México.

ROSS, M. G.(1955) *Community Organization: Theory, Principles and Practice*.Harper International, New York.

SEGALEN, M. (2003) «Cuestiones de identidad y alteridad. La experiencia francesa del patrimonio», en González Alcantud, J. A. (ed.) *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en antropología patrimonial:* 41-62. Centro de Investigaciones Etnológicas Angel Ganivet, Granada.

SMITH, V. (ed.) (1992) *Anfitriones e Invitados. Antropología del Turismo*. Endymión, Madrid.

STURTEVANT, W. (1969) *Does anthropology need museums? Proceedings of the Biological Society of Washington*, 82: 619-650.

URRY, J. (1990) *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Sage: Londres.

VIOLA, A. (comp.) (2000) *Antropología del dasarrollo. Teorías y estudios etnográficos en América Latina*. Paidós, Barcelona.

WALSH, K. (1992) *The representation of the past: museums and heritage in the post-modern world*. Routledge, Londres.

WILLIGEN, J. V. (1986) *Applied Anthropology: An Introduction. Bergin and Garvey* Publishers, South Hadley.

Turismo y patrimonio cultural en las pequeñas y medianas ciudades: *el Barri Vell* de Girona y el Museu d'Art de Girona

Josep Manuel Rueda Torres
Director del Museu d'Art de Girona

Al hablar de museos y turismo, tendríamos que diferenciar varias categorías. En primer lugar estarían los museos estrella sostenidos por los estados y las grandes fundaciones privadas. Estos museos responden a los conceptos más modernos de la museología. Son grandes escaparates, con todas las técnicas de comunicación y atracción de masas y con grandes y cuantiosos presupuestos. Responden mayoritariamente a un modelo de sociedad global, dominada por lo que se ha dado en llamar *pensamiento contemporáneo.* En este colectivo encontramos los grandes museos de arte contemporáneo, punta de lanza de la transmisión de este pensamiento contemporáneo y actualmente, también se incorporan a esta línea los grandes museos de antropología, que irán a más a medida que se vayan concretando algunos proyectos actuales ya en marcha. Estos museos también responden al pensamiento contemporáneo o global, por su temática, rabiosamente actual (las civilizaciones, las migraciones, la diversidad cultural…). En este grupo, también están los grandes museos de historia del arte, con colecciones que pertenecen al acerbo cultural universal. Junto a estos hay otros museos que mantienen colecciones, que aunque no sean de arte, tienen esta característica de universalidad (grandes museos de ciencias, de tecnología…). Estos museos ubicados en edificios con mucha personalidad, bien sea históricos o de grandes arquitectos contemporáneos, son centros de gran atracción turística. Cualquier ciudad que ambicione tener una presencia en el mercado internacional del turismo cultural, pretende posicionarse en él con la construcción de uno de estos grandes museos. Evidentemente no todos lo consiguen. Estos museos responden a los mismos estándares estés en Tombuctú, Roma, París, Londres, Bilbao, Madrid, Nueva York, Buenos Aires o Barcelona. O lo que es lo mismo el Centro Pompidou, la Tate Modern, el Guggenheim, el Museo y Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, el MOMA o el MACBA, responden a líneas conceptuales similares. Estos museos, templos, o más que templos catedrales de la modernidad, tienen muchos clientes, procedentes de una gran diversidad de países y por el contrario atienden poco a las necesidades de los usuarios de sus comunidades. Su poder económico y de atracción de masas, bastan para justificar su presencia. De hecho son los apóstoles de la nueva religión, llamada *pensamiento contemporáneo.*

Hay un segundo modelo, el de los museos de comunidad o de territorio (en el caso que superen el marco estricto de un municipio, ya sea rural o urbano). Suelen

ser museos muy próximos e identificados con su comunidad, de la que resaltan su singularidad e identidad y nos hablan de la verdadera diversidad, no la teórica de cafetín. Evidentemente me estoy refiriendo sólo a un segmento de estos museos, los que responden a los criterios de la *Nueva Museología*. Estos museos son de interés para su propia comunidad y para un sector turístico que va en busca de los valores que representa (la singularidad, la falta de artificio y el gusto por lo sencillo, el conocimiento de una realidad distinta a la global). Este segmento turístico, se movería en el ámbito del turismo cultural, el turismo rural o ecoturismo. En este caso el museo sirve al visitante para conocer mejor el territorio y la comunidad y es un complemento más, pero de cualidad, de la oferta turística de la zona. Problemas en los que se encuentra este modelo, el riesgo de huida a la mitificación de un pasado idílico, que en realidad nunca existió, donde se desarrollaban las esencias de la comunidad. Este discurso se puede contrarrestar con un sólido tratamiento de la realidad del presente. Pero tal vez el peor riesgo es el desgaste teórico de la *Nueva Museología*, que necesita nuevas aportaciones que actualicen su discurso. Discurso que viene siendo el mismo desde hace casi 30 años. Estos museos con ínfimos presupuestos suelen tener un extraordinario dinamismo. De hecho la renovación se está dando intuitivamente al incidir en temas como desarrollo comunitario o el presentismo, para que esto dé un vuelco hará falta una formulación teórica que acompañe a estos planteamientos.

En tercer lugar se encontrarían los museos medianos, que superan con creces el ámbito territorial de los museos de comunidad o de sociedad, pero que no tienen el discurso universalista (porque sus colecciones, a menudo de gran nivel, no están consideradas de valor universal) y que en lo referente al discurso teórico están a medio camino entre lo global y lo local, entre la atracción turística de masas y la atención a la comunidad. Esto es así, porqué las ciudades en las que están ubicados, responden a los mismos criterios y suelen ser pequeñas o medianas ciudades de provincias. ¿Cómo pueden actuar estos museos ante el mercado turístico?, pues con el trabajo en red, en combinación con otros museos de su ciudad y en combinación con los demás elementos patrimoniales que presenta.

En este artículo hablaremos, precisamente de este sector de museos. Evidentemente esta presentación obedece a una visión reduccionista, pero que considero útil para analizar la realidad turística de estos equipamientos culturales y nos ayudará a matizar muchos análisis excesivamente complacientes con la realidad turística que les afecta. Por consiguiente intentaremos ofrecer una exposición de datos sin tapujos, real, sin excesivo maquillaje y ponderando las conclusiones.

1. LA CIUDAD DE GIRONA

Girona es una ciudad de más de 90.000 habitantes (según los datos aparecidos en prensa después de la regularización de inmigrantes y de 86.672 habitantes según

el censo de 1 de enero de 2005 del Instituto Nacional de Estadística) que actúa de núcleo de una región, que se circunscribe a su provincia, que tiene un total de 664.506 habitantes, según el censo de 1 de enero de 2005 del Instituto Nacional de Estadística. Ésta área es uno de los centros turísticos más dinámicos del mundo. Lamentablemente el turismo que ha tenido un gran peso es el de playa, mar, sexo y alcohol, por separado o conjuntamente.

Últimamente la apuesta por el turismo patrimonial (ya sea natural o cultural), se está potenciando y en este sentido la ciudad de Girona es un modelo paradigmático. A pesar de todo el modelo tradicional sigue siendo el predominante en el conjunto de la provincia.

El primer ayuntamiento democrático ya inició la recuperación del núcleo antiguo, del *Barri Vell.* En un primer momento seguramente con una finalidad más de ordenamiento urbanístico y de recuperación patrimonial, que con una finalidad turística. Lo cierto es que la recuperación resultó ejemplar.

En el año 1994, el municipio era plenamente consciente que su acción de rehabilitación había dado como resultado uno de los núcleos patrimoniales más atractivos del estado español, que indudablemente por sí sólo ejercería una fuerte atracción turística y más aún en el lugar en el que se encuentra enclavado. Muestra de esta consciencia, es el Plan Ciudad aprobado ese mismo año, en el que se modelaba una ciudad con la aspiración de ser un centro comercial y cultural (y cabe resaltar lo de cultural) de nivel europeo.

Dos acciones se han ido llevando a término durante todo el período democrático: el impulso de la judería y su inclusión en la red estatal de juderías y la instalación de equipamientos culturales y profesionales en el barrio. Hay que decir que seguramente la continuidad de un ayuntamiento de la misma filiación política, concretamente socialista, ha facilitado la continuidad (valga la redundancia) de las políticas de acción en el *Barri Vell.*

Los equipamientos ubicados en el núcleo antiguo son públicos y privados, culturales, profesionales y docentes. Por tanto hay una buena variedad de oferta. Especial relevancia tiene, pero, la presencia de la Facultad de Letras de la Universidad de Girona y de su rectorado. Otros equipamientos son el Colegio de Arquitectos, la Fundación privada de Arte Contemporáneo *Espais,* El Museo de Historia de los Judíos, el Museo de Historia de la Ciudad, los Baños Árabes, el Museo de Arqueología de *Catalunya-Girona* y por supuesto el Museo de Arte, objeto del presente artículo, amén de varias galerías de arte.

Sin embargo el elemento de mayor atracción no son sus equipamientos, sino sus monumentos y en primer término la majestuosa y sobria catedral, seguida por la magnífica iglesia de San Félix que ha ejercido de cocatedral por su prestancia. De hecho estos dos edificios conforman el *Sky Line* de la ciudad. Junto a estos dos monumentos se encuentran otros como el Palacio Episcopal (sede actual del Museu

d'Art) y la *Pia Almoïna*, el monasterio de *Sant Pere de Galligants*, la iglesia románica de *Sant Nicolau* la hipotética sinagoga de Isaac *el Cec* y los ya mencionados Baños Árabes. Sin duda, pero, después de la catedral o al mismo nivel, el mayor atractivo es el deambular por las callejuelas de la judería.

Otros elementos han ido potenciado extraordinariamente la afluencia de público al *Barri Vell*, como el *Festival de Músicas Religiosas del Mundo*, que se celebra a finales de junio y principios de julio y sobre todo la muestra *Girona en flor*, que se realiza a mediados de mayo (las fechas concretas en ambos eventos, varía según el año). El segundo evento, se calcula que propició una afluencia de medio millón de visitantes en 2005. El atractivo de esta actuación que se celebra durante 10 días, radica en la posibilidad de visitar jardines públicos y privados, ornamentados con flores o instalaciones artísticas contemporáneas de carácter floral, que habitualmente no son visitables.

Finalmente hay un fenómeno ajeno a las acciones que se celebran en el Barrio, pero que ha irrumpido con fuerza en la conformación y aumento de visitantes, es el establecimiento de líneas aéreas de bajo coste en el aeropuerto de Girona-Costa Brava.

Este conjunto de elementos es el que conforma la actividad turística del *Barri Vell* y en buena parte de los equipamientos culturales que en él encontramos.

Seguidamente veremos el comportamiento y tipología del visitante del *Barri Vell* y el de unos de sus principales equipamientos: el *Museu d'Art de Girona*. Veremos como esta oferta turística aún es un espacio periférico de la costa Brava y constituye su contrapunto cultural.

2. CARACTERÍSTICAS Y COMPORTAMIENTO DEL TURISTA EN EL *BARRI VELL* DE GIRONA

En este apartado exponemos los datos proporcionados por Núria Galí en su tesis doctoral, presentada el año 2004, bajo el título de: *MIRADES TURÍSTIQUES A LA CIUTAT. Anàlisi del comportament dels visitants del Barri Vell de Girona.* Los datos son el resultado de 732 encuestas y seguimientos de turistas en su recorrido, durante el año 2003. Realmente estos datos como iremos viendo, son lo suficientemente significativos, como para ahorrarnos comentarios sobreros y superfluos. Veámoslos.

Núria Galí distingue en su tesis 28 nodos o elementos de visita individualizados. De éstos, el 76% están señalizados y abiertos al público, pero sólo el 50% son accesibles los fines de semana. Entre estos últimos se encuentran evidentemente todos los museos de la zona, que por otra parte son los únicos que gestionan su propia imagen.

En el análisis del recorrido de los visitantes queda claro que lo que perciben con más fuerza son las escenas urbanas, en detrimento de los monumentos y museos.

Esto se hace evidente cuando vemos que entre los nodos más visitados no hay ningún museo. La catedral con el 80% de visitantes se lleva la palma, seguida por *Sant Feliu*, con un 76% de visitas, las casa pintadas del río *Onyar*, con el 39,8% y la judería con el 21%. Hemos de especificar que las casas del río son el primer telón de fondo que ve el visitante y al que no puede eludir. Evidentemente la parada es obligatoria, porque se ha convertido en una de las imágenes obligadas de la ciudad, pero su visión no ocupa más de lo que se tarda en hacer la fotografía icónica de rigor.

Cuando se analizan los *sightseeing* o puntos de visita obligada, se ve que son los mismos que hemos mencionado, con el añadido de los Baños Árabes. Por tanto los museos, a pesar de ser lo únicos en gestionar su propia imagen, son solo un complemento de lujo de la oferta patrimonial del núcleo histórico. Eso sí, seguramente imprescindible para potenciar la imagen global de este barrio.

Si se analizan los itinerarios, veremos que funcionan como grandes autopistas peatonales de turistas, que responden a estereotipos y no a circuitos lógicos, por consiguiente podemos hablar de una mirada turística domesticada.

En cuanto a los nodos secundarios son visitados por una horquilla que oscila entre el 10 y el 20%. Otros 7 nodos reciben un porcentaje de visita que no llega al 10%. No hay duda que hay nodos prácticamente invisibles para el turista aunque se encuentren cerca de un nodo primordial y sean de extraordinaria importancia patrimonial.

Otro dato terrorífico nos dice que la visita media de los nodos oscila entre 5 y 15 minutos. Alguien se imagina ¿cómo se puede visitar una catedral como la de Girona a esta extraordinaria velocidad?

Los datos continúan rompiendo los análisis complacientes y los estereotipos. El 65,5% de los visitantes que se han seguido en su recorrido, sólo visitan entre 1 y 4 nodos. Lo que significa que en el mejor de los casos; un individuo que dedica un tiempo máximo15 minutos para ver un nodo y visita 4 de ellos, destina a la actividad cultural de la ciudad de Girona una hora. Realmente esplendoroso cuando estamos hablando de un núcleo histórico atractivo, en el que se ha ejecutado una política urbanística y de restauración ejemplar y en el que el visitante puede encontrar hasta 28 nodos de gran interés cultural.

Visitantes los hay y muy numerosos, lo que es importante a nivel económico, indudablemente, pero a nivel cualitativo queda mucho por recorrer. Tal vez porque hemos ido banalizando el patrimonio excesivamente y ha interesado mucho más la cantidad. En todo caso no es un problema de Girona, si no del modelo de turismo cultural que se va generalizando.

Prosigamos, sólo un 16,92% visita entre 5 y 6 nodos y un selecto 8,27% visita hasta 7 nodos.

En definitiva los turistas del núcleo histórico muestran una actitud deambulante y prestan más atención al conjunto que a los elementos. La mayoría de visitantes

desea pasear por el excelente escenario del núcleo histórico, para terminar en la zona comercial y tomar una cerveza o hacer unas compras.

2.1. Como acceden los turistas al Barri Vell y donde están alojados

La tesis de Núria Galí también nos descubre que el 76,1% de los turistas visitan esta zona de por libre y sólo un 23,9 utiliza guías.

La mayoría de los turistas encuestados se aloja en la Costa Brava (45,56%) o en otras localidades cercanas (15,88%). Sólo un 9,07 se aloja en la ciudad. El resto está realizando un *tour* por la zona (15,88%) o sencillamente ha visitado ocasionalmente Girona (24,2%).

Hemos de decir antes de concluir este apartado, que no existe ningún estudio que haya estimado el número total de turistas que visitan anualmente el *Barri Vell*. Tenemos sólo estimaciones aisladas, como el medio millón de visitantes, ya mencionados, que visitan durante 10 días de mayo la zona, con motivo de *Girona en flor*.

Como decíamos las cifras son suficientemente elocuentes por sí mismas y no hacen falta mucho más comentarios que los vertidos en estas páginas.

3. LOS USUARIOS DEL AEROPUERTO DE GIRONA-COSTA BRAVA

Los datos de esta interesante encuesta han sido elaborados por el Patronato de Turismo Girona-Costa Brava. La encuesta está realizada sobre una muestra de 2.068 extranjeros, que han usado las líneas de bajo coste que operan en el mencionado aeropuerto, durante el año 2003.

Los datos de esta estadística son más alentadores, porque nos dan un perfil de usuario más identificado con el patrimonio cultural. Desafortunadamente sólo un 2,4% de estas personas visitan la ciudad de Girona, como veremos. Y es doblemente desafortunado porqué el flujo de visitantes del aeropuerto de Girona ha estado en 2005 de unos 3.400.000 visitantes. No obstante de mantenerse el mismo porcentaje de personas que ha visitado Girona, podemos estar hablando de un volumen de 81.600 visitantes.

La encuesta realizada entre los usuarios del aeropuerto es de gran interés para el museo, pues el perfil que nos da, encaja perfectamente con el usuario cultural.

3.1. El perfil del usuario del aeropuerto de Girona y características del viaje

Se trata del perfil estándar del usuario de patrimonio cultural. Nos encontramos con un hombre o una mujer de alrededor de 39 años (66,8%), que ejerce cargos de

responsabilidad media o alta, que viajan por su cuenta (48,6%), mayoritariamente de formación universitaria (59,1%) o con estudios secundarios (35,5%). En su mayor parte son europeos (79,6%), con predominio de los británicos (39,3%).

Estos viajeros se desplazan por vacaciones y/o ocio (69,3%), pero hay un significativo 4,5%, que tienen por principal motivación la visita de elementos culturales. Realizan visitas de entre 4 y 7 días (40,7%) o de entre 8 y 15 días (35,5%), lo que entraría también dentro de la norma habitual.

Los destinos principales que eligen son la Costa Brava (35%), Barcelona (25%), la ciudad de Girona (2,4%) y los Pirineos un reducido 0,5%. Estos datos nos demuestran el peso creciente de Barcelona como destino de turismo cultural y la endeblez de Girona, como destino cultural, frente a la capital catalana.

El alojamiento escogido también es significativo: el 45,9% va a hoteles y de entre ellos un 12,5% lo hacen en los de 4 o 5 estrellas. Un 15,1% se instala en casas o apartamentos y un 21% va a casa de familiares o amigos.

Las actividades que realizan también son de interés para los museos: Un 81,2% se declara interesado en recorrer la zona y admirar el paisaje, un 58,6% en visitar museos (es de suponer que los grandes museos de Barcelona) y un 23,4% están interesados en descubrir nuestra gastronomía. Un detalle anecdótico es que un 13,9% de los que no han visitado museos, declara que les hubiera gustado hacerlo. Como mínimo es un consuelo.

Datos más colaterales, pero que nos dan una buena idea del usuario del que hablamos, es que el 86,1% ha contratado el vuelo por Internet. También es interesante para los centros patrimoniales gerundenses el hecho que el 88,1% de los visitantes de la ciudad se declara satisfecho o muy satisfecho de la visita. En realidad el descubrimiento les ha complacido.

4. LOS VISITANTES DEL MUSEU D'ART DE GIRONA

4.1. El Museu d'Art de Girona (MD'A)

El Museo d'Art de Girona se encuentra en el antiguo palacio episcopal y tiene una superficie total de unos 7.000 m^2. El edificio, propiedad del obispado de Girona, tiene su origen en una construcción del siglo X, desde ese momento ha ido teniendo constantes remodelaciones hasta la actualidad. Sus colecciones de arte van desde el final de la antigüedad tardía hasta finales del siglo XX. De hecho el museo gestiona colecciones que son titularidad de la Diputación de Girona, del Obispado y de la Generalitat de Catalunya. La gestión, sin embargo como veremos a continuación está exclusivamente en manos de la Generalitat de Catalunya.

El presupuesto ordinario del museo es alrededor de 1.000.000 de euros, y como es habitual las inversiones no están incluidas en esta cantidad . Como entidad el museo es un organismo desconcentrado dependiente del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Esto significa a efectos prácticos que es un órgano de gestión directa del Departamento de Cultura, excepto en el apartado económico, en el que el museo tiene autonomía de gestión, a pesar que su dotación económica salga casi exclusivamente del mencionado Departamento de la Generalitat.

La media anual de actividades que organiza el museo es de unas 140 y la de exposiciones de unas 14. El conjunto de la actividad museística tiene como finalidad el revalorizar el patrimonio artístico de la región, facilitando el acceso del arte al mayor número posible de usuarios. A pesar que el Plan Estratégico del Museo fija como límite cronológico finales del siglo XX, el museo apuesta por dar cabida a artistas contemporáneos, en diferentes espacios expositivos del museo. No obstante la línea prioritaria de las grandes exposiciones del museo es la de llevar a término revisiones históricas de distintos períodos, corrientes artísticas y artistas.

La media anual de usuarios en los últimos 4 años está en los 82.000 (84.953 visitantes en el año 2005). Esta cifra que en apariencia es muy buena para una ciudad de 90.000 habitantes, ofrece un inconveniente: la estacionalidad. Casi la mitad de estos usuarios frecuenta el museo durante el mes de mayo, y concretamente durante la temporada de *Girona en flor*, de la que ya hemos hablado.

Si tenemos en cuenta los datos de los años 2002 y 2003, tenemos la siguiente distribución de usuarios: El 63% son visitas individuales y el 36% grupales, lo que rompe la situación habitual de los museos en los que vemos una presencia del visitante grupal más elevada. También es evidente que el mayor atractivo de visita lo ofrecen las exposiciones temporales (en el 2002 las visitaron 51.447 personas, mientras en el 2003, fueron 57.187 y esta tendencia se ha incrementado en los dos últimos años). Los visitantes individuales de las salas permanentes, fueron en 2002 de 15.771 personas y en 2003 de 13.191, mientras los grupos de las salas permanentes aportaron en el año 2002 7.534 personas y en 2003, 7.621. Los usuarios de actividades fueron 7.704 personas en 2002 y 5.275 en 2003.

4.3. Los estudios de público

Estas son las cifras globales de visitantes en el período 2002-2003, en el que se elaboraron los estudios de público. Teníamos cifras globales de uso pero no conocíamos suficientemente a nuestro público. Esta necesidad de conocer al usuario se hizo más acuciante con la elaboración del Plan Estratégico del Museo. De hecho para conocer bien un museo y poderlo gestionar correctamente, estos estudios son imprescindibles y se tendrían que realizar periódicamente.

El estudio básico se encargo al Instituto de Patrimonio Cultural de la Universidad de Girona (bajo la dirección del Dr. Gabriel Alcalde) y se complementó con estudios parciales de la empresa Grabulosa & Miranda Comunicación.

El método se basó en la ejecución de 240 entrevistas entre 2002 y 2003 a visitantes del museo, en 13 entrevistas en profundidad (entre hora y hora y media) a visitantes del museo y 20 entrevistas más entre usuarios y no usuarios. Se realizaron también 5 reuniones con grupos de discusión, se siguieren a 108 personas en su visita al museo con técnicas de observación durante 10 días. Además se realizaron 200 encuestas telefónicas a mayores de 15 años, residentes en la ciudad de Girona y en su provincia.

Todos estos datos nos han proporcionado un perfil detallado de nuestros visitantes, así como de su comportamiento. También nos ha permitido conocer a los que no nos visitan y probablemente a los que no nos visitarán jamás. También sabemos que imagen tienen de nosotros distintos colectivos implicados en el mudo cultural y artístico.

Veamos los resultados.

4.3. Los visitantes individuales

El perfil que nos proporciona los estudios nos aproxima mucho al de los usuarios del aeropuerto de Girona:

Hombre o mujer de entre 41 y 55 años (el 37%), con estudios universitarios (el 63%, del cual un 18% es personal docente y otro 12% son personas que ejercen profesiones liberales). Un dato de interés es que solo un 11% visita el museo sin compañía. El 51% lo hace en pareja, el 15% en familia y el 13% con amigos. Consiguientemente cabe resaltar que la visita al museo es un elemento del ocio familiar y/o social.

En cuanto a la procedencia, el 13% proviene de la ciudad de Girona, el 10% de su región, el 13% de Barcelona, el 6% del resto de Catalunya, otro 6% de España, mientras que el 48% son extranjeros (británicos, franceses, norteamericanos y holandeses, básicamente). En las conclusiones analizaremos este dato comparado con los otros estudios de turismo presentados en este trabajo.

El 92% de nuestros visitantes son usuarios habituales de museos y su visita está relacionada con las vacaciones. El 77% de los visitantes pasa la mayor parte del día en la ciudad y concretamente en el *Barri Vell.* Solamente el 16 % de los visitantes del MD'A, pernocta en la ciudad de Girona, el resto lo hace en Barcelona, Lloret, la Escala, Platja d'Aro, Tossa o en la Catalunya Norte. En este último caso más que pernoctación se trata de roselloneses que vienen a pasar el día en nuestra ciudad (desde Perpinyà hasta Girona, por autopista, es un viaje que dura una hora escasa).

De los turistas que visitan el museo, el 23% pasa entre 1 y 3 días de vacaciones, el 26% entre 4 y 7 días, el 32% entre 8 y 15 días, y sólo un 5% llega a quedarse 3 semanas de vacaciones.

Es interesante la tipología de alojamiento que utilizan nuestros visitantes: el 45% lo hace en hoteles, el 23% en apartamentos, el 9% en campings, el 4% en casa de amigos y el 3% en casas de turismo rural.

Un dato negativo para el museo pero, por otra parte lógico, es que el 52% de nuestros visitantes toma la decisión de visitar el museo en el mismo momento y el 20% en el día anterior. Consecuentemente, y esta es la parte negativa, no se trata de una decisión premeditada o planificada. Decíamos que es un resultado lógico, por la incapacidad del museo de posicionarse con fuerza en los mercados de origen. Cosa que solo pueden realizar los grandes museos, beneficiados casi exclusivamente, a nivel de turismo cultural, por las grandes campañas institucionales de turismo.

Un dato positivo de las encuestas del museo es que el 25% de nuestros visitantes son reincidentes, lo que indica un alto índice de fidelidad. Pero este dato se refiere básicamente a nuestro visitante gerundense o como máximo barcelonés. Ello queda evidenciado al comprobar que el 98% de los visitantes extranjeros, como es lógico, visitan por primera vez el museo.

En cuanto a los visitantes gerundenses, el 91% declara haber estado ya en el museo y en concreto un 75%, declara haber estado en él más de cinco veces. Este visitante se ha fidelizado a través de las exposiciones temporales, que son las que justifican la reincidencia en la visita (de hecho el 75% de los visitantes autóctonos declara visitar el museo atraído por las exposiciones temporales). Por consiguiente un museo como el MD'A, que lleva 30 años en el mercado del ocio cultural, depende mucho de la política de exposiciones temporales, para mantener su grado de rentabilidad en visitantes. Este elevado grado de fidelidad en la visita al museo, también tiene otra causa, la existencia de la Asociación de Amigos del Museo de Arte de Girona, que acoge a 1.100 socios.

Si en el turista veíamos un elevado grado de imprevisión en la visita al museo, no sucede lo mismo en el visitante procedente de Catalunya, que en un 61% declara conocer previamente el museo: el 13% a través de la prensa, el 8% por las banderolas de las calles de la ciudad, un 5% por guías turísticas y el resto por otros medios. El elemento de improvisación es mucho menor que en los extranjeros, sólo un 10% declara que ha entrado al museo sencillamente porqué pasaba por delante.

En lo referente a los visitantes no catalanes, el 65% declara conocer previamente el museo a través de guías, el 13% a través de oficinas de turismo y en este caso vuelve a aumentar la visita improvisada, pues el 20% declara haberlo visitado por azar.

Finalmente hemos de mencionar que la duración mediana de visita al MD'A es de 40 minutos y 45 segundos, en clara oposición a los datos de duración de visita de

los módulos del *Barri Vell*, ofrecidos por el estudio de uso turístico del núcleo histórico de la ciudad de Girona.

4.4. Los visitantes en grupo

En este apartado no incluimos las visitas escolares o de estudiantes, pues éstas vienen ocasionadas exclusivamente por motivos de formación y el factor ocio, no es una de las principales causas, aunque la oferta del museo si que contemple elementos lúdicos y de ocio. Sin embargo, en principio, no es este aspecto de la oferta el que genera la visita.

Excluidos los grupos escolares y estudiantiles, el museo tiene una frecuentación grupal reducida y los pocos grupos que nos visitan son mayoritariamente extranjeros (franceses, holandeses e ingleses) y no vienen a través de circuitos organizados. Tal vez uno de los grandes fracasos del museo es la poca o nula incidencia en agencias y touroperadores turísticos.

5. VALORACIÓN DE LOS DATOS DE LAS ENCUESTAS

La dificultad básica a la hora de elaborar unas conclusiones, se halla en el hecho de que no se ha estudiado la frecuentación total del *Barri Vell*. De esta manera no podemos saber con exactitud de que forma incide en el museo.

Tenemos, eso sí, estimaciones sobre la avalancha de visitantes durante el periodo de *Girona en flor* (medio millón de personas en 10 días), sabemos que la catedral absorbe el 80% de los visitantes del barrio, según la encuestas expuestas, pero no tenemos ninguna estimación total fiable.

Seguramente se dispondrá de esta cifra a principios de 2006, dado que durante el 2005 se estableció el cobro de entrada para acceder a ella. De todas maneras se tendría que tener en cuenta los visitantes que acceden al templo durante los periodos de las misas en que la visita es gratuita. Tampoco podemos saber en que medida el pago de entrada ha afectado a la frecuentación de la catedral. Cabe suponer que no excesivamente, por lo que se refiere al visitante forastero, y bastante en lo referente a la población autóctona, aunque este último dato puede ser irrelevante respecto al conjunto.

Si las estadísticas oficiosas de la catedral estiman la frecuentación actual en unas 230.000 personas y contando que el pago de entrada no ha afectado en demasía a ésta, nos podemos arriesgar a lanzar la cifra de 287.050 personas, si aplicamos el índice de la estadística de uso turístico del *Barri Vell*, que nos dice que el nodo catedral absorbe el 80% de visitantes. A esta cifra se tendrían que añadir de manera ponderada los visitantes de eventos, muy específicos, como *Girona en flor* y el Fes-

tival de Músicas Religiosas del Mundo. Estos últimos son mayoritariamente catalanes y se desplazan específicamente por estas actividades concretas. Tal vez podríamos estar hablando de una cifra alrededor de las 700 o 800 mil personas. Sin embargo, dada la precariedad y poco rigor de estas estimaciones, no las tendremos en cuenta para elaborar conclusiones.

Respecto al tipo de visita, es en algo en lo que coinciden todas las encuestas: la ciudad de Girona nunca es la primera opción turística (en la primera encuesta sólo el 0,7 se aloja en la ciudad, y en la del aeropuerto sólo el 2,4 opta por la ciudad de Girona como destino y en la del museo sólo un 10% de visitantes pernocta en Girona) y la mayoría de nodos patrimoniales son poco conocidos a priori. El Museo d'Art tiene un alto grado de visita casual o espontánea y la mayoría de nodos patrimoniales son poco visibles. A pesar de ello la ciudad aunque sea como segunda opción entra en los planes de los turistas que visitan Catalunya.

En cuanto al perfil personal y vital de visitante existe una coincidencia muy elevada entre las encuestas del museo y del aeropuerto. También en lo referente la duración de las vacaciones hay coincidencia. En el caso de los usuarios del aeropuerto, la estadística nos muestra que el 35,5% tiene entre 8 y 15 días de vacaciones, en el caso del museo este segmento representa el 32% de sus visitantes. Lo mismo sucede con el tipo de alojamiento: el 45 % de los encuestados en el aeropuerto van a hoteles, y en el museo es el mismo porcentaje. Los que alquilan casas o apartamentos son en el primer caso el 15,1%, mientras en el museo son el 23%. En el caso de aeropuerto los que van a casas de amigos u otros tipos de alojamiento representan el 21%, mientras que entre los visitantes del museo son el 16%. Como podemos ver son datos muy similares.

En cuanto al estudio del Barri Vell y el del museo observamos algunas divergencias claras, como en el caso de la duración de la visita, que en el primer estudio la sitúa en una media entre 12 y 35 minutos y en el estudio del museo, más pormenorizado en este aspecto asciende entre 45 minutos y la hora como media.

Parece evidente que el turista del aeropuerto es el que con más probabilidad puede estar interesado en visitar el Museo de Arte de Girona y creo que esto es extensible al resto de museos de la ciudad.

Otro dato especialmente relevante, que muestra que el visitante de los museos no es el estándar del *Barri Vell*, y si por el contrario el del usuario del aeropuerto, es el hecho de que en páginas anteriores estimábamos la duración mayoritaria de la visita del *Barri Vell*, en una hora, mientras que el 77% de los visitantes del museo, declara pasarse la mayor parte del día en esta zona patrimonial.

Desgraciadamente el extranjero, usuario habitual de museos, se dirige en gran medida a Barcelona. Está claro que la manera más eficiente de aumentar este tipo de visitante es posicionarse en el mercado de origen. Esto difícilmente lo pueden conseguir los museos por sí solos, pero si lo podría conseguir una estructura que ges-

tionara turísticamente el conjunto de la ciudad de Girona y específicamente su núcleo histórico, contando con todos los equipamientos patrimoniales y monumentos públicos y privados que en él se encuentran.

Los tres estudios relativizan el impacto del turismo en las instalaciones patrimoniales y sobretodo cuando no se dispone de un patrimonio elevado a la categoría de universal o de patrimonio de la humanidad.

6. ACCIONES LLEVADAS A CABO POR EL MUSEO DE CARA AL TURISMO, EN BASE A LOS ESTUDIOS DE PÚBLICO DESCRITOS

El Plan Estratégico del Museo d'Art de Girona, elaborado el año 2002, marcó entre sus prioridades realizar distintos estudios de público y a partir de estos un Plan de Comunicación, que ordenara la gestión del museo en este ámbito. El Plan de Comunicación, como herramienta básica de gestión, se último a finales de 2005. Pero previamente se tomaron algunas medidas en base a los estudios de público de los que disponemos.

Como hemos observado en los estudios, la mayor parte de los turistas, realiza la visita al museo de una manera espontánea, no premeditada, ni planificada. También hemos visto como la mayor parte del visitante del *Barri Vell*, deambula por sus calles.

Analizados estos resultados el museo reforzó su señalización externa, para captar mayor número de turistas que deambulan en el *Barri Vell*. Se pusieron pancartas en fachada para anunciar las exposiciones temporales. Se reforzó la rotulación del museo en la fachada, se generalizó la instalación de banderolas en las calles de Girona, anunciado las exposiciones temporales y finalmente se rotuló el patio de acceso al museo. En el mismo año de aplicación de estas medidas se notó la subida de público individual o familiar tanto a la exposición permanente, como en las temporales. La permanente está a finales de 2005, en los 25.000 usuarios (frente a los 13.121 del año 2003) y las temporales en unos 60.000, frente a los 57.187 del año 2003. De hecho a causa de este aumento de la afluencia, básicamente de turistas el museo, ha juzgado necesario, en 2005, dotarse de un servició de audioguías en catalán, español, inglés y francés.

También hemos comentado que la mayor deficiencia en comunicación radica en la nula capacidad de posicionarnos en los mercados de origen. Esto es de difícil solución, por lo que hemos optado por reforzar nuestra presencia en los puntos de llegada: aeropuerto y estación de ferrocarriles, queda pendiente actuar en la frontera de la Jonquera, para acceder al inmenso volumen de visitantes que llegan en coche.

Nuestro planteamiento no ha sido solo reforzar nuestra propia difusión en estos puntos, si no actuar conjuntamente con otros centros museísticos. En esta línea se creó Girona-Museus, que es la agrupación de todos los museos de Girona para po-

tenciar su difusión en los mercados turísticos, a través de presencia en ferias turísticas, ofertas publicitarias... la implantación de Girona-Museus se ha hecho notar en nuestros museos, no tal vez de una manera espectacular, pero si de manera progresiva. De hecho la oferta para el usuario consiste en que en el primer museo que visita, paga la entrada completa y éste le ofrece un tíquet de reducción de tarifa del 50% para los restantes museos. La reducción la tiene que hacer efectiva en un período máximo de 6 meses. Con este sistema se evita crear una caja única, pues cada museo gestiona sus ingresos, ya que cada usuario paga lo que corresponde en cada museo.

Componen Girona-Museus: el *Museu d'Art de Girona*, el *Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona*, el *Museu d'Història de la Ciutat*, el *Museu d'Història dels Jueus* y el *Museu del Cinema*. En estos momentos la cifra de usuarios máximos de Girona-Museus, en 2004, fue de 5.035. Falta saber cuantos de ellos visitaron más de un museo. El estudio del usuario de Girona-Museus, está planteado para el año 2006. Sin duda será otra extraordinaria herramienta de gestión que mejorará la posición de nuestros museos en el mercado turístico

El museo también se ha añadido a la iniciativa del Museu Nacional d'Art de Catalunya, de entrada reducida al 50%, conocida como Art-tíquet, que aglutina a los museos de arte catalanes. Sin embargo esta iniciativa no ha representado un aporte sensible de nuevo público para nosotros, como en el caso de Girona-Museus

En resumen estas han sido las actuaciones previas a la aplicación del Plan de Comunicación del Museo d'Art de Girona, que ultimamos a finales de 2005. El desarrollo del mencionado Plan no era el objetivo de este artículo, en el que nos ha interesado más resaltar el hecho de que el turismo, no es la panacea, aún, para los museos de tipo mediano. Tampoco podemos ningunear este hecho porque las cifras nos indican que para estos museos son, a pesar de todo, un aporte importante de visitantes. Sin embargo la base de sus usuarios son los ciudadanos de su territorio y esto afortunadamente continuará siendo así.

7. BIBLIOGRAFÍA

ALCALDE, G (1997): Els públics del Museu Comarcal de la Garrotxa (1988-1995). Avaluació de la implicació del Museu en la comunitat. Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot.

ALCALDE, G. i RUEDA, J.M. (1989): «Els museos i el seu públic. Una realitat local i comarcal a considerar». *Aixa, 2: 57-63.* Museu Etnològic del Montseny.

——, (1992): «Museo y velocidad». *VII Jornadas de Departamentos de Educación y Acción cultural de los museos: 33-38.* Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

——, (2004): L'ús del Museu d'Art de Girona. Anàlisi de la utilització del centre en el període 2002-2003. Treballs de Patrimoni Cultural, 1. Institut del Patrimoni Cultural de la Universitat de Girona.

ARTIMETRIA (1999): Estudi qualitatiu del no-públic dels museus de Catalunya. Trabajo no publicado.

——, La demanda de museus a Catalunya. Trabajo no publicado.

ASENSIO, M (2002): ¿Para qué sirven los estudios de público en museos?. *Revista de Museología, 24-25: 11-20.*

GALÍ, N. (2004): Mirades turístiques a la ciutat. Anàlisi del comportament dels visitants en el Barri Vell de Girona. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Girona.

MARTÍNEZ, Esther; PRATS, Lluís; BARCELÓ, Maria Antònia (2003): Estudi de la utilització de l'aeroport de Girona: perfil d'usuari dels vols de baix cost, i la seva àrea d'influència. Patronat de Turismo Costa Brava Girona. Informe no publicado.