

MUSEOLOGÍA
MUSEOGRAFÍA
FORMACIÓN
ARQUITECTURA
SEGURIDAD
LEGISLACIÓN
EXPOSICIÓN
DIFUSIÓN



DES

DIRECCIÓN

Marina Chinchilla Gómez
Subdirectora General de Museos Estatales

COORDINACIÓN

Isabel Izquierdo Peraile

CONSEJO DE REDACCIÓN

Emilia Aglio Mayor
Eva Alquézar Yáñez
Ana Azor Lacasta
Víctor Cageao Santa Cruz
Virginia Garde López
Reyes Carrasco Garrido
Consuelo Luca de Tena
Concepción Martínez Tejedor
M^a Victoria Sánchez Gómez

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Clara Ruiz López

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Vélera, S.L.
Producción de Exposiciones

TRADUCCIÓN

Tradux, S. L.
Servicio Mundial de Traducciones

En cubierta:

Astrolabio astronómico (s. XVI), anónimo. Museo Naval, Madrid.

Agradecemos la colaboración en este número de:

María Dolores Baena Alcántara (Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba), Mara Canela Fraile (Museo del Traje. CIPE), Carolina Fenoll Espinosa (Lord Cultura), Marcelino González Fernández (Museo Naval de Madrid), Sergio Lozano (Museo Nacional de Ciencia y Tecnología), Alejandro Marcos Pous (Museo Arqueológico Nacional), Lorenzo Martín Sánchez (Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico), María Luisa Menéndez Robles (Museo Sorolla), Esther Pons Mellado (Museo Arqueológico Nacional), Teresa Rodríguez González (Biblioteca Nacional), Ana Sánchez Llorente (Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico), Real Academia Española, Fundación Gala-Salvador Dalí.

Museos.es permite la reproducción parcial o total de sus artículos siempre que se cite su procedencia. Los artículos firmados son colaboraciones de la revista y *museos.es* no se hace responsable ni se identifica, necesariamente, con las ideas que en ellos se expresan.

museos.es

Revista de la Subdirección General de Museos Estatales



2006

número 2



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA



MINISTERIO
DE CULTURA

Carmen Calvo Poyato
Ministra de Cultura

Antonio Hidalgo López
Subsecretario de Cultura

Julián Martínez García
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

ÍNDICE

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



SECCIÓN I

En torno al museo

<i>Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas</i>	12
María Bolaños Atienza	



SECCIÓN II

Desde el museo

<i>Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica</i>	24
Jesús-Pedro Lorente Lorente	
<i>La formación museológica en España</i>	34
Elena Carrión Santafé	
<i>La organización de los museos en el Reino Unido. La National Gallery de Londres</i>	50
Rocío del Casar Ximénez	
<i>La garantía del Estado. Marco teórico y jurídico</i>	62
Benito Burgos Barrantes	
<i>Compartir tiempo y conocimiento en el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología</i>	74
Amparo Sebastián Caudet	
<i>La renovación de las salas del Museo Cerralbo. Criterios de intervención en un palacio-museo</i>	94
Lurdes Vaquero Argüelles y Julio Acosta Martín	
<i>La ampliación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. Una intervención con historia</i>	106
Joaquín Lizasoain Urcola y Pau Soler Serratosa	
<i>Criterios museográficos para la exposición de materiales escultóricos</i>	116
Juan Pablo Rodríguez Frade	
<i>Gestión de emergencias en museos. Las colecciones, un capítulo pendiente</i>	126
Bárbara Culubret Worms, Marta Hernández Azcutia, Encarnación Hidalgo Cámara, Marina Martínez de Marañón Yangüas y Carmen Rallo Grüss	



SECCIÓN III

Panorama

<i>El Museo Naval de Madrid. Su historia y actualidad</i>	138
Marcelino González Fernández	
<i>El museo de todos: el Victorian and Albert Museum de Londres en los albores del siglo XXI</i>	148
Kirstin Kennedy	
<i>Museo Histórico Nacional. De fortaleza al mayor museo de historia brasileña</i>	158
Vera L. Brottel Tostes	

Itinerarios

SECCIÓN IV

- 168 *Itinerario Virreinal*
Concepción García Sáiz

Memoria del museo

SECCIÓN V

- 184 *José Álvarez Sáenz de Buruaga (1916-1995),
impulsor de la arqueología emeritense*
José M^a Álvarez Martínez
- 198 *Entrevista a Ana María Vicent Zaragoza*
Consejo de Redacción

Exposiciones

SECCIÓN VI

- 212 *Vestiduras ricas. El Monasterio de Las Huelgas y su época*
Joaquín Yarza Luances
- 218 *Sorrolla íntimo*
Florencio de Santa-Ana y Álvarez-Ossorio

Espacio Abierto

SECCIÓN VII

- 226 *Novedades del Sistema Español de Museos*
247 *Cursos, conferencias, encuentros*
260 *Premios*

Recensiones

SECCIÓN VIII

- 264 Joan Santacana y Nuria Serrat, *Museografía didáctica*, Barcelona, Ariel, 2005
Ángela García Blanco
- 266 M^a Ángeles Layuno, *Museos de Arte Contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea, 2004
Carlos Baztán Lacasa
- 268 Gail Dexter Lord y Barry Lord, *The manual of museum exhibitions*,
Routledge, Londres, 2002
Isabel Izquierdo Peraile

La revista *museos.es* consolida su andadura con este tercer volumen correspondiente a 2006. La publicación del número 0 (2004) representó la puesta en marcha de la revista, distribuida en los ámbitos profesionales de forma gratuita. Posteriormente, el número 1 (2005) ha supuesto un incremento notable del número de ejemplares vendidos, teniendo en cuenta el mantenimiento de la versión digital *on-line* desde el portal de museos del Ministerio de Cultura. Tras ambas ediciones, el número 2 (2006) representa la continuidad de una publicación de museología y museografía que aboga por el rigor de sus planteamientos, desde la perspectiva de la red de museos del Estado.

Si bien en números anteriores se ha prestado atención preferente a funciones tales como la documentación, la investigación, la conservación, o la gestión y planificación de museos, en este número hacemos hincapié en aspectos esenciales como la formación de los profesionales de museos, así como una revisión de las últimas tendencias de la teoría museológica. A pesar de que los cursos de formación han aumentado en España en los últimos años, la formación museológica se presenta como un capítulo pendiente en nuestro país. En este sentido, el Ministerio de Cultura desea expresar su interés en este campo dada la necesidad de formar nuevos profesionales con cada vez mayor cualificación profesional. En este volumen se presenta una revisión sobre el tema. Por otra parte, la evolución de las corrientes teóricas en materia de museología queda plasmada en la presente publicación mediante una valoración en torno a la denominada museología crítica. Igualmente, las tendencias museográficas en la exposición quedan representadas a través de un texto que analiza los criterios para la exposición de materiales escultóricos.

Se ha incluido en este volumen un artículo acerca de un tema de interés de la gestión patrimonial actual, la seguridad en los museos, y más concretamente sobre la protección y evacuación de colecciones en situaciones de emergencia, a través de unas jornadas de formación, celebradas en el Museo de América a principios de 2006, que organizó la comisión técnica creada a tal efecto por la Subdirección General de Museos Estatales.

El estudio del patrimonio es un argumento ya clásico en la sección «Desde el museo». En esta ocasión se ha optado por una referencia al marco legislativo y jurídico de la garantía del Estado, de interés por su aplicación en los museos estatales.

Dentro de las secciones habituales, se presenta monográficamente, desde una perspectiva arquitectónica, el proyecto de ampliación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, museo estatal gestionado por la Junta de Andalucía que cobra un protagonismo destacado en este número a través de la entrevista realizada a D^a Ana María Vicent Zaragoza, que fue directora de esta institución desde 1959 a 1989. Igualmente se publican renovaciones de salas de exposición como las recientemente inauguradas en el Museo Cerralbo de Madrid, con atención a los criterios de intervención en un palacio-museo.

Con una óptica novedosa de presentación, este número ofrece un itinerario diferente, con un estilo narrativo cercano al cuento, a través de las colecciones americanas de arte colonial en los museos españoles.

Finalizamos con una referencia a la evocación de una figura de reconocida trayectoria y extraordinaria importancia dentro del panorama arqueológico y museológico español, D. José Álvarez Sáenz de Buruaga, mediante un emotivo texto escrito por su hijo, D. José María Álvarez Martínez.

Agradecemos la acogida del público, tanto de la versión impresa en papel, como de la versión en soporte digital de nuestra revista, que en paralelo a su andadura año a año, se encuentra en un continuo proceso de evaluación para su mejora y el afianzamiento de su misión: posicionarse como un vehículo de comunicación en torno a los museos.

Consejo de Redacción de *museos.es*

SECCIÓN
En torno al museo

I

irno

DESORDEN, DISEMINACIÓN Y DUDAS. EL DISCURSO EXPOSITIVO DEL MUSEO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

María Bolaños Atienza¹
Universidad de Valladolid
Valladolid

Resumen: En los últimos veinte años, el museo ha tenido que hacer frente a las exigencias intelectuales planteadas por las formas de vida contemporáneas y por las prácticas cultas propias de las sociedades postindustriales. Una de las más interesantes ha sido la referida a la manera misma de concebir la presentación de objetos y obras de arte. Este hecho constituye un ejercicio de interpretación que implica significados morales, intelectuales y estéticos que proponen al visitante un discurso determinado; supone una expresión del modo en que los hombres establecen sus relaciones con el saber.

Palabras clave: Posmodernidad, modos de mostrar, antidogmatismo, renuncia a la historia, recontextualización, nuevo enciclopedismo, interpretación.

Abstract: In the last twenty years, museums have had to confront the intellectual demands raised by the contemporary way of life and the cultural practices of post-industrial societies. One of the most interesting of these has been the very way in which the presentation of objects and works of arts is conceived. This constitutes an exercise in interpretation which implies moral, intellectual and aesthetic meanings that offer the visitor a particular discourse; it is an expression of the way in which men establish relationships with knowledge.

Key words: Postmodernist, display modes, anti-dogmatism, renouncement of history, recontextualisation, new encyclopaedism, interpretation.

«Los museos son casas que dan cobijo a pensamientos»

Proust

María Bolaños Atienza es profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y de los «Master de Museología» de las universidades de Valencia, Valladolid, Alicante, Granada y Toledo. Su investigación se ha centrado en temas de arte contemporáneo y museística. En este campo ha publicado dos libros, Historia de los museos en España (1997) y La memoria del mundo. Cien años de museología internacional (2002).

El realizador ruso Alexander Sokurov, el último de los grandes cineastas europeos, ha dedicado algunos de sus filmes más deslumbrantes a los museos. El primero de ellos, *Elegía de un viaje* (2001), es una mezcla de documental y ficción. En él, la cámara sigue la silueta de Sokurov a través de un largo viaje fantasmal, que arranca en el puerto de San Petersburgo y recorre puertos marinos, ciudades desde el aire y monasterios ortodoxos hasta llegar a un cuadro de Saenredam, *Plaza de Santa María*, que se encuentra en el Boijmans Museum de Róterdam. Es una travesía real y lírica, hecha de encuentros humanos y de imágenes fugaces no explicadas, de recuerdos y voces susurradas, de fragmentos musicales que llegan confusa y sordamente entre el monólogo interior del viajero y un envolvente manto de neblina. Todo sucede fluida e involuntariamente, como en un sueño. Apresado siempre en el horizonte de su percepción -una percepción narrada en planos cortos e inestables-, Sokurov encuentra a su llegada un museo vacío, sin conserjes ni visitantes, y lo

¹ Correo electrónico: artedu@arte.uva.es

recorre como si hiciese un viaje interior, como si visitase un museo mental. Hechizado ante el lienzo, recrea la vida de la plaza holandesa, y las figuras, por una ligera palpitación de su superficie, se vuelven reales, sin abandonar su condición de cosas pintadas.

El filme no es sólo de una intensa y grave belleza, sino que puede leerse como una metáfora del valor simbólico que los museos han conquistado en nuestro tiempo, no sólo en la vida pública, sino en la vida privada de los individuos; de cómo se ha transformado la mirada del sujeto y la vivencia de la visita; de cómo el encierro de cada individuo en el museo puede entenderse como el refuerzo de una visión profana y subjetiva del mundo. El tono grave, serio y hermético del relato cinematográfico es idóneo para evocar la experiencia museística del individuo moderno, donde la conciencia humana y el esplendor del arte se funden en una misma reflexión. Da cuenta, en suma, de cómo el museo ha dejado de ser una institución cultural como las demás para revelarse el último refugio de la fragilidad, de lo máximamente individual -por citar a Harald Szeemann, una de las figuras más singulares e influyentes de estas últimas décadas-; el lugar público mejor preparado para satisfacer esa hambre de intimidad que caracteriza al hombre de fin de siglo (figura 1)².

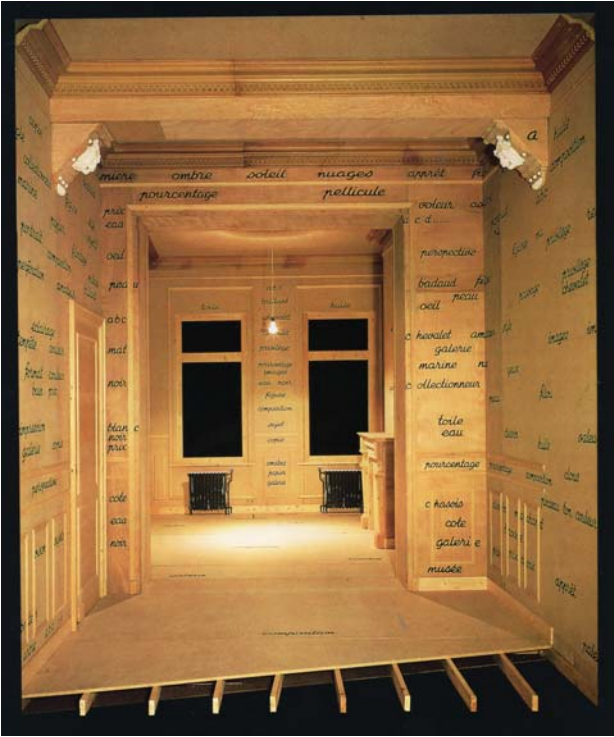
Para llegar hasta aquí, hasta el estado presente, el museo como institución ha realizado una larga travesía, azarosa y radical, como la del viajero de la película. No conviene olvidar que la espléndida vitalidad y la alta significación simbólica de la que viene disfrutando en los últimos treinta años, arranca de una crisis mortal, de la que el museo salió, no sólo derrotado, sino a las puertas de la muerte definitiva. A mediados de los años sesenta, se desencadenó una revuelta contra esta institución de un furor inédito, que alcanzó su auge con los acontecimientos de la primavera del 68. Todo el mundo tenía la sensación, como afirmaba Jean Clair, de que el museo había degenerado hasta lo insostenible, hasta convertirse en un cementerio cultural, un accidente del pasado, como los diplodocus extinguidos (Clair, 1971); una infravaloración que venía reforzada



1. *L'intime. Le collectionneur derrière la porte. La maison rouge. Fundación Antoine de Galbert (París), 2004*
(Foto: Marc Damage)

por las condiciones en que estaban sumidos los museos europeos, abandonados por los poderes públicos y por la propia sociedad, aburridos y polvorientos, caóticos y poco amados. El abismo histórico que se abrió entre el arte y el museo hacía insufrible su misma mención. Artistas, conservadores y críticos de arte, historiadores y estudiantes, *amateurs* y especialistas denunciaron -con una ironía demoledora, como lo hizo, por ejemplo,

² *L'intime* es justamente el título de una de las exposiciones más singulares de la temporada pasada en París, en la que se trataba de la relación cotidiana y reservada que el coleccionista mantiene con sus objetos artísticos. Se mostraba, así, lo que un espectador, acostumbrado a conocer las colecciones privadas en el espacio aséptico del museo, nunca ve: quince cubículos que reproducían el vestíbulo, el baño o el dormitorio de quince coleccionistas (Wajman y Falguieres, 2004).



2. Marcel Broodthaers. *La sala blanca*, 1975
(Foto: Museo Nacional de Arte Moderno.
Centro Goerges Pompidou)

Marcel Broodthaers (figura 2)- no sólo su estado decadente e inútil, su elitismo, su conservadurismo autoritario y dogmático, su complicidad con el poder y la mentalidad burguesa, sino que negaron su legitimidad histórica e incluso su derecho a existir. Desde ese momento, y así se anunció, «cualquier» lugar podía ser el lugar del arte.

Pero no se trata aquí de hablar de las circunstancias de esta crisis, sino del museo que, casi de inmediato, renació de sus cenizas; de los desafíos intelectuales que, desde mediados de la década de los setenta, impuso a este recién nacido la nueva sociedad postindustrial con sus inesperadas prácticas culturales, que implicaban conmociones en la sensibilidad de los individuos, cambios en los comportamientos de las masas urbanas y profundas metamorfosis ideológicas. Ese giro cultural, cargado de titubeos, disquisiciones y quejas, se ha producido en el seno de lo que se ha bautizado como Postmodernidad. Sea o no acertado el término, lo cierto es que es en el seno de este nuevo contexto histórico donde toma cuerpo una nueva generación museística, consciente de la imposibilidad de mantenerse en los límites institucionales del modelo tradicional y de la urgencia por comprometerse con una desconocida y muy compleja situación, emprendiendo un proceso de refundación desde sus cimientos.

Los cambios que empezaron a verificarse a un ritmo muy vivo, aunque de intensidad desigual, fueron numerosos y profundos. Entre otros, la defensa de la vocación democrática del museo, su aspiración a ser un foro de discusión y crítica, la importancia adquirida por los recursos informativos y tecnológicos, el papel desempeñado por la cuestión de las identidades colectivas, minoritarias o no, las exigencias de orden financiero y organizativo, las consecuencias derivadas de su gigantismo planetario, sus ambiguas relaciones con el mundo del ocio, etc.

Pero de las innumerables transformaciones habidas, una de las más interesantes ha sido la referida a la manera misma de concebir la presentación de objetos y obras de arte, no tanto en lo concerniente a las técnicas expositivas -es decir, a la parte «visible» de la exposición-, sino, sobre todo, a las nuevas ideas y modelos interpretativos y estéticos, a los modos de ordenar el saber; dicho de otro modo, a la dimensión «invisible» que subyace en toda presentación visual, por utilizar una conocida expresión (Pomian, 1987).

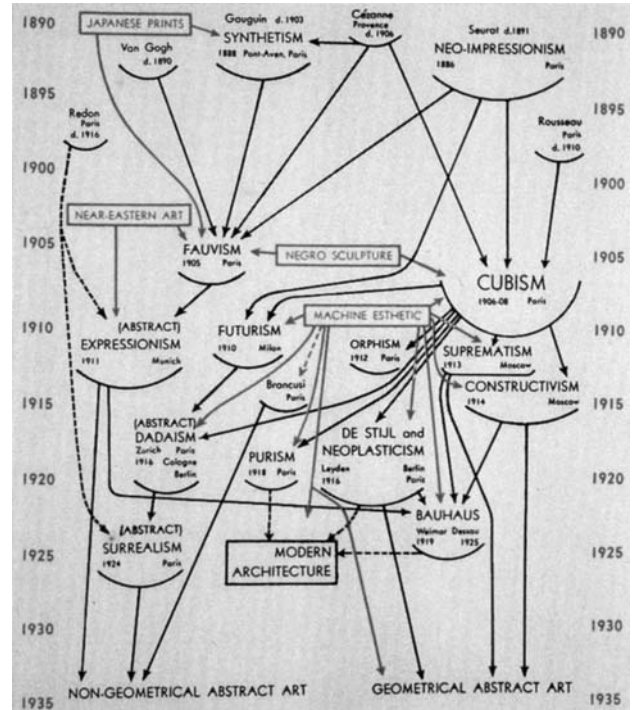
Los modos de mostrar, sea en exposiciones históricas o contemporáneas, permanentes o temporales, no son naturales ni ingenuos. Constituyen un ejercicio de interpretación que encierra significados de naturaleza muy diversa: son decisiones morales, intelectuales y estéticas que proponen al visitante un discurso determinado; suponen un modo de ordenar el conocimiento y de inscribirlo en un contexto mental y cultural que depende de la elección de los objetos, del modo de colocarlos, de la decoración que los acompaña y de todo el conjunto de operaciones al que eventualmente se les somete. Dicho en pocas palabras, el museo produce y legitima valores artísticos, y también, en última instancia, se ofrece como una expresión del modo en que los hombres establecen sus relaciones con el saber.

Por lo que se refiere a estas dos últimas décadas, hay que precisar, de antemano, que buena parte de los impulsos renovadores, los más radicales, se han producido en los

museos de arte contemporáneo, que han sido el campo de experimentación pionero y más avanzado, contagiando a la larga a las restantes especialidades -museos de bellas artes y etnográficos, técnicos o de artes decorativas, científicos o monográficos-.

Es aquí donde hay que reconocer el influjo de un grupo de conservadores, de críticos e historiadores del arte, de comisarios y organizadores de exposiciones, de directores de museos y bienales, muy imaginativo y bien preparado, cuyas propuestas independientes han renovado los fundamentos doctrinales de la museología clásica ampliando el campo de estudio con entrecruzamientos multidisciplinares muy sugestivos. Esta *Nouvelle Vague* -formada por holandeses como Rudi Fuchs, franceses como Jean-Louis Froment, alemanes como Johannes Cladders, ingleses como Nicholas Serota o suizos como Rémy Zaugg- está constituida, como gran parte del pensamiento más pujante del último tercio del siglo XX, por los mismos jóvenes que protagonizaron la revuelta antisistema de hace treinta años, con sus propuestas autogestionarias y desmitificadoras de la cultura. Con esos materiales inventaron una nueva museología no académica, que recogía el espíritu creativo de la revuelta contracultural en lo que ésta tuvo de indocilidad, sentido utópico, defensa de lo subjetivo e intercambio disciplinar, y dieron a todos estos impulsos, en su día arrasadores, un contenido provechoso y constructivo. Y en los últimos cuarenta años han dedicado lo mejor de sus esfuerzos a la refundación del museo, trabajando con rigor, inteligencia y eficacia, logrando salvar el abismo abierto entre el pensamiento contemporáneo y la sede museística.

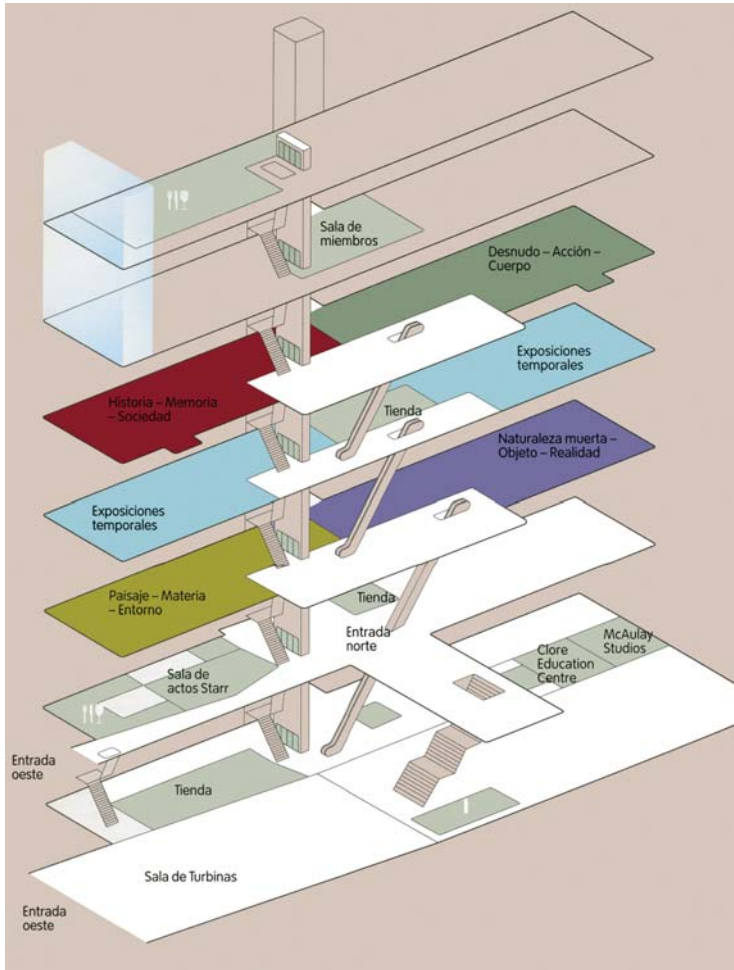
Uno de los principales frentes de batalla contra el museo tradicional se libró en un plano intelectual, arremetiendo contra su poder normativo en el campo del saber, contra su autoridad para imponer una lectura exclusiva y dogmática del conocimiento -histórico, científico, antropológico, etc.- a través de la presentación de las colecciones. En el caso de los museos artísticos, modernos o no, se había aplicado desde el siglo XIX un discurso histórico positivista, dominado por la



3. A. Barr. Diagrama para la exposición *Cubismo y arte abstracto* en el MoMA, 1936 (Foto: MoMA).

ejemplaridad del modelo occidental y basado en una interpretación unilineal e inexorable. En él, cada obra quedaba encuadrada dentro de un orden clasificatorio que iba recogiendo, en cada generación histórica, una secuencia completa de estilos y corrientes -Renacimiento, Manierismo, Barroco, Neoclasicismo-, como si el pasado pudiese encerrarse en un armario de casilleros bien clasificado. Tal modelo expositivo, propio de la razón moderna, se ofrece, así, como un «ámbito de demostración»: permite distinguir y comparar, analizar la evolución de tal o cual pintor, establecer la relación entre el maestro y sus imitadores, la secuencia de pioneros o epígonos, fijar las fuentes y definir los estilos, probar las filiaciones o, incluso, marcar los criterios para la restauración de las obras.

Este mismo modelo se había impuesto también en la lectura del arte contemporáneo, encabezada desde los años treinta por el Museum of Modern Art (MoMA) neoyorquino, un paradigma en su género. Su fundador, Alfred H. Barr, había convertido al museo en una «apología de la anticipación». Y había añadido, a las competencias tradicionales del conservador, una nueva y decisiva, la balística: «Esquemáticamente, uno puede representar la colección permanente como un "torpedo" que atraviesa el tiempo y cuya punta no cesa de alejarse de un origen del que le separan cincuenta



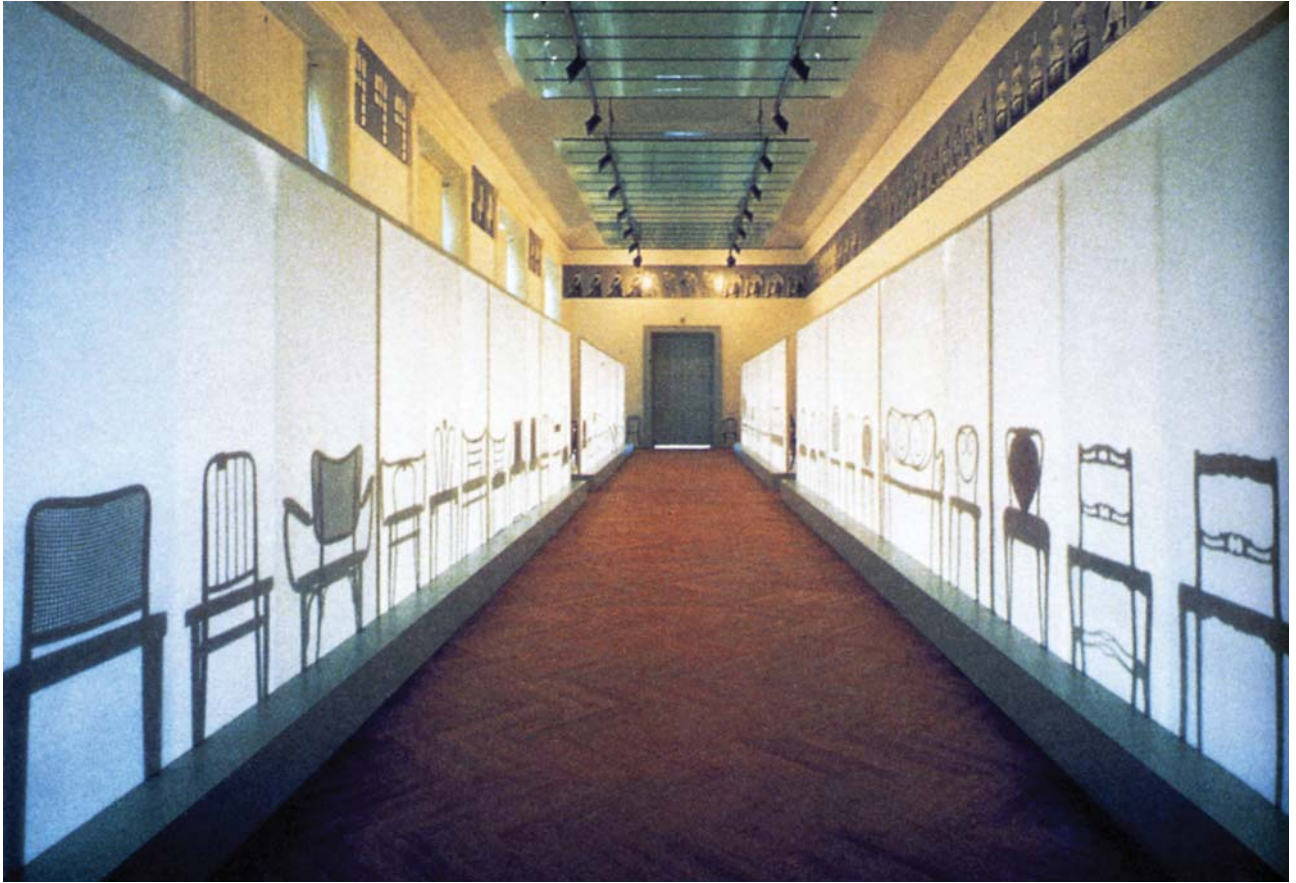
4. Distribución de la colección permanente de la *Tate Modern* (Foto: Tate Modern).

años». Cada etapa deriva de la que la precede y origina la que la sigue (figura 3). Esta idea se visualizaba en una museografía de la «neutralidad» con muros sin decoración, marcos lisos y negros, moqueta gris, vitrinas metálicas y un modo de colgar los cuadros sin contrastes, con todos los lienzos a 1,42 metros del suelo (Staniszevski, 1992).

Pero la fractura de los años sesenta, trajo, entre otras cosas, un cuestionamiento de la Historia -y de sus convenciones adquiridas-, como instrumento de comprensión. Se rechazaba su arrogancia doctrinal, su ilusa pretensión de revivir la «verdad» del pasado, el valor absoluto de una cronología totalizante y exhaustiva. Fue el Beaubourg parisino dirigido por el sueco Pontus Hulten el que abrió una nueva era en este campo, al diseñar una serie de exposiciones -*París-Nueva York* (1977), *París-Berlín* (1978), *París-Moscú* (1980)- que, sin renunciar a la perspectiva histórica, pues delimitaban un período cronológico, la

relativizaban introduciendo conexiones geográficas y cruzando entre sí disciplinas diversas (poesía, cine, pintura, música). Se iniciaba, así, un gusto creciente por las «cartografías» del arte en sustitución de la comprensión temporal. Este planteamiento transversal, temático, abrirá la vía a los museos para reescribir la historia del arte de la modernidad con una mayor libertad, con criterios teóricos nuevos, en una práctica que se fue extendiendo a las restantes especialidades: museos arqueológicos, pinacotecas clásicas, museos de historia o de artes decorativas, etc.

Poco a poco, se impuso una «epistemología de la recontextualización», que ha favorecido las interpretaciones cruzadas, los paralelismos espaciales, las confluencias interpretativas y el intercambio de saberes y disciplinas. No se trata tanto de producir «historia» como de producir «sentido» (Francblin, 1995). Tal enfoque ahistórico fue espléndidamente puesto en juego en las exposiciones de Harald Szeemann, en las que se prescindía del *continuum* temporal en favor de una «poética de la exposición» de gran intensidad, como se reveló, por ejemplo, en *Zeitlos* (1988), una espléndida muestra de escultores contemporáneos, presentada en una abandonada estación de ferrocarril del Berlín Oriental, que insistía justamente en una afinidad «fuera del tiempo» (significado del título *Zeitlos*, réplica irónica a un asentado concepto de la historiografía alemana, *Zeitgeist*, «espíritu de la época»), pues los artistas elegidos estaban más unidos entre sí por correspondencias espaciales y atmosféricas que por su pertenencia a tal o cual generación o estilo, lo que permitía a cada obra de arte conservar su espacio de libertad, sin necesidad de ilustrar ninguna tesis crítica (Millet, 1988). En 1994, Rudi Fuchs en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, emprende una serie de exposiciones tituladas *Couplet*, que distribuye las obras de un artista -en 1995 fue Arnulf Rainer- por diferentes salas del museo, de suerte que en cada *encuentro* se revelaba un rasgo particular del estilo del artista en cuestión. En el 2000, Serota hacía estallar el historicismo de la secuencia temporal, no ya en una exposición

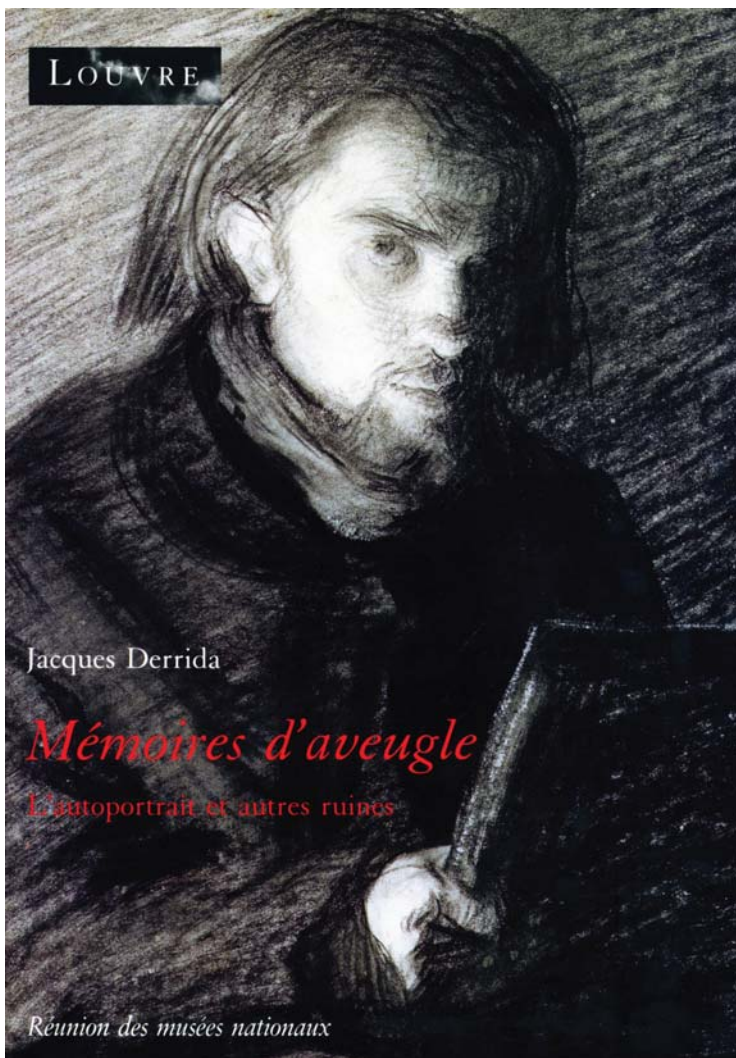


5. B. Bloom. Acondicionamiento de la sala de mobiliario del Museo de Artes Decorativas de Viena, 1993 (Foto: Gorney, Bravin y Lee).

temporal, sino en la colección permanente del museo, al presentar los fondos de la Tate Modern, en cuatro grandes temas -el *cuerpo*, la *memoria*, el *objeto* y la *vida real*-, trazando su continuidad y los cambios sufridos a lo largo del siglo XX (figura 4).

Esta nueva flexibilidad en la interpretación del pasado y del patrimonio artístico ha permitido diluir la separación rígida que separaba a los museos por especialidades, abandonar el encierro monográfico y propiciar un intercambio disciplinar, con experiencias que saltan por encima de milenios o de límites científicos. De modo que -con mejor o peor fortuna- museos de arte contemporáneo exponen colecciones de arte primitivo, como se hizo con la escultura cicládica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid; o museos de antigüedades presentan junto a sus piezas creaciones modernas, -como se hizo con los monolitos de Ulrich Ruckriem, que dialogaban apaciblemente con el busto de Nefertiti, en el Museo Egipcio de Berlín-. Es un nuevo modo de entender el museo de efectos refrescantes sobre algunas centros

que arrastraban una vida tediosa y polvorienta y que, al ofrecer visiones inéditas de sus colecciones han logrado arrastrar a públicos nuevos y más amplios. Es el caso del Museo de Artes Decorativas de Viena, cuya excelente colección pasaba sin pena ni gloria, y que al encargar el acondicionamiento de sus salas a grandes artistas contemporáneos, ha atraído a un sector de visitantes más joven (figura 5). Más sugerente aún fue el género de exposiciones inaugurado en 1990 por el Departamento de Artes Gráficas del Museo del Louvre, tituladas *Parti pris*, en las que se confiaba la elección de un tema, y de las obras que lo justificaban, a una personalidad -un filósofo, un psicoanalista, un cineasta- cuyo discurso tuviese un interés en sí mismo. Significativamente, la vía la abrió uno de los intelectuales más potentes del momento, Jacques Derrida, que se dejó inspirar por el tema de la ceguera y propuso su *Mémoires d'aveugle* (figura 6). El principio intocable de la exposición era la libertad soberana del autor, asesorado técnicamente por los conservadores de la sección, y su propuesta era asumida sin discusión



6. Portada del catálogo de la exposición *Mémoires d'aveugle* en el Louvre (París), 1990 (Foto: Museo del Louvre).

por el museo. Dar la palabra a un profano en un dominio en el que prima la opinión del especialista era tanto como reconocer el fin de un monopolio y comprender que la exégesis del historiador gana cuando se enriquece con otros puntos de vista.

La elasticidad ha afectado también a la jerarquía clásica que tradicionalmente daba prioridad a las estructuras estables (la colección permanente y derivada de ella, la tarea de conservación) frente a las transitorias (la exhibición temporal y, asociada a ésta, la función expositiva), asignando a cada una de ellas estatutos

³ *Chambres d'amis* (1986) era el título de la exposición organizada en Gante por Jan Hoet, que dispersó toda una serie de obras de arte por las viviendas particulares de sus propios amigos, obligando al público a recorrer la ciudad para visitar los lugares de la exposición.

distintos. Hay que recordar que durante los años de agonía, el aliento que le quedaba al museo vivió bajo la forma provisional de la «exposición», que se reveló como un campo de experimentación muy fértil y terminó por convertirse en la forma privilegiada de presentación del arte. Las experiencias de las *kunsthallen* alemanas y suizas o de las galerías privadas del Soho y el Tribeca neoyorquino, como Leo Castelli o Paula Cooper, ejercieron un influjo decisivo, y desde entonces la exposición temporal ha adquirido un protagonismo estelar, no sólo por su frecuencia y su éxito popular, sino por ser el campo de pruebas idóneo donde experimentar nuevos modelos que luego son aplicados a las colecciones estables.

Por eso se ha debilitado el *status* exclusivo y superior de los museos con colección. La «lógica de la exposición» se ha impuesto sobre las exigencias de la sede institucional y ha favorecido la pluralidad de lugares de presentación de la obra: museos con colecciones públicas o privadas inalienables, centros de arte sin colección propia, instituciones financieras con colección y sede, colecciones prestadas temporalmente, monumentos históricos que exponen regularmente arte contemporáneo, talleres de artistas, fábricas recicladas, domicilios de coleccionistas o «habitaciones de amigos»³.

Es cierto que la colección es prioritaria, pues es ésta la que concede al museo su identidad; que el «verdadero museo» lo constituye el inventario de objetos expuestos o guardados en depósitos y almacenes, siendo su presentación pública una decisión discrecional sometida siempre a las exigencias de la conservación. Pero colección no significa inmovilismo. Fuchs ha dicho que los objetos de museo son como diamantes que cambian de color según la luz que reciben. De ahí la cada vez más extendida práctica, entre pequeños y grandes museos, de someter la colección a revisiones periódicas, para vivificarla y presentarla desde nuevos puntos de vista, monográficos, temáticos, poéticos, documentales; de olvidar el exclusivismo histórico y centrarse en las posibilidades de la obra en sí, en su problematización; de

desarrollar, como hacen algunas colecciones, una «política de autor»; de abandonar, en suma, el «esto fue así» del historicismo en pro de un «¿porqué no así?», antidogmático, que promueva sentidos inéditos, correlaciones no vistas, comparaciones significativas.

A esta nueva anarquía ha venido a sumarse el fenómeno del mestizaje cultural de las sociedades tardocapitalistas, que ha ensanchado enormemente el repertorio de lo museable. El telón de fondo sobre el que se yergue el museo contemporáneo es el de una implosión cultural en la que conviven culturas y subculturas -exóticas, urbanas, populares o remotas-, de cuyas formas de expresión, hasta ayer invisibles y marginales, el museo se ha hecho cargo, integrando en la memoria artística todas estas nuevas bellezas, periféricas, plurales y antagónicas, interiorizando las tensiones y las incertidumbres del presente, aprendiendo a contar de una manera nueva las viejas historias y aceptando el vértigo de cánones heterogéneos que conviven babélicamente y que son, hoy, el signo de los tiempos.

Esta nueva conciencia se materializó en diversas exposiciones, entre las que destacó, por su amplitud y por la polémica que desató, la celebrada en el MoMA en 1990, titulada *High&Low*, sobre las relaciones entre la alta y baja cultura, donde se mezclaban sin distinción objetos del supermercado, tradiciones de minorías étnicas y productos del *kitsch* urbano, para mostrar hasta qué punto el arte elevado y el arte de masas no cesan de imitarse el uno al otro.

El efecto de toda esta dispersión ha sido un museo desorientador, pues aquella ambición enciclopédica que inspiró al museo ilustrado, su pretensión de «tenerlo todo», ha sido sobrepasada por un posenciclopedismo laberíntico y desjerarquizado, aún más globalizador, y reorientado en una nueva dirección cuya meta no es tanto «la colección de objetos» como «la comprensión de los hombres». Considerados así, los museos han adoptado una misión más ambiciosa de lo que nunca soñaron, de fondo antropológico, que les convierte en instrumentos de orientación histórica y afectiva, sobre

los que se asientan y se legitiman las identidades colectivas, tengan el estatuto cultural que tengan. Por eso, su objetivo debería ser «producir un efecto de conmemoración inteligente, convocar a todos a la construcción de un espacio y de un tiempo potencialmente común», donde poder encontrarse; donde cada individuo pueda imaginar otras muchas vidas paralelas, atravesar numerosos umbrales simbólicos, geográficos y temporales, situados en los confines de universos cualitativamente distintos (Bodei, 1996). Adoptar esta nueva misión no es sólo tarea de los museos históricos y etnológicos, aunque sean éstos, por su naturaleza, los más directamente concernidos, y los que favorecen, por la naturaleza de sus colecciones y la competencia de sus expertos, las propuestas más atractivas, como ha demostrado el Museo de Etnografía de Neuchâtel que, bajo la dirección de Jacques Hainard desde 1980, ha abandonado la etnología clásica, circunscrita al ámbito tranquilizador de «lo primitivo», y observa el planeta entero y la vida contemporánea como un objeto exótico, ofreciendo exposiciones ácidas, irreverentes y llenas de humor.

No podemos concluir, sin embargo, sin mencionar la metamorfosis que se ha experimentado «en la otra orilla», donde reside el espectador, aunque no sea tan manifiesta. No podía ser de otro modo en una etapa histórica en el que el auge del subjetivismo y el culto a la individualidad han alcanzado un protagonismo sin precedentes en la historia del museo público. El nuevo visitante ha dejado de ser el «contemplador» racional y distante, la mónada pensante y cartesiana del museo ilustrado -cuya posición frente al objeto museístico tenía como horizonte la información, el pensar y el saber-, para convertirse en un disfrutador que ha sustituido el «conocimiento» por la «emoción» y que se zambulle en un ejercicio apasionado, narcisista y pretendidamente espontáneo del sentir; un espectador tan interesado en el goce sensorial del objeto como en la plenitud del espíritu, con tanto cuerpo como alma. Un visitante, en fin, que se desentiende del prestigio metafísico de la tradición; que no admite la autoridad

de un canon, sino que se enfrenta a la comprensión de la obra de arte como un teatro de intercambios, abierto a la interpretación personal y a la duda; que saca sus propias conclusiones.

Tal defensa del «derecho a la interpretación», de la legitimidad de los relativismos estéticos, y la desconfianza frente a las consignas establecidas, han puesto de relieve la cuestión de la «recepción» de la obra de arte, de sus efectos, de todo lo que rodea al problema de la lectura y la comprensión por parte del espectador. Los teóricos de la cultura, los críticos de arte y los filósofos han venido a rehabilitar la figura del lector común, y la necesidad de comprender cuanto rodea a la manera en que la obra de arte es recibida⁴, en la convicción de que todo lector, todo visitante, reconstruye una relación personal con el arte, y lo interroga en una situación concreta, no previsible y cambiante. El propio Sokurov se hacía cargo de esta necesidad contemporánea cuando formulaba su visión del arte como «un pretexto que lanza una corriente, una energía destinada a despertar la emoción; estoy convencido de que la profundidad de los sentimientos reside menos en las películas mismas que en la experiencia de los espectadores que las ven» (Baecque y Joyard, 1998).

De acuerdo con esa necesidad, el museo contemporáneo sabe que su supervivencia depende de su disposición para fomentar una experiencia personal y exploratoria, no prescriptiva, de que el museo renuncie a su dogmatismo institucional y hable al espectador al oído, de tú a tú. Lo cual no significa, como Hannah Arendt advertía en una entrevista, reducir las obras de arte al estado de pacotilla ni apelar al maquillaje informático que «pixela» el objeto museístico, cosificándolo. Se trata, más bien, de una *promesse de bonheur*,

que tiene un interés especial para los individuos, en cuanto que les brinda una ilusión de libertad íntima que es consustancial a la manera moderna de entender la relación con la cultura. Dicho de otra manera, el museo ha regalado al visitante de nuestro tiempo la «prerrogativa de preguntar».

⁴ Así, para H-R. Jauss, principal animador de la llamada «teoría de la recepción», lo importante es la interacción dinámica entre producción y recepción de la obra de arte. Jauss pertenece al grupo de teóricos de la Universidad de Constanza que, en esa década de rupturas, promovió una teoría de la recepción de la obra de arte que privilegia el papel de los sujetos y su modo de integrar las percepciones.

BIBLIOGRAFÍA

BAECQUE, A. de y JOYARD, O. (1998): «Interview avec Alexander Sokurov», *Cahiers du cinéma*, 521: 32.

BODEI, R. (1996): «Tumulto de criaturas congeladas, o sobre la lógica de los museos», *Revista de Occidente*, 177: 21-34.

CLAIR, J. (1971): «Un musée sur un plateau», *L'art vivant*, 19: 16-17.

MILLET, C. (1988): «Interview avec H. Szeemann», *Art Press*, 126: 42-44.

FRANCBLIN, C. (1995): «Muséologie: le nouveau desordre dans les musées», *Art Press*, 201: 31-40.

POMIAN, K. (1987): «Entre le visible et l'invisible», *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Gallimard, París.

SCHUBERT, K. (2004): *Museo. Storia di un'idea*, Il Saggiatore, Milán.

STANISZEWSKI, M. A. (1992): *The power of display*, MOMA, Nueva York.

WACJMAN, G. y FALGUIÈRES, P. (2004): *L'intime. Le collectionneur derrière la porte*, La maison rouge, París.



SECCIÓN
Desde el museo

II

Museología

Museografía

Formación

Legislación

Arquitectura

Difusión



NUEVAS TENDENCIAS EN TEORÍA MUSEOLÓGICA: A VUELTAS CON LA MUSEOLOGÍA CRÍTICA

Jesús-Pedro Lorente Lorente¹
Universidad de Zaragoza
Zaragoza

Resumen: Este artículo trata de profundizar, a partir de algunas asunciones genéricas sobre la «museología crítica» previamente esbozadas por el autor, en la clarificación de las diferencias entre «nueva museología» y «museología crítica», aunque esta última es todavía algo difícil de definir, pues ni tiene principios doctrinales específicos, ni grandes apóstoles universalmente enaltecidos.

Palabras clave: Museología crítica, investigación, epistemología.

Abstract: Starting from some generic assumptions on *critical museology* previously traced by the author, this article tries to clarify further the differences between «new museology» and *critical museology*, although the latter is yet somehow difficult to define, as it does not have neither specific doctrinal principles, nor great apostles universally revered.

Key words: Critical museology, research, epistemology.

Como me gusta comenzar mis artículos con una pirueta retórica que enganche la atención de los eventuales lectores, déjenme que les confiese para empezar, aunque parezca broma -y por supuesto que en buena medida lo es- lo pronto que me cansa la teoría museológica. ¿Merece la pena perderse en devaneos bizantinos sobre concepciones, definiciones, fines o clasificaciones, cuando lo que importa de verdad es que en la práctica los museos funcionen bien? Pero todos sabemos que teoría y práctica son cosas inextricablemente unidas, y es lástima que, de tanto descuidar la primera a favor de la segunda, la especulación museológica se esté convirtiendo en un asunto meramente académico, que sólo cultivan unos pocos tratadistas -hubo un tiempo en que eran numerosísimos, sobre todo en la Europa del Este, pero aquellas diatribas filosóficas parecen ya un mundo extinguido- mientras que entre los demás va quedando relegada a las lecciones iniciales del temario que estudian los que preparan oposiciones al cuerpo de conservadores de museos o los universitarios inscritos en cursos relacionados con museos y patrimonio. Son cosas que se aprenden para aprobar, y luego cada uno se dedicará en la vida laboral a lo más perentorio, que es la gestión, la conservación, la difusión, la educación, etc. ¿No es cierto? En realidad, ni siquiera los alumnos más motivados suelen dedicar gran atención a las teorías museológicas, porque normalmente las estudian en cursos de postgrado, encaminados a una preparación eminentemente práctica para titulados que ya tienen una buena formación teórica -arqueólogos, antropólogos, historiadores del arte, u otras disci-

Jesús-Pedro Lorente es profesor de Museología en la Universidad de Zaragoza, miembro del consejo editor de la Revista de Museología -publicada por la Asociación Española de Museólogos- y de la revista Museums and Society -publicada por el Department of Museum Studies, University of Leicester-.

¹ Correo electrónico: jpl@unizar.es

plinas científicas-, de manera que prima sobre todo en ellos la ansiedad por colocarse cuanto antes en el mercado laboral, para rentabilizar rápidamente el dinero que han invertido en la matrícula. Imparto docencia en algunos de estos postgrados que están proliferando en nuestro país y en el extranjero y, para mi perplejidad, estoy constatando que últimamente lo que me suelen pedir en ellos es que explique en qué consiste la «museología crítica», que es precisamente lo que la revista *museos.es* me ha invitado también a hacer en estas páginas.

¿Será que está llegándonos ahora del otro lado del Atlántico la moda de una teoría museológica diferente y que yo, que me creía más bien escéptico respecto a esas disquisiciones, me he convertido en algo así como un heraldo suyo? Si así lo parece, supongo que la culpa la tiene el título provocador de un escrito, «La nueva museología ha muerto, ¡Viva la museología crítica!» (Lorente, 2003: 13-25) en el que hace dos años declaré quizá con mayor rotundidad de lo que suelo, algunas ideas que ya había expresado más tímidamente en otras ocasiones. En realidad, el contenido del mismo no era nada beligerante, y si me permití el lujo de ironizar sobre la contradicción de seguir llamando «nueva museología» a una corriente con más de treinta años de existencia, también me burlé un poco de los que entienden la «museología crítica» como ponerse gallitos y dar picotazos sin miramiento. También las autoras de los otros dos textos que en aquel mismo libro estaban específicamente dedicados a este tema trataron de definir a su manera la «museología crítica» (Marín, 2003; Padró, 2003), pero ambas reconocieron que no es una corriente instituida a partir de principios doctrinales concretos, y habrá que dejar que el tiempo asiente sus rasgos fundamentales. Luego, otros de los colaboradores de aquella publicación han declarado también en trabajos posteriores su condición de museólogos críticos, y han explicado igualmente su particular manera de entender tal denominación (Layuno, 2004: 19; Gómez, 2006). Los adeptos van creciendo entre nosotros, e incluso ya ha quedado consagrada en español

la «museología crítica» en los contenidos de algún manual de curso (Zubiaur, 2004:57-58), de un excelente compendio sobre teoría museológica (Hernández, 2006: 200-226), y de un interesante libro donde se reúnen comentarios sobre museos y patrimonio bajo el título global de museología crítica, así que no es de extrañar que la gente esté ansiosa por saber un poco más al respecto. Intentaré, pues, aprovechar esta oportunidad para tratar de aclarar las cosas, especialmente tres o cuatro cuestiones que me siento particularmente obligado a esclarecer, porque temo que se me haya podido malinterpretar o que me expliqué mal en anteriores ocasiones.

Lo primero de todo he de reconocer que, aunque es verdad que la mayoría de quienes nos denominamos museólogos críticos somos investigadores que analizamos los museos desde un punto de vista académico, como *outsiders* que ofrecen una perspectiva exógena, ello no excluye a quienes trabajen en un museo; de hecho, como en seguida comentaré, algunas importantes aportaciones se han hecho desde todo tipo de puestos laborales en museos, y no pocos de los más destacados adalides de la «museología crítica» han compatibilizado a menudo su carrera universitaria con algún cargo en museos -la propia profesora Marín, arriba citada, es a la vez directora del Museo Salzillo de Murcia-. Pasa en esto como con la crítica de arte, que por lo general quienes la ejercen son especialistas en estética, historia del arte, periodismo, u otras profesiones ajenas a la creación artística, lo cual no quita para que haya habido siempre artistas que, sin abandonar esa praxis profesional, han publicado también numerosos artículos de crítica. Con todo, no es estadísticamente lo más habitual, y tampoco son porcentualmente muy numerosos los facultativos de museos que, con el ritmo alocado de trabajo que imprimen las exposiciones, la burocracia y las demás tareas, consiguen compaginar su labor práctica cotidiana con el ejercicio de la museología en el sentido estricto del término -esto es, la teorización sobre museos-, sea ésta «nueva», «crítica» o como se la quiera designar.

Otra generalización en la que también he incurrido a veces con fines didácticos, aunque no resulta del todo exacta, por más que responda *grosso modo* a la realidad, es explicar la «museología crítica» como la respuesta anglosajona al desarrollo de la «nueva museología» en el mundo francófono y su área de influencia cultural. Desde luego, hay que reconocer que la expresión *nouvelle muséologie* ha sido la contraseña de un levantamiento que, bajo el apostolado de jefes como George-Henri Rivière, Hugues de Varine-Bohan, o André Desvallées, vino a sacudir el mundo de los museos primeramente en Francia y Québec, luego en el África francófona y en los países europeos más cercanos a Francia, mientras que en el Reino Unido, los Estados Unidos de América y en el Canadá anglófono es donde más está propagándose la *critical museology*, la cual no cuenta aún con jerarcas unánimemente invocados por sus prosélitos -quizá ésa sea una de sus características diferenciales-. Pero sería una simplificación excesiva identificar exclusivamente ambas corrientes con dos áreas geográficas concretas y dos momentos cronológicos sucesivos.

Curiosamente, parece que fue precisamente en inglés como quedó por primera vez registrado el término «nueva museología», en un artículo de los norteamericanos G. Mills y R. Grove de 1958 (según un ensayo de Peter van Mensch citado en Alonso, 1999: 74), aunque aquella calificación cayó inmediatamente en el olvido y sólo después se extendió como la pólvora cuando la enarbolaron como un revolucionario *mot de passe* G.H. Rivière y sus seguidores. El nombre no tenía nada de estrafalario en aquel París pos-sesentayochista donde él vivió tan intensamente, una ciudad convertida entonces en caldo de cultivo de tantos cambios, en la que habían surgido la *nouvelle Histoire* de Braudel, el *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet,

la *nouvelle vague* cinematográfica de Godard y Truffaut². Pero a diferencia de esas otras iniciativas tan intelectuales, la *nouvelle museologie* era una corriente abanderada no por teóricos sino por activistas, profesionales de museos, gente poco dada a la tratadística -recuérdese que Rivière no escribió el famoso manual que lleva su nombre, sino que lo hicieron póstumamente sus discípulos a partir de sus apuntes-. Por eso hubo que esperar un tiempo hasta que, ya en los años ochenta, llegó un reguero de publicaciones bautizadas bajo la advocación de «nueva museología» en gran variedad de idiomas, incluso en inglés, aunque su uso nunca ha calado mucho en dicha lengua, salvo en un libro colectivo de muy desigual calidad editado en 1989 por Peter Vergo.

Del mismo modo, de acuerdo con la tesis doctoral de Lynne Teather -la primera defendida en el *Department of Museum Studies* de la Universidad de Leicester, y el primer texto donde yo descubrí la expresión *critical museology*-, antes que en los Estados Unidos o ningún sitio se comenzó a hablar de «museología crítica» en la Reinwardt Academie (Teather, 1984: 24). Al parecer se implantó hacia 1979 en esta institución -que es la sección de museología de la Facultad de Bellas Artes de Ámsterdam-, una forma curiosa de organizar visitas de estudio a los museos: al contrario de lo que suele ser habitual en los demás cursos de museología, que procuran concertar un encuentro de sus estudiantes con algún responsable del museo en cuestión para que les reciba y les explique «desde dentro» sus actividades, allí los alumnos eran a veces instigados a elaborar una crítica personal tras visitar un museo simplemente mezclados con el resto del público. De ahí el nombre de «museología crítica», que también dejó poca huella todavía de cara a la posteridad, pues ni siquiera en la propia Reinwardt Academie tendría mucho eco. De hecho, uno de los que más han hablado de ella con indisimulado distanciamiento ha sido el ya mentado profesor de aquella institución Peter van Mensch, autor también de una tesis doctoral sobre teoría museológica (Mensch, 1992), con quien la pro-

² También surgió una denominada «Nueva Historia del Arte», pero esta expresión tendría más predicamento en el Reino Unido, sobre todo en boca del profesor Timothy J. Clark -que ahora enseña en Norteamérica- u otros exponentes de la historia social del arte, como Frances Borzello.

pia Teather, que enseña en la Universidad de Toronto, ha colaborado después en algunas publicaciones y estudios comunes.

Ambos suelen presentar la «nueva museología» y la «museología crítica» como corrientes afines que han renovado la museología tradicional, pero van Mensch, que gusta de identificarse con la primera, opone conjuntamente estas dos corrientes recientes a la museología marxista, que prosperó en el bloque comunista durante la Guerra Fría, mientras que Lynne Teather ve toda la historia de la disciplina como un *continuum*, y prefiere presentarla como una sucesión de aportaciones que se apoyan unas en otras³. Fiel a esta concepción, es lógico que la propia profesora canadiense no considere en absoluto a la «museología crítica» como el *ne va plus*; de hecho, cada vez se muestra personalmente más desafecta al término, y ya está defendiendo de cara al futuro uno nuevo, «museología transformativa», que vino a explicarnos recientemente en el seminario internacional «Los museos del siglo XXI: reflexión crítica y nuevos retos» organizado del 19 al 21 de mayo de 2004 por la Junta de Andalucía y la Universidad de Granada en el palacio de la Alhambra (figura 1). Está por ver qué seguimiento tendrán ésta u otras nomenclaturas que últimamente se vienen proponiendo, quizá como prolongación del espíritu rebelde que dio pie a las dos revoluciones terminológicas aquí comparadas -ya se sabe que toda sublevación incita a otras-, pero, aunque tanto la «nueva museología» como la «museología crítica» pueden asimilar estas heterodoxias, sospecho que la segunda tiene más capacidad de digerir esos envites, precisamente por carecer de doctrina unitaria y ser, por tanto, muy susceptible de alimentarse con todo tipo de planteamientos heterogéneos. Las voces discordantes serán en cambio más difícilmente integradas en las filas de la «nueva museología», un credo que no sólo ha tenido siempre sus pontífices reconocidos, cuyas palabras están recogidas en una compilación canónica en dos volúmenes (Desvallées, 1992 y 1994) y otras publicaciones específicas, sino incluso su propia organización afiliada al ICOM, el *Mouvement International pour une*



1. El autor del artículo junto a Lynne Teather (Foto: Vera Zolberg).

Nouvelle Muséologie (MINOM), y desde 1984 sus propios concilios regulares, que son los talleres internacionales de ecomuseos y nueva museología, los cuales siempre se cierran con una solemne declaración formal, que lleva el nombre de la población donde se ha organizado -por ejemplo la «Declaración de Molinos II», correspondiente al 11º taller, el 10 y 11 de noviembre de 2005 en Molinos (Teruel)-.

Esto me conduce a una tercera cuestión, que es quizá la que más he exagerado en otras ocasiones en las que, para explicar en pocas palabras la diferencia entre los «nuevos museólogos» y los «museólogos críticos», he dicho que unos y otros ponen el acento en lo social, pero el caballo de batalla favorito de los primeros son los ecomuseos, mientras que los segundos se centran en otros tipos de museos más florecientes hoy día, como por ejemplo los museos y centros de arte contemporáneo. Dicho así, parece un burdo estereotipo -aunque ya se sabe que en ellos siempre hay un fondo de verdad- y si resulta injusto con algunos neomuseólogos, lo es todavía más en lo concerniente a bastantes partidarios de la «museología crítica». Mi única exculpación es que yo hablo desde el campo que es mi especialidad, y es indudable que entre los que estudiamos los museos de arte ha habido pocos

³ Según ella, por ejemplo, las definiciones terminológicas de Rivière sobre «museología» y «museografía» hoy consagradas por el ICOM, proceden de los tratados del checo Jiri Neustupny, creador en 1963 del Departamento de Museología en la Universidad de Brno.



2. El profesor Anthony Shelton (Foto: Anthony Shelton).

militantes de la «nueva museología» -que siempre ha tenido mayor eco entre los especialistas en museos de Etnología o de Historia, según hace tiempo señalaba ya también la profesora Mieke Bal (Bal, 1996: 202)-, mientras que hay en nuestras filas una deslumbrante nómina de museólogos críticos, entre los cuales no

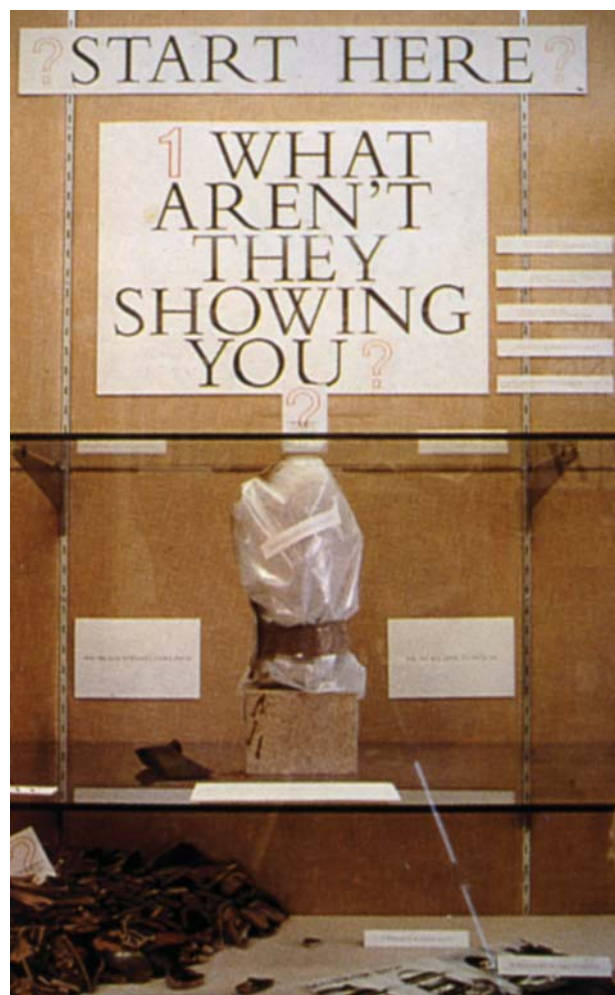
⁴ Aún a riesgo de tener que apostillar con nuevas puntualizaciones y desmentidos mis reflexiones de ahora, estaría por añadir, en relación con los especialistas en museos de «cultura material», que probablemente haya que considerar como un interesante rasgo diferencial entre la «nueva museología» y la «museología crítica», que la primera ha reclutado la mayoría de sus adeptos entre etnólogos interesados en (eco)musealizar algún territorio y habitat humano representativo de nuestro cercano pasado rural e industrial, mientras que en la segunda hay profusión de antropólogos, sociólogos e historiadores especialmente interesados en las relaciones del mundo occidental con otras culturas remotas, de manera que han centrado buena parte de sus esfuerzos en reclamar la devolución de materiales museísticos a pueblos aborígenes, la (re)presentación de civilizaciones del Tercer Mundo, y la censura de cualquier forma de dominio colonial en el ámbito de los museos.

resisto la tentación de destacar a los norteamericanos Carol Duncan, Allan Wallach, Jo-Anne Berelowitz, o Maurice Berger. Pero justo es reconocer junto a ellos los nombres de muchos compañeros en otras disciplinas como la antropología⁴, con la canadiense Shelley Ruth Butler o, sobre todo, el británico Anthony Alan Shelton, quien durante muchos años ha sido uno de los más entusiastas paladines europeos de la «museología crítica» en la Universidad de Sussex -donde creó un Máster en Museología Crítica-, en la de Coimbra, y en el Horniman Museum de Londres, donde dirigió la serie editorial «Contributions in Critical Museology and Material Culture».

Desde Canadá, donde hace más de un año que dirige el Museo de Antropología de la Universidad de British Columbia, este último ha tenido la deferencia de responder por correo electrónico a mis preguntas sobre cuándo empezó a usar la expresión «museología crítica»: a mediados de los años ochenta, siendo conservador de las colecciones latinoamericanas del British Museum, especialmente con ocasión de una conferencia que impartió allí en 1986 titulada «Lautréamont in the House of Fictions», aunque su ulterior formulación por escrito llegó en 1999, al escribir un artículo que apareció publicado dos años más tarde (Shelton, 2001) (figura 2). Curiosamente, al evocarme aquella contribución, el profesor Shelton ha mezclado los términos *critical museology* y *critical anthropology* de la misma manera que la profesora Lynne Teather -que también me ha respondido amablemente a la misma pregunta-, ha entreverado las alusiones a la *critical museology* con la *critical pedagogy*, es más, ella me ha indicado que su utilización de la primera etiqueta llegó como una apropiación y transposición a la teoría de los museos de la otra expresión, utilizada por especialistas en educación que ella admira, como Henry Giroux o Roger Simon. Yo mismo he de reconocer que sólo empecé a utilizar el término «museología crítica» tras ser seducido por las novedades de la *critical history of art*, cuyos principales portaestandartes son autores como Carol Duncan, Stephen F. Eisenman, o Linda Nochlin, por ejemplo. El

adjetivo «crítico» parece ser un lema muy de nuestro tiempo, y apuesto a que muchas otras disciplinas científicas tienen también sus respectivos revisionistas autodenominados «críticos», para distinguirse de los de la generación anterior, que se llamaban a sí mismos «nuevos».

Cualquier lector avezado en la teoría posmoderna habrá adivinado ya que, también aquí, esta ruptura con «la tradición de lo nuevo» se basa en la deconstrucción de la *doxa* de la modernidad museológica, en la sustitución de su universal narrativa teleológica por particulares visiones fragmentadas, sin pretender instituir ningún nuevo decálogo sobre sus ruinas. Esto ha tenido en los últimos años un impacto inmenso tanto en la teoría sobre los museos como en la práctica museográfica, que en lo referente a los museos de arte ha salido a debate público primero de la mano de exposiciones concebidas por artistas contestatarios como Hans Haacke, Christian Boltanski, David Wilson, Joseph Kosuth, o Fred Wilson, -que se han servido de montajes museísticos para poner en cuestión las convicciones establecidas y los discursos propios de los museos (un estudio ya clásico sobre la historia de esta «contestación artística» es el de Corrin, 1994)-, pero luego también a través de discursos expositivos donde los propios conservadores de museos impelan al público a una reflexión crítica sobre el museo. Aún recuerdo el impacto que me causó en 1992 una exposición en el Ashmolean Museum de Oxford titulada *The? Exhibition?* -hasta su título estaba lleno de interrogantes- que presentaba materiales propios del museo acompañados de rótulos y cartelas escritos con un tipo de discurso personal, humorístico, provocador, interrogativo, totalmente alejado de la rotundidad y fehaciente adoctrinamiento habitual en los museos (figura 3). No menos chocante fue para mí experimentar cinco años después la inclusión de piezas modernas en las salas de arte antiguo y viceversa que bajo la dirección de Miguel Zugaza se llevó a cabo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, o la laberíntica ordenación «temática» que, sustituyendo a la habitual progresión crono-



3. Vitrina de la exposición *The? Exhibition?* en el Ashmolean Museum de Oxford, 1992 (Foto: *Museums Journal*, diciembre de 1992: 21).

lógica lineal, implantó en el año 2000 la Tate Modern de Londres (figura 4), o el abigarrado montaje expositivo -lleno de alusiones a las presentaciones históricas en los museos- con que se inauguró en el año 2002 la colección permanente de Artium, en Vitoria, para escándalo de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, que tomándolo por una falta de consideración, distribuyó un comunicado de protesta en galerías de Madrid y otras ciudades. Luego las exposiciones autorreferenciales, que proponen revisiones críticas del propio hacer de los museos, se han convertido en un género expositivo en sí mismo. Pero no hace falta tampoco llegar a eso, pues basta romper con la presunta objetividad de las informaciones impersonales que habitualmente se prodigan en los museos, sustituyéndolas por montajes «de autor», con consideraciones subjetivas suscritas por sus responsables o que se hagan eco de comentarios firmados por otros, para



4. Entrada de la galería dedicada al «Desnudo, la acción y el cuerpo» en la 5ª planta de la Tate Modern, en el año 2000 (Foto: J.P. Lorente).

que ya podamos hablar de «museología crítica». Como decía Baudelaire, toda crítica ha de ser subjetiva. También los ensayos de crítica sobre museos lo son, y desde luego eso es algo de lo que somos muy conscientes los militantes de la «museología crítica». Por eso nos gusta escribir nuestros comentarios en primera persona del singular, para subrayar que se trata en todo momento de opiniones y valoraciones personales, que podrán o no ser compartidas por otros.

La exacerbación de la subjetividad y la incitación al pensamiento crítico frente a toda doctrina dominante, son los principales rasgos característicos de esta corriente, que no por ello ha dejado de hacer suya la defensa a través de los museos de la igualdad de derechos y oportunidades entre diferentes razas, sexos (u orientaciones sexuales), clases sociales, o procedencias, propias de cualquier museólogo con conciencia social... incluidos, por supuesto, muchísimos activistas de la «nueva museología» que se reconocen en tales principios generales. Como se ve, somos distintos pero no antitéticos, y nadie debería sentir perplejidad ante casos de «doble militancia», pues el término de «museología crítica», menos

extendido por estos pagos, les convendría perfectamente a no pocos colegas que por inercia se definen siempre como neomuseólogos: ¡al propio Secretario General del Movimiento Internacional por una Nueva Museología (MINOM), que es mi amigo Fernando Pereira, profesor de museología en la Universidad de Lisboa y director del Museo de Setúbal, donde tanto está promoviendo la inserción cultural de minorías sociales y étnicas, ya le he comentado irónicamente alguna vez que si llega a formarse una organización semejante dedicada a la «museología crítica» él debía ocupar un cargo similar de secretario o de presidente!

Como el protagonista en *El burgués gentilhomme* de Molière, que hablaba en prosa sin ser consciente de ello, hay muchos posibles museólogos críticos que todavía no se reconocen por tal nombre. Sobre todo en Europa, donde la «museología crítica» aún no ha suscitado muchas adhesiones nominales, ni siquiera entre los museólogos más entusiastas de las teorías postmodernas, Eileen Hooper-Greenhill, la catedrática del *Department of Museum Studies* de la Univer-

sidad de Leicester -que dirigió mi tesis doctoral y me inició en la lectura de los teóricos de la postmodernidad-, ha llegado a vindicar el término «posmuseo», y ha intentado definirlo con una serie de postulados diferenciadores del museo de la modernidad (Hooper-Greenhill, 2000), pero nunca ha utilizado hasta ahora la etiqueta «museología crítica». Otro tanto cabe decir de su colega Susan Pearce, o del profesor de la Open University Tony Bennett, considerados por Lynne Teather como referentes capitales de la «museología crítica» (Teather, 2004), pero que, hasta donde yo sé, no han usado nunca esa etiqueta. Este es el caso también de los profesores Joseba Zulaika y Anna Maria Guasch, que han orquestado un radical enfrentamiento crítico a lo que representa el Museo Guggenheim-Bilbao, pero sin llamarse a sí mismos museólogos críticos (Guasch & Zulaika, 2005). Y lo cierto es que ni siquiera en los Estados Unidos de América ha llegado a consagrarse todavía esta denominación en las altas esferas académicas, donde muchos aún hablan de *new museology* y de *critical museology* indistintamente, como ocurre por ejemplo en una monumental recopilación recientemente editada (Carbonell, 2004), y algunos evitan esta última expresión utilizando por ejemplo el circunloquio *critical museum studies*, como ha hecho curiosamente un destacado entusiasta de la «historia crítica del arte», el catedrático de la Universidad de California-Los Ángeles, Donald Preziosi, en una no menos monumental antología de textos de museología (Preziosi y Farago, 2004: 475).

Por supuesto, lo de menos es si acaba imponiéndose o no esta denominación, con tal de que la bibliografía y las conferencias sobre museos dejen de estar inundados de iniciativas institucionales, marcadas por el autobombo celebrativo, la conmemoración de centenarios o inauguraciones y otros fastos a mayor gloria del museo correspondiente. Necesitamos revistas especializadas independientes, donde los artículos sobre tal o cual museo no vengan siempre firmados por quien manda en él. Necesitamos, sobre todo, normalizar una

situación en que sea posible criticar a los museos sin que ello provoque inmediatamente inquinas ni acusaciones de deslealtad -uno de los momentos en que peor lo he pasado ha sido al sufrir una reacción de este tipo en un curso de verano que dirigí en Artium, el ya citado Museo de Arte Contemporáneo de Vitoria, tras atreverme a criticar allí mismo algunas cosas que consideraba mejorables-. Tal como yo la concibo la crítica ha de ser cordial, o al menos respetuosa, y siempre constructiva. Otros, con el pellejo más duro, la ejercen con más saña, y seguramente tendrán más fans. Que cada quien se exprese libremente a su modo, sin que el museo sea un sagrado tabú sino un tema de conversación como cualquier otro, en el que también quepa la crítica y la autocrítica.

Eso es lo que importa fomentar, independientemente de que lo hagamos bajo el estandarte de la «museología crítica»: lo de menos es cómo la llamamos, con tal de que nuestra aportación crítica corrija errores, ponga en valor la buena praxis y encamine los museos de hoy a ensayos menos autocomplacientes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, L. (1999): *Introducción a la nueva museología*, Alianza Editorial, Madrid.
- BAL, M. (1996): «The discourse of the museum», en GREENBERG, R., FERGUSON, B. W. y NAIRNE, S. (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Londres-Nueva York: 201-218.
- CAMERON, D. (1995): «The pilgrim and the shrine. The icon and the oracle. A perspective on museology for tomorrow», *Museum Management and Curatorship*, 14, 1: 48-57.
- CARBONELL, B.M. (ed.) (2004): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Blackwell Publishing, Malden (Ma.)-Oxford-Victoria.
- CORRIN, L. G. (1994): «Mining the museum. Artists look at museums, museums look at themselves», en Corrin, L. G. (ed.), *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, The New Press, New York: 1-22 (recogido en Carbonell, 2004: 381-402).
- DESVALLÉES, A. (ed.) (1992 y 1994): *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, W-M.N.E.S., París, 2 vols.
- FLÜGEL, K., y VOGT, A. (1995): *Museologie als Wissenschaft und Beruf in der modernen Welt*, VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar- Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur, Leipzig.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2006): *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea.
- GUASCH, A. M. y ZULAIKA, J. (2005): *Learning from the Guggenheim*, Center for Basque Studies, University of Nevada, Reno⁵.
- HEIN, H. S. (2000): *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- HERNÁNDEZ, F. (2006): *Planteamientos teóricos de la museología*, Trea, Gijón.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2000): *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, Londres-Nueva York.
- LAYUNO ROSAS, M. A. (2004): *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*, Ediciones Trea, Gijón.
- LORENTE, J. P. (2002): «Nuevos nombres, nuevas tendencias museológicas, en torno a los museos de arte moderno/contemporáneo», en Belda Navarro, C. y Marín Torres, M.T. (eds.), *Quince miradas sobre los museos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia-Fundación Cajamurcia, Murcia: 23-56.
- LORENTE, J. P. (ed.) y ALMAZÁN, D. (coord.) (2003): *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- MacDONALD, S. y FYFE, G. (eds.) (1996): *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Blackwell Publishers, Oxford.
- MARÍN TORRES, M. T. (2003): «Territorio jurásico: de museología crítica e historia del arte en España», en Lorente, J.P. (ed.) y Almazán, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza: 27-50.
- MENSCH, P. van (1992): *Towards a Methodology of Museology*, Zagreb, University of Zagreb.
- MENSCH, P. van (1996): «Museological research», en Mensch, P. van (ed.), *Museological Research*, ICOFOM Study Series 21 (Ámsterdam, 1992): 19-33.

⁵ La versión española va a ser publicada por Akal próximamente.

PADRÓ, C. (2003): «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», en Lorente, J.P. (ed.) y Almazán, D. (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza: 51-70.

PREZIOSI, D. y FARAGO, C. (eds.) (2004), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Ashgate Press, Aldershot-Burlington.

SANTACANA, J. y HERNÁNDEZ, F. (2006): *Museología crítica*, Trea, Gijón.

SHELTON, A. A. (2001): «Unsettling the meaning: critical museology, art, and anthropological discourse» en Bouquet, M., *Academic Anthropology and the Museum*, Berghahn Books, Oxford-Nueva York.

TEATHER, L. (1984): *Museology and Its Traditions. The British Experience, 1845-1945*, Tesis doctoral inédita, University of Leicester, Department of Museum Studies, <www.utoronto.ca/mouseia/course2/LTThesisJan.html>.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J. (2005): *Curso de museología*, Ediciones Trea, Gijón.

LA FORMACIÓN MUSEOLÓGICA EN ESPAÑA

Elena Carrión Santafé¹
Subdirección General de Museos
Estatales
Madrid

Resumen: Se realiza un breve repaso por la trayectoria de la formación en Museología en España, comentando la oferta actual de los estudios de posgrado, las principales tendencias en la evolución de la docencia de esta disciplina, y las posibles líneas de actuación futura por parte de las instituciones.

Palabras clave: Formación, museología, instituciones oficiales, postgrado.

Abstract: In this paper we make a brief review of the development in Museology studies in Spain, collecting the main offers in postgraduate academic programs, the trend of the training of this discipline, and pointing as well to some ideas for a future academic development of the subject by Heritage protection institutions.

Key words: Studies, museology, postgraduate, institutions.

Evolución histórica de la formación en Museología

Desde 1857, y hasta su supresión en 1900, la Escuela Superior de Diplomática había funcionado como espacio de formación para Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. Aunque con un contenido docente básicamente disciplinar, su Reglamento incluía la enseñanza de «(...) la clasificación y colocación de los objetos antiguos en los Museos y Bibliotecas», así como la organización de los museos nacionales (Piero y Pasamar, 1989-90:13). Habría que esperar hasta los años treinta del siglo XX para observar los primeros signos de implicación legislativa en la formación del profesional de museos, con los Decretos de 1932² y 1933³, y especialmente con la Ley de 1933, que anunciaba la creación de «centros adecuados, escuelas y cursos prácticos» para su formación (Ley de 13 de mayo de 1933 sobre *Defensa*,

Elena Carrión Santafé, Licenciada en Geografía e Historia y Doctora en Prehistoria y Arqueología por la Universidad Autónoma de Madrid. En 2004 ingresa en el Cuerpo de Ayudantes de Museos. Actualmente trabaja en el Área de Infraestructuras de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura.

¹ Correo electrónico: elena.carrion@mcu.es

² Según el artículo 17 «La preparación histórica, literaria y lingüística de los candidatos a funcionarios del Cuerpo, como fundamento de su carrera y base esencial de su cultura, estará a cargo de las Facultades de Filosofía y Letras. La formación profesional postuniversitaria entendida en el sentido de ciclo orgánico de enseñanzas técnicas sobre las actividades que dichos funcionarios han de desempeñar, se encomendará, por nombramiento del Ministro de Instrucción Pública, y a propuesta de la Junta Facultativa, a personas del Cuerpo de la Universidad u otros círculos, reconociéndose especializadas y competentes en las citadas enseñanzas». (Decreto, de 19 de mayo de 1932, modificado por el de 24 de febrero de 1956; *Vid.* García, 1987:358-359).

³ Decreto, de 5 de junio de 1933, que establece la obligatoriedad del curso de formación para los opositores aprobados en la parte teórica del ejercicio, y como fase previa al ejercicio práctico (Ruiz de Lacanal, 1994).

Conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional. Art. 63). Sin embargo estas iniciativas no llegarían a materializarse: apenas la introducción de un curso de formación impartido durante el proceso selectivo y como fase previa al examen final. Tampoco lo haría la especialización para Facultativos y Auxiliares de Archivos, Bibliotecas y Museos, que según Reglamento de 1951, debería impartirse en la Escuela Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.

La implantación en 1954 de las prácticas obligatorias (Decreto de 9 de julio) pretendía llenar el vacío educativo en una disciplina todavía incipiente y escasamente reconocida, sobre todo en relación con otras profesiones de trayectoria paralela. La creación de la Escuela de Documentalistas (1964), por ejemplo, no se ve acompañada de medida similar para los profesionales de museos. No obstante, durante los años sesenta se observan algunos intentos de dotar de mayor amparo institucional a la formación. Como ejemplo podría citarse la vocación docente con la que nace la Escuela de Procedimientos y Arte de Restauración y Museología (dependiente del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte), a pesar de que pronto la orientación museológica del centro se viera relegada en favor de la conservación-restauración (Ruiz de Lacanal, 1994). Destacable en esta década es también el desarrollo de un proyecto de la Escuela de Museología de 1967, concebido en dependencia de la Universidad de Madrid y del Instituto de Cultura Hispánica, que sin embargo no llegaría tampoco a concretarse en un programa educativo firme. Junto a ello, podrían además citarse otras iniciativas que reflejan quizás un creciente interés por la profesionalización del sector: la creación del Diploma de Clasificación y Valoración de Obras de Interés Artístico (1963), o los cursos universitarios y cursillos de prácticas de preparación para las oposiciones impartidos por la Confederación de Asociaciones de Archiveros,

Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas (ANABAD), la Asociación Sindical de Ayudantes de Archivos, Bibliotecas y Museos, o el Museo Arqueológico Nacional (Ruiz de Lacanal, 1994; Barril, 1999).

Durante los años setenta, ya creado el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos por Ley 7/1973, la necesidad de dotar a los estudios museológicos de un cuerpo académico comienza a hacerse ineludible⁴. En 1971 María Luisa Herrera propugnaba la creación de una Escuela Oficial de Museólogos (Zubiaur, 2004), mientras Gratiano Nieto se hacía eco de las recomendaciones del ICOM en su IX Conferencia General de París-Grenoble (1971) al aconsejar para el conservador una formación de posgrado (Nieto Gallo, 1973). Esta fórmula de profesionalización resultaba todavía algo ajena a la realidad académica española, y convivía con la postura de aquellos profesionales partidarios de la integración de la enseñanza museológica en las carreras de Filosofía y Letras, Pedagogía y Ciencias Sociales de la Educación (De Salas, 1980).

Encontramos durante los años ochenta una formación en Museología aún prácticamente autodidacta: clases opcionales en programas universitarios de grado, participación en congresos o cursillos, etc. A mediados de la década aparecen las primeras academias de enseñanza no reglada que preparan oposiciones, animadas por lo abultado de algunas convocatorias (p.e. 1985).

A ello se le suman algunas iniciativas de interés, como los programas docentes en Museología puestos en marcha por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña entre los años 1983 y 1989 (García Sastre, 1989; Alcalde, 2002); la reflexión abierta en los

⁴ El Real Decreto 2006/1973 y la Resolución, de 12 de mayo de 1977, regulaban el acceso y selección. Se impone la realización de un año de prácticas previas al ingreso y la redacción de una memoria museológica final como requisitos indispensables para aspirar al acceso al Cuerpo.

años ochenta sobre la disciplina museológica y su formación, que se materializa en reflexiones como el *Llibre Blanc* de los museos catalanes -que aboga por la profesionalización de personal técnico y la necesidad de estructurar los estudios de Museología y de reciclaje de profesionales- (AA.VV., 1984); o los cada vez más frecuentes debates sobre el formato académico idóneo para la especialidad. Mientras el Ministerio de Cultura convoca a principios de la década las primeras primeras becas de Museología, algunos profesionales se decantaban en aquellos años por la creación de una Escuela de Museología para posgraduados (Caballero Zoreda, 1981; Losada 1985; Fariña, 1985) como posible sustituta de las prácticas previas al ingreso, extinguidas tras el desarrollo de la Ley 30/1984, de 2 de agosto, de medidas para la Reforma de la Función Pública. Las opiniones de los profesionales eran aún, en general, bastante clásicas en su concepto de formación. Alonso Fernández recogía en 1986 la licenciatura en Arte y la titulación en la Escuela de Bellas Artes (que venía a completar como aplicación práctica la docencia teórica de aquélla) como fórmula adecuada para el técnico de museos de bellas artes, formación que debería ser avalada con una solvencia investigadora suficiente y completada con posteriores cursos de Museología y Museografía impartidos de forma periódica por hipotéticas escuelas oficiales (Alonso Fernández, 1988).

Pero las reflexiones van fijando el posgrado (titulación propia organizada por los rectorados de las universidades) como formato óptimo de especialización. Es, por otra parte, la década de las Comunidades Autónomas, que empiezan a dotar a museos de personal propio y que en colaboración con las universidades emprenderán los primeros proyectos para el desarrollo de programas formativos universitarios en Museología⁵. A finales

de los años ochenta inicia su andadura el «Posgrado en Gestión del Patrimonio» del Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología de la Universidad de Barcelona, con un programa donde el peso de la gestión económico-administrativa resultaba entonces de gran actualidad. A finales de la década se ponen también en marcha programas como el «Magíster de Museología» de la Universidad Complutense, bajo la dirección de F. Hernández; o el «Diploma de Posgrado Educador de Museos» de la Facultad de Huesca coordinado por A. Domínguez. En 1991 comienza otro de los clásicos en España: el Curso de Museología de la Fundación Universitaria San Pablo CEU (en adelante CEU).

Dada la ampliación del espectro profesional que supone la incorporación a comienzos de los años noventa de todas las ocupaciones relacionadas con el Patrimonio, en sentido amplio, va poniéndose de manifiesto la necesidad de clarificar perfiles profesionales, de consolidar programas de formación y reciclaje, y de equiparar los requisitos de formación profesional y de titulación con otros países europeos. Así se constata en distintos documentos institucionales y profesionales del momento (AA.VV., 1993a; AA.VV., 1993b; AA.VV., 1995). Los años noventa podrían constituir un punto de inflexión en la formación museológica en España, dado el auge de la oferta formativa de posgrado. A pesar de ello, a principios de la década se asientan todavía iniciativas institucionales como el Instituto Universitario de Patrimonio Histórico, dependiente del Área de Formación del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (I.C.R.B.C) (Ministerio de Cultura, 1990), que nacía con la vocación de impartir un curso anual de postgrado en Museología (a pesar de que el funcionamiento de esta institución como órgano de formación todavía era discutida algunos años más tarde; Garín et alii, 1994). Igualmente, seguían manifestándose opiniones profesionales partidarias de la dotación de un mayor peso de la Museología en la

⁵ Vid. Ballart, 1998

enseñanza de grado (García Blanco en AA.VV., 1995; APME, 2001), y algunas voces defendían aún con vehemencia la conveniencia de crear una Escuela Nacional de Museología (León, 1994). Paralelamente, la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura había venido desarrollando desde los primeros noventa el programa del curso para conservadores y ayudantes ingresados en el Cuerpo (interrumpido durante algunos años, y retomado con gran fuerza a finales de la década) y en 1998 ponía en marcha un proyecto de archivo documental y bibliográfico sobre el panorama internacional de cursos de Museología, asociaciones y la formación del profesional de museos.

Mientras el Centro Europeo del Patrimonio, bajo el amparo del fondo social europeo y el INEM, organiza en los años noventa distintos cursos de gestión, difusión, documentación y conservación del Patrimonio (Solé, 1995), la formación museológica había emprendido ya un camino en buena medida autónomo de las instituciones oficiales de tutela del Patrimonio, con la plena incorporación de la formación postuniversitaria de tercer ciclo a la realidad educativa y profesional. En 1996, en el marco de las «I Jornadas de Museología» de la Asociación Profesional de Museólogos de España, se ponía de manifiesto la eficacia del posgrado como fórmula de profesionalización, con la posible expedición de un título académico legalmente exigible en convocatorias públicas o contratos privados (Carretero, 1996).

La posición era ya generalizada (Buñuel, 1996; Limón, 1996; AA.VV., 1998; Hernández, 2001; Rico, 2003). A finales de la década de los noventa los programas asumen ya el modelo impuesto en Europa abriendo sus programas a módulos de administración y gestión del museo (Alonso Fernández, 1999)⁶. En el año 2000 era presentando el Máster de Museología de la Universidad de Granada (Ramírez *et alii*, 2000), un excelente ejemplo de cooperación entre los principales

ámbitos oficiales implicados en el Patrimonio: Universidad de Granada, Dirección General de Museos de la Junta de Andalucía e Institutos de Conservación, como el Instituto de Patrimonio Histórico Andaluz (IPHA).

La oferta y la orientación de la formación se multiplica. Las nuevas proyecciones del concepto de gestión territorial del Patrimonio han promovido la presencia en la administración autonómica y local de un mayor número de museos y establecimientos culturales, dependientes de municipios y corporaciones locales, donde se exige un perfil profesional menos disciplinar en las materias museológicas clásicas (Luque Ceballos *et alii*, 1998). A este perfil se asocian programas formativos generalistas, concebidos como el primer paso de una especialización posterior dada por el puesto de trabajo específico (Mariné, 1999). Como anotaba Fariña Bustos en 1995, la última década ha visto el desarrollo de numerosas especialidades (Fariña, 1995) asociadas a los nuevos yacimientos de empleo en Patrimonio (Vid. Bonet, 2005; Rausell *et alii*, 2005). Ello habría propiciado una demanda profesional muy abierta en requisitos de acceso y titulación académica exigida. La abundancia de instituciones, especialmente museos municipales o instituciones culturales de variada naturaleza (Cerro González, 1998), fundaciones u otras instituciones de carácter privado multiplica el panorama profesional⁷. Ante ello, algunas Comunidades Autónomas, tales

⁶ En concreto, el autor proponía como modelo para los nuevos programas formativos el curso de «Musées et gestion» de la Universidad Laval de Quebec (1991), dividido en tres secciones: I. Museos y gestión-teoría; II. Museos y gestión-praxis; III. Museos y gestión-realidad profesional (Alonso Fernández, 1999). Una rápida comparación con el programa propuesto por el autor en 1988 permite observar los cambios operados por el paradigma museológico en una década.

⁷ En España un 32.2% de los museos son gestionados por instituciones privadas, lo que supone un aumento de las posibilidades laborales de ingreso sin proceso de selección por pública concurrencia. Del 65% restante (instituciones gestionadas por la administración pública), un 41,7% correspondería a administración local (AA.VV., 2005).

7605 ORDEN CUL/1262/2006, de 3 de abril, por la que se convocan pruebas selectivas para ingreso en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos.

En cumplimiento de lo dispuesto en el Real Decreto 96/2006, de 3 de febrero, por el que se aprueba la oferta de empleo público para el año 2006, y con el fin de atender las necesidades de personal de la Administración Pública,

Este Ministerio, en uso de las competencias que le están atribuidas en el artículo 13 de la Ley 6/1997, de 14 de abril, de Organización y Funcionamiento de la Administración General del Estado, previo informe favorable de la Dirección General de la Función Pública, acuerda convocar proceso selectivo para ingreso en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos.

La presente convocatoria tiene en cuenta el principio de igualdad de trato entre hombres y mujeres por lo que se refiere al acceso al empleo, de acuerdo con el artículo 14 de la Constitución Española, la Directiva Comunitaria de 9 de febrero de 1976 y lo previsto en el Acuerdo de Consejo de Ministros de 4 de marzo de 2005, por el que se aprueba el Plan para la igualdad de género en la Administración General del Estado.

tecto o eq
extranjero t
su homolog

5. Requis

Los as
interna, del

Perten
a alguno d
ámbito de
agosto; o
adscritos al
General del
Antigü
menos dos
del Grupo I
la Ley 30/1
de Telecom

1. Convocatoria 2006 de la Oposición al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos.

como Cataluña, han intentado la regulación del perfil y conocimientos del personal técnico de museos⁸.

Los temarios de oposición para el acceso al Cuerpo Facultativo (y especialmente en el caso de los Museos de Titularidad Estatal), han ido adaptándose tímidamente al cambio conceptual operado en la disciplina. Si la Ley 7/1973 posibilitaba la individualización de las pruebas de ingreso según perfiles científicos, algunos años más tarde la Ley 30/1984 de Medidas de Reforma de la Función Pública impone el acceso al Cuerpo mediante pruebas únicas (suprimiéndose, como hemos dicho, la obligariedad de la estancia en prácticas previa al ingreso y la memoria museológica final). Con ello se frena la evolución hacia la especialización y se institucionaliza el perfil generalista que caracteriza al conservador actual (Carretero, 1996; Fernández, 2002). A finales de la década de 1980 se habían reforzado los aspectos de gestión administrativa y gasto público (ausente de los temarios de 1985); a su vez, se implementa el peso otorgado a la Constitución y al funcionamiento del Estado. El temario específico (Arte,

Arqueología, Bellas Artes) inicia en 1995 un tímido intento de adaptación a las plazas potenciales de destino, incluyéndose temáticas de ciencia y técnica, referencias a las colecciones del Ejército, etc., al mismo tiempo que se reforzaban los temas relacionados con la proyección social del museo (Barril, 1999). En general las Comunidades Autónomas con cuerpo profesional propio reproducen en sus convocatorias este esquema, si bien (como observa M. Barril), con temarios específicos limitados al patrimonio cultural correspondiente a cada región (figura 1).

A esta diversificación de instituciones culturales se une un campo profesional en auge que orbita sobre el mundo de la conservación (diseño y montaje de exposiciones; vigilancia de sala; oferta didáctica), fruto de la externalización de servicios. Las administraciones contratan «técnicos de museos», «museólogos» o «museógrafos» (Barril, 1999), sumándose a un proceso común fuera de España desde hacía varias décadas (Boylan, 1995). Algunas empresas de informática y servicios ofertan actualmente cursos de veinte horas bajo el epígrafe «Museología y Museografía. Guías de Museos». La indefinición de algunas de estas nuevas misiones culturales plantea la necesidad de clarificación de los perfiles profesionales, y surgen nuevos debates y clasificaciones preliminares (p.e. Jorge y Luque, 2005), distinguiendo entre Conservador de Museos, Conservador de Patrimonio (existente como Cuerpo Facultativo, por ejemplo, en Andalucía) y otras categorías profesionales menos normalizadas: educador en patrimonio, gestor de patrimonio cultural, técnico de exposiciones, etc. Los programas formativos se diversifican y adaptan a la oferta laboral (surgiendo programas como por ejemplo el «Máster en Gestión de Patrimonio Cultural en el ámbito local» de la Universidad de Girona). Algunos autores hablan de la existencia en el momento actual de «formación más que profesión» (Ballart y Treserras, 2005:112), dada la ausencia de un estándar normaliza-

⁸ Decreto 232/2001, de la Generalitat Catalana, que regula el perfil técnico y directivo del personal de museos. Su Anexo recoge un listado de conocimientos obligados para el personal técnico. Y el artículo 5 obliga al Gobierno autonómico a la colaboración con universidades en la elaboración de programas de estudios museológicos; a la organización a través de la Escuela de Administración Pública de cursos de perfeccionamiento y reciclaje del personal técnico, y, en general, a colaborar en todos los programas de formación.

do capaz de recoger con precisión la orientación de estos nuevos perfiles. Uno de estos perfiles, defendidos desde el propio ICOM (1986) ha sido el de conservador-restaurador (Rallo y Sanz, 2005), un profesional que además de ejercer las características labores del restaurador tradicional, asume la conservación preventiva de las piezas, establece directrices para su almacenamiento, controla manipulaciones y movimientos de las piezas, redacta especificaciones técnicas para las vitrinas y contenedores, etc.. Se integraría así en el cuadro técnico del museo y participaría junto al conservador tradicional en la actividad diaria del mismo.

Oferta académica actual en los programas de grado y de posgrado

La introducción de la Museología como asignatura en los programas de grado comienza en los años setenta, a partir de iniciativas entonces pioneras, tales como la incorporación promovida por el Prof. Almagro Basch en los años setenta de la «Museología» como asignatura (Hernández, 2001) o, por las mismas fechas, en la Universidad Autónoma de Barcelona (Alcalde, 2002). En la actualidad se ofrecen asignaturas relacionadas con la Museología en la mayor parte de las licenciaturas en Bellas Artes, Historia, Historia del Arte, Humanidades, Antropología Social y Cultural (allí donde se imparten), y más ocasionalmente, en Biblioteconomía y Documentación o Arquitectura. La Universidad de Santiago de Compostela planteó un último curso de semiespecialización (al mismo nivel académico que la Historia de Arte Medieval o Historia de Galicia) orientado a la especialidad museológica (López Redondo, 1997), y que en la actualidad se mantiene como «Orientación: Patrimonio Artístico». La existencia del sistema de créditos abierto permite además personalizar la formación mediante la asistencia del alumno a determinados cursos especializados (por ejemplo, durante el otoño de 2005, el curso «Plan Museológico y Exposición Permanente» organizado en octubre de



2. Jornadas de Museología «Museos locales y redes de museos», celebrado en Gijón del 6 al 8 de octubre de 2005 (Foto: Ministerio de Cultura).

2005 por la Universidad de Oviedo y técnicos del Ministerio de Cultura (figura 2), o el curso «Del Museo al Aula» organizado conjuntamente por el Museo Arte de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) y la Universidad de León, ambos convalidables como créditos de libre configuración).

Aunque las asignaturas de grado consisten generalmente en introducciones generalistas y fundamentos de la disciplina de limitada duración (treinta a sesenta horas lectivas), algunos casos han ido especializándose temáticamente («Nuevas modalidades museísticas» -Universidad de Lleida- o «Teoría y Gestión del Museo y de la Exposición Temporal» -Universidad Autónoma de Madrid-), junto a otros que mantienen planteamientos más clásicos (por ejemplo, «Historia de los Museos y el Coleccionismo Contemporáneo» de la Universidad Complutense). A ellas se suman otras asignaturas de temáticas afines a la Museología, tales como «Clasificación y Peritaje de Obras de Arte» (Universidad de Sevilla) o «Patrimonio Antropológico y Museología» (Universidad de Extremadura).

En el proceso de armonización de titulaciones que se derivará del nuevo Espacio Europeo de Educación Superior, los Libros Blancos encargados hasta el momento a distintos colectivos de profesorado universitario por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y la Acreditación (ANECA) no recogen la voluntad de la comunidad universitaria de dotar a la

Museología de un cuerpo curricular autónomo, diluyéndola como competencia de los estudios de posgrado en Bellas Artes⁹, Historia o Turismo. El *Libro Blanco de Historia del Arte*, aún en proceso de redacción, incluye de forma periférica contenidos sobre Museología y Museografía en un marco general de contenidos sobre patrimonio histórico artístico. Se plantea que en el futuro los programas de grado de Historia del Arte dediquen un total de treinta y cinco créditos (esto es, unas trescientas cincuenta horas de docencia) repartidos entre:

- Conocimientos conceptuales y legislativos de gestión, difusión y técnicas de investigación del Patrimonio Artístico
- Conocimientos sobre el mercado del arte y la gestión de colecciones
- Conocimientos sobre museos y técnicas museográficas: Museología y Museografía¹⁰.

En lo que respecta a la formación museológica especializada de posgrado (orientada de forma específica al desarrollo profesional de estas competencias), el R.D. 56/2005 de 21 de enero (BOE n.º 21) añade en España la titulación oficial de máster, como posgrado universitario de segundo ciclo con nivel académico posterior al grado y previo al doctorado (tercer ciclo). Con ello se espera que una gran parte de las titulaciones ofertadas

⁹ El título propuesto por la ANECA ante la perspectiva europea es el de Bellas Artes/ Diseño/ Conservación y Restauración de Bienes Culturales (*vid.* Rosselló y Vicario, 2005:110). (Los documentos de la ANECA pueden consultarse en www.aneca.es). Por su parte, la formación en conservación-restauración en España ofrece incluso una mayor heterogeneidad que los estudios museológicos, básicamente concentrado en el tercer ciclo: como Licenciatura a través de las facultades de Bellas Artes; Diplomatura en escuelas oficiales públicas o privadas; o bien como título propio obtenido en escuelas privadas de prestigio (Moya, 2005:86).

¹⁰ Comunicación Personal de D. Gaspar Coll i Rosell (Coordinador del *Libro Blanco de Historia del Arte*, en construcción por la Aneca).

actualmente pasen a disfrutar de reconocimiento oficial. Aunque regulada por los rectorados de las universidades, las enseñanzas máster son impartidas por los departamentos universitarios, generalmente de Historia del Arte o Bellas Artes, pero en ocasiones abiertos a la interdisciplinariedad: es el caso del «Máster en Museología y Gestión del Patrimonio» de la Universidad de Barcelona, en el que participan los departamentos de Arqueología, Antropología Social, Historia del Arte, Prehistoria, Historia Antigua, Arqueología y Didáctica de las Ciencias Sociales (Roigé, 2001).

En un momento en el que las universidades se encuentran diseñando los futuros programas para su incorporación al sistema de titulación oficial, la oferta actual de posgrados en Museología es considerable. Probablemente en relación con la orientación profesional del mercado de la cultura en España, y a partir de modelos básicamente anglosajones (*vid.* Boylan, 2001), los contenidos de los cursos revelan un creciente protagonismo de la gestión cultural (patrocinio, finanzas, marketing, planificación estatégica, etc.). La trayectoria española sigue así la evolución observada en el panorama europeo. El *Basic Syllabus* del ICOM (edición de 1971 reformada en 1979, añadiendo las recomendaciones del Simposio de Bergen) presentaba un modelo curricular donde las competencias profesionales hacían referencia a temas como arquitectura museal, movimiento de colecciones, exposiciones, o estudios de público. Aunque ya entonces se concede un gran peso a las habilidades de gestión y administración, será en el *ICOM Curricula Guidelines for Museum Professional Development 2000* donde se introduzcan matices importantes sobre el documento inicial, ampliando los contenidos con referencias a competencias tales como tecnología de la información o gestión de proyectos.

El Real Decreto 56/2005 (BOE n.º 21) establece para los programas máster un número mínimo de créditos de

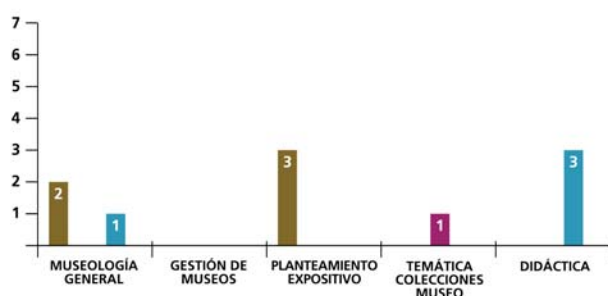


GRÁFICO 1

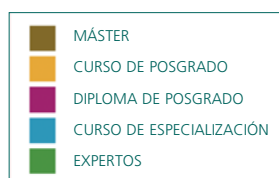


GRÁFICO 2

Gráfico 1. Cursos de Posgrado ofrecidos en 2001 (Tomado de Tassara, 2001).

Gráfico 2. Cursos de Posgrado ofrecidos actualmente.

sesenta y un máximo de ciento veinte, lo que equivaldría a una carga docente aproximada de entre seiscientas y mil doscientas horas. La mayor parte de los máster en España se encuentran muy próximos al límite inferior de docencia exigida. La normalización de los estudios de posgrado evitará probablemente la relativa confusión en nomenclatura, alcance y calidad docente que se observa en la oferta española actual, con máster de apenas cuatrocientas horas lectivas frente a otros que superan las mil quinientas, presencia de oferta pendiente de homologación universitaria, y una relativa confusión de denominaciones (máster, magíster, expertos, diplomas, cursos...).

Actualmente los grandes máster de uno o dos cursos y 600-700 horas (por lo general, con un coste económico considerable), suelen fragmentarse en titulaciones opcionales que componen los programas completos (bajo la forma de expertos, especialistas universitarios, diplomas, cursos; por ejemplo el «Diploma en Gestión de museos y recursos patrimoniales», dentro del «Máster de Gestión Cultural» del Instituto de Estudios Superiores San Pablo CEU de Valencia; los dieciséis posgrados y diplomas de extensión universitaria comprendidos en el «Máster en Museografía Didáctica» de la Universidad de Barcelona Virtual, etc.).

Excluyendo los abundantísimos programas dedicados a la gestión y comunicación cultural (y en los que la Museología aparece generalmente tratada como un bloque temático al mismo nivel que otras competen-

cias relacionadas con el Patrimonio), el número aproximado de cursos disponibles ha aumentado en los últimos años.

Si en el año 2001 P. Tassara recogía diez programas especializados, en la actualidad se están ofreciendo alrededor de treinta y ocho títulos, si bien muchos de ellos como módulos independientes de corta duración, y siempre, dado su carácter de titulación propia, supeditando el compromiso académico a la presencia de una demanda mínima de alumnado (frente a ello, el notable aumento de los estudios de posgrado en Patrimonio y Gestión Cultural, que se aproximan actualmente al medio centenar) (gráficos 1 y 2). Algunos programas ya clásicos (por ejemplo, el «Curso de Museología» de la Fundación San Pablo CEU) siguen impartándose -siempre en función de la existencia de una demanda anual mínima-, pero en otros casos se advierten significativas transformaciones como adaptación a los nuevos perfiles laborales. Así, los programas relacionados con la didáctica del museo, que comenzaron a ofertarse en los años noventa ante la escasez de profesionales formados en la difusión del Patrimonio (Tassara, 2001), y que supusieron la aparición de programas como el de «Educador de Museos y Centros Afines» (Universidad de Girona); el «Posgrado de Educador de Museos» (Universidad de Zaragoza-Facultad de Huesca) o el «Diploma de Museos y Educación» de la Universidad de Barcelona, que más tarde cambiarán sus denominaciones y transformarán, al menos parcialmente, sus contenidos. Frente a ello, aumentan las formaciones orientadas

al planteamiento expositivo (13), seguidos por los grandes cursos de Museología general (7), temática específica del centro (6), gestión general de museos (3) y didáctica aplicada (9). Los ejemplos en los que la orientación temática de la colección impone la especialización del curso son escasos («Especialista en Museología de Arte Contemporáneo», Universidad Alicante; «Curso de Posgrado en Museología Científica», Universidad Pompeu i Fabra; «Musealización de Monumentos y Conjuntos Monumentales»; Universidad de Barcelona Virtual).

El grupo de investigación dirigido por P. Rausell Köster (Universidad de Valencia), en su análisis sobre la oferta formativa en materia de patrimonio cultural, ha observado un cierto agotamiento de las temáticas más generalistas y una proliferación de contenidos monográficos e instrumentales (Rausell, 2005); rápidos ajustes a las demandas laborales, bien en museos, bien en otros ámbitos patrimoniales. Así por ejemplo las especializaciones en rutas históricas o en patrimonio natural (*vid.* Guerrero *et alii*, 2002), u ofertas como el «Máster en Cultura Histórica, Comunicación y Nuevas Profesiones» o el «Experto en Gestión Virtual del Patrimonio» de la Universidad de Barcelona. Esta creciente parcelación de la formación en Patrimonio es defendida por quienes consideran que el museólogo «(...) lo que más precisa es una sólida formación de generalista en el ámbito de los museos y el Patrimonio, complementada con algún nivel de especialización dentro de ese campo -administración, colecciones, público-» (Ballart, 2002:12).

No obstante, siguen impartándose programas de Museología, tales como el «Máster en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural» (Universidad de Barcelona-Instituto catalán de Antropología), que ha experimentado varias transformaciones desde su presentación en 1995; el «Máster de Museología» de la Universidad de Granada, lanzado en el año 2000, y

que se encuentra ya en su tercera edición; el «Curso especializado en Museología» de la Fundación San Pablo-CEU, uno de los clásicos; o el «Máster en Museología» de la Universidad de Valladolid. Por el contrario, el «Máster en Museología» de la Universidad Politécnica de Valencia lleva dos años sin convocarse. La Universidad Complutense añade a su oferta de «Magíster en Museología y Exposiciones» un posgrado en «Conservación Preventiva». El recientemente aparecido programa de la Universidad de Castilla-La Mancha se presenta como un curso de posgrado (ciento treinta horas) dirigido a licenciados, pero también abierto a alumnos de segundo ciclo.

Junto a estos cabe citar la presencia de nuevos formatos de docencia, tales como el completo programa de formación que ofrece la Universidad de Barcelona («Posgrado en fundamentos» y el «Posgrado en aplicaciones de Museología y Museografía Didáctica», entre otras ofertas), impartido a distancia mediante contacto *on-line*.

Los departamentos universitarios han incorporado también a sus programas de doctorado la enseñanza de la Museología; así la Universidad de Navarra desde principios de los años noventa (Zubiatur, 2004); los estudios sobre Patrimonio de la Universidad Complutense, o los programas de Museografía comprensiva del departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Universidad de Barcelona. Junto a ello, podrían citarse la aparición de líneas de investigación paralelas en departamentos universitarios de Economía Aplicada al Patrimonio. Por otra parte, habríamos de citar la oferta de máster de otras disciplinas paralelas, que incluyen en sus programas clases relacionadas; sería el caso del «Máster de Rehabilitación y Restauración de Patrimonio» de la Universidad de Alcalá de Henares o el «Máster de Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico y Urbano» de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Aunque la oferta actual de posgrado nace precisamente de la necesidad de enfocar la formación desde un punto de vista práctico, y a pesar de las repetidas intervenciones realizadas a favor de reforzar la práctica de la formación (Alonso Fernández, 1988; AA.VV., 1995; A.E.M, 1995; AA.VV., 1998; Ballart, 2002, etc.), un rápido repaso por la oferta existente permite observar planteamientos muy variables. Suponiendo aproximadamente un 30% de las horas lectivas totales, el abanico se extiende desde prácticas remuneradas en instituciones colaboradoras (muchas veces no museísticas, y en ocasiones escasamente relacionadas con el Patrimonio), hasta talleres, conferencias o visitas técnicas a museos e instituciones afines. Excepcionalmente, se incluye el desarrollo del diseño, gestión y montaje de una exposición, tal como ofertaba el Máster de la Universidad Politécnica de Valencia. En la misma línea se orientaban otras iniciativas, como la del «Magíster en Museografía y Exposiciones» de la Universidad Complutense, donde se planteó que los alumnos pudieran completar su formación con el montaje de algún espacio expositivo abierto (experiencia *Do it* de la Facultad de Bellas Artes).

Por el contrario, otras fórmulas como la de los museos universitarios europeos y norteamericanos, donde estudiantes de grado y posgrado realizan prácticas profesionales compaginadas con una docencia próxima (fórmula defendida como procedimiento de iniciación a la práctica profesional; Holo, 1994, 1996; Rico, 2003) apenas han sido desarrolladas en España. No obstante, cabe señalar en este sentido planteamientos como el del Museo Universitario de Alicante creado en 1999 como espacio de investigación y docencia, y que colabora en el curso de «Museología en Arte Contemporáneo» impartido por el Departamento de Posgrado de la Universidad. Por otra parte, la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura emprendió a mediados de los

años noventa (Buñuel, 1996) la formalización de convenios con distintas entidades implicadas en estudios museológicos de grado y posgrado, escuelas profesionales y centros de estudio¹¹, para la realización de prácticas en museos (programas que han desarrollado también otras administraciones). El posgrado de Castilla-La Mancha, por ejemplo, propone la realización de prácticas en distintos museos de la ciudad de Toledo, algunos de ellos de titularidad estatal. No hay que olvidar, además, las posibilidades que algunas comunidades autónomas ofrecen para la realización de prácticas externas en museos de su competencia (por ejemplo Castilla-La Mancha) dentro de los programas de formación de grado.

La documentación y catalogación de colecciones, sin embargo, es un aspecto poco desarrollado, salvo ejemplos como el «Curso de Museología» del CEU (que ofrece un bloque dedicado al inventario de fondos), o las academias y centros afines orientados a la preparación de oposiciones.

La necesaria formación continua

La ampliación de las competencias del conservador actual hace más necesario que nunca su reciclaje profesional (Díaz Balerdi, 1996; Bonet, 2005). El International Committee for the Training of Personal (ICTOP) ha insistido especialmente en este aspecto, a partir de un temario clásico y cerrado sobre cuestiones puramente museológicas (*Basic Syllabus* de 1971-1979) que tras el «Simposio de Bergen» (1981), y especialmente en sus últimas recomendaciones, entiende la formación como un compendio general de competencias a desarrollar durante toda una vida

¹¹ El Ministerio de Cultura dispone de un convenio-tipo para la realización de prácticas en instituciones de su competencia, abierto en buena medida a la iniciativa del alumno previa garantía de un tutor y de su vinculación a alguna institución formativa.



3. Foto de clausura del curso de Museología y Museografía «Plan Museológico y Exposición Permanente en el Museo», celebrado en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), del 2 al 5 de noviembre de 2004 (Foto: AECl).

profesional¹² (Boylan, 2002). La Declaración de Nueva Delhi (ICTOP, 2002) insistía, entre otros aspectos, en la necesidad de promover y facilitar el intercambio de estudiantes entre instituciones e incluso países diferentes.

Puede decirse que los museos anglosajones asumen ampliamente el reciclaje (Ambrose, 1993; Edson, 1995; Lord y Dexter Lord, 1998) como formación habitual durante el trabajo o seminarios específicos, que generalmente son organizados por los *Area Museum Councils*. Aunque sostenidos en parte con donaciones de empresas, subvenciones de patronatos, cuotas de los miembros y matrículas de formación o servicios de consultoría, los consejos se financian mayoritariamente a partir de contribuciones gubernamentales (vid. Ambrose, 1996).

También en España la formación continua ha sido defendida como necesidad común a todos los niveles profesionales (García Sastre, 1989; Ballart, 2002; Bonet, 2005).

¹² Se establecen distintos niveles: competencias museológicas asociadas al desarrollo de trabajo intelectual en el museo; competencias de gestión; competencias de programación pública orientadas a la proyección del museo en la sociedad o competencias en la gestión y cuidado de las colecciones. De esta forma se configuran unos conocimientos museológicos especializados, menos definidos en su clasificación temática que en los *Syllabus* y más como habilidades generales a desarrollar a lo largo de la carrera profesional. El texto se completa con el documento ICTOP *Design and Plannig of Museum Training Courses*, preparado por Nancy Fuller (Smithsonian Institute), que recoge algunas cuestiones previas a la hora de preparar un programa de formación (vid. www.city.ac.uk/ictop/course-design.html).

A pesar de que la estructura orgánica de la mayor parte de los museos españoles (dependientes de las administraciones) ha trasladado a éstas el protagonismo en formación y reciclaje, los museos preparan, muchas veces en colaboración con las universidades, cursos de contenido museológico. Como ejemplo reciente, y entre otros muchos, el curso «El ámbito espacial y temático de los museos» (abril de 2005) del Museo de Altamira en colaboración con la Universidad de Cantabria, o el congreso «Casas Museo: Museología y Gestión» recientemente organizado (febrero 2006) por el Museo Romántico.

No obstante, la mayor parte de las iniciativas desarrolladas por los centros se orientan especialmente a la difusión de la investigación sobre sus colecciones o temáticas afines, siendo los órganos gestores de las administraciones los que han desarrollado la mayor parte de los programas de formación museológica. Por ejemplo la colaboración del departamento de formación de la Junta de Andalucía con distintos tipos de instituciones educativas para el desarrollo de cursos dentro de la iniciativa comunitaria ADAPT de fomento del empleo (vid. Luque Ceballos *et alii*, 1998; Jorge y Luque, 2005), además del desarrollo de programas de formación y reciclaje para profesionales, dentro de dos líneas temáticas básicas: la comunicación en museos y la conservación preventiva (Torres *et alii*, 2003). Además se organizan cíclicamente cursos monográficos de dos-tres días de duración (que incluyen experiencias en teleformación) dedicados específicamente a profesionales de museos. El *Servei de Museos* de la Generalitat catalana organiza también cursos temáticos para profesionales de museos de distinto carácter («Actuaciones en situaciones de emergencia», 2003; «Cómo organizar los almacenes de los museos. Concepto y gestión», 2004; «Normas básicas para documentar las colecciones de los museos», 2004; etc). Pueden destacarse además los programas de la Subdirección General de

Museos Estatales del Ministerio de Cultura, que ofrece anualmente cursos de alto nivel para profesionales tanto adscritos al Ministerio como externos a la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, y muchas veces en colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores (AECI), además del citado curso anual para conservadores y ayudantes en pruebas selectivas de acceso al Cuerpo, que en su última edición ha alcanzado las doscientas cincuenta horas de docencia (figuras 3 y 4).

En definitiva, iniciativas por el momento limitadas en materia de formación continua. Actualmente el reciclaje del museólogo español no es exigido como actitud profesional, dado que no existe un programa institucional firme de capacitación dentro del cuerpo ni los museos cuentan generalmente con medios humanos ni dotación suficiente para acometerlos. Los limitados intercambios de personal entre instituciones y su asistencia a cursos y programas de capacitación viene surgiendo habitualmente a partir de la iniciativa propia de cada profesional.

Reflexiones finales

Un cierto retraso en la introducción de la fórmula del posgrado como opción académica, una limitada presencia de programas de formación continua en la carrera profesional del conservador, y el protagonismo de las universidades, fundaciones o escuelas técnicas (frente al papel que en otros países han disfrutado las asociaciones profesionales: *vid.* Boylan, 2001; o el de las grandes escuelas en la preparación para la Función Pública Francesa: Bertaux, 1996; O'Neill, 2002), podrían caracterizar de forma sintética la formación museológica en España.

El modelo español es complicado, con profesionales que trabajan en un mercado laboral donde convive la creciente iniciativa privada en materia cultural con museos de titularidad pública y acceso regulado



4. Desarrollo del curso «Pensando en el museo: plan museológico y sistema documental», celebrado en Antigua (Guatemala) del 6 al 10 de marzo de 2006 (Foto: Ministerio de Cultura).

(opciones que además han emprendido, como hemos visto, un camino disciplinar de alguna forma divergente). Primero, la pluralidad legislativa a nivel autonómico en materia de patrimonio planteó la conveniencia de establecer un estándar formativo institucional y normalizado (Losada, 1985; Fariña, 1985). Posteriormente, el proceso de convergencia europea en todas las escalas académicas vuelve a poner de manifiesto esta necesidad de revisión.

Las asociaciones profesionales han constituido el principal referente en esta materia en muchos países (Losada, 1999), y especialmente en el mundo anglosajón donde las propias instituciones determinan las normas de acceso (Newbery, 1996). Ello explicaría, en parte, el interés por la homologación de las titulaciones por parte de las instituciones (diplomas de la Museum Association desde 1930; o el protagonismo actual de instituciones como el Cultural Heritage National Training Center (CHNTO) que integra desde 1997 al Museum Training Institute)¹³. En Estados Unidos, el Committee for Museum Professional Training (dependiente de la AAM Museum Studies Comitee)

¹³ De hecho fue la *Museum and Galleries Comission*, dependiente del Departamento Gubernamental de Cultura, la encargada en 1987 de revisar el sistema previo basado en el prestigio del Diploma de la Museum Association (A.A.V.V, 1987:50 y ss.).

trabaja en esta dirección desde 1991 (Glaser y Zenetou, 1994).

En España las asociaciones de museólogos han participado en las iniciativas de formación a distintos niveles, generalmente en colaboración con otras instituciones docentes (Carro, 2005). Podría citarse la colaboración de la Asociación Española de Museólogos (AEM), la Asociación Profesional de Museólogos de España (APME) o el ICOM España con el Posgrado de la Universidad de Valladolid o con el «Máster de Museografía y Exposiciones» de la Universidad Complutense; la organización de cursos especializados («Curso de Conservación Preventiva» de la ANABAD; Encuentro Internacional «Tecnologías para una Museología Avanzada», organizado por ICOM España en 2005 o IX Jornadas de la APME «Museos Locales y Redes de Museos», celebradas en octubre de 2005). También el Grupo Español del ICC, aunque orientado especialmente hacia la conservación-restauración, ha desarrollado programas tales como «Exposiciones Temporales y Conservación del Patrimonio» (2005). Casi todas estas asociaciones de museólogos, tanto como las instituciones implicadas en la conservación y defensa del patrimonio, han emprendido además programas editoriales de gran interés (revista *Museo*, *Revista de Museología*, *Boletín de la ANABAD*; revista *Mus-a*; revista *museos.es*). Pero en general la implicación de las administraciones públicas en el contenido de la formación y en los niveles de cualificación profesional ha

sido más limitada que en otros países, tales como el Reino Unido, Francia o Canadá.

Por otra parte, la colaboración de tipo institucional más habitual con los programas docentes consiste en la realización de prácticas en museos, generalmente mediante la firma de convenios con centros de enseñanza, pero también dentro de programas específicos. Así las becas de Museología, de gestión cultural, o de prácticas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía por parte del Ministerio de Cultura, entre otros tipos de convocatorias (Becas Endesa, Becas para la Ampliación de Estudios Artísticos y de Gestión Cultural en los Estados Unidos). Otras administraciones (Comunidad Autónoma de La Rioja, Diputación Provincial de Alicante, IPHA andaluz) ofrecen también becas de prácticas museológicas.

En algunos casos estas prácticas han sido asumidas dentro de programas institucionales firmes y orientados. Por ejemplo, la Consellería de Cultura de Galicia asumió el inventario de las colecciones de los museos gallegos mediante un programa que desde 1988 convoca becas anuales para licenciados especializados en Museología como opción final de carrera, bajo el control del Servicio de Museos regional y el tutelaje de los conservadores del centro (López Redondo, 1997). También las asociaciones (p.e. la Asociación Española de Museólogos) ofrece posibilidades de desarrollo de prácticas. Todas estas iniciativas vendrían a llenar en parte el vacío que, tras la supresión de la obligatoriedad de prácticas previas, se observaba en la formación museológica en España (Zozaya, en AA.VV., 1995). Junto a ello, como hemos visto, la fórmula más habitual de implicación de los órganos administrativos relacionados con el Patrimonio en la formación museológica es la preparación de cursos especializados o la colaboración con las instituciones que los imparten, pero con escasa implicación hasta el momento en la preparación de los programas universitarios de forma-

¹⁴ Otro paso importante en el camino hacia la normalización es la asociación de centros dedicados a la enseñanza de la Museología: podría citarse el proyecto Iberformat (Red de Centros y Unidades de Formación en Gestión Cultural) en Iberoamérica; la europea ENCATC (European Network of Cultural Administration Training Centres) desde 1992 (ambas con participación de universidades y entidades privadas españolas); y otros ejemplos no europeos de variado perfil (AAAE; Association of Arts Administration Educators). La Declaración de Nueva Delhi (ICTOP, 2002) asumía como tarea futura de la institución el desarrollo de una base de datos referida a programas de formación museológica, a modo de referencia para la preparación de currículos educativos en este ámbito.

ción (más allá de la presencia de profesores comunes a ambos ámbitos) y en el reconocimiento de sus contenidos docentes.

En mayo de 2005 se celebró en Valencia el «I Congreso Internacional sobre la Formación de los Gestores y Técnicos en Cultura», que concluía con la *Declaración de Valencia* donde se recoge una primera clasificación de los niveles profesionales, responsabilidades asociadas y capacitaciones exigibles a los profesionales del patrimo-

nio cultural¹⁴. La reflexión sobre el actual modelo de profesional y los distintos perfiles demandados por el mundo laboral; la clarificación de los niveles académicos de los posgrados y cursos existentes, así como la posible institucionalización de un programa curricular común y normalizado (bajo la tutela de alguna institución de referencia), son algunos de los retos actuales que ofrece en España la formación museológica.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1984): «La formación del personal tècnic de museos», en AA.VV. *Libre Blanc dels Museos de Catalunya*, Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya, Barcelona: 27-28.

AA.VV. (1987): *Museum Professional Training and Career Structure. Report by a Working Party*, Londres.

AA.VV. (1993a): *La Cultura en España y su integración en Europa*, Colección Análisis y Documentos, Ministerio de Cultura.

AA.VV. (1993b): *La formation des Conservateurs de biens Culturels en Europe*, Colloque 9,10 y 11 décembre 1993, École Nationale du Patrimoine.

AA.VV. (1995): «Museólogo: una profesión por definir», *Revista de Museología*, 5: 6-12.

AA.VV. (1998): «Conclusiones de los Grupos de Trabajo», en *III Jornadas de Museología: La organización del museo*, Museo, 3: 46-50.

AA.VV. (2003): *Estadística 2000. Museos y Colecciones de España*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Subdirección General de Museos Estatales.

ALCALDE GURT, G. (2002): «La formació en Museologia a Catalunya», *Papers del Museo d'Historia de Catalunya*, 3: 8-10.

ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1988): *Museos y Museología, dinamizadores de la Cultura de nuestro tiempo*, Tesis Doctoral, 1986. 2 vol.: 1.181 pp, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes.

ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1999): *Museología y Museografía*, Del Serbal, Barcelona.

AMBROSE, T. (1993): *Managing New Museums. A guide to good practise*, Scottish Museum Council, Edimburgo.

AMBROSE, T. (1996): «El Scottish Museum Council: Un modelo de apoyo a los Museos», *Revista de Museología*, 8: 50-52.

APME (2001): «La formación de los profesionales de Museos: una asignatura pendiente», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 34: 38-39.

BALLART HERNÁNDEZ, J. (1998): «La Universidad toma las riendas de los estudios museísticos en España», en LORD, B. y DEXTER LORD, G.: *Manual de Gestión de Museos*, Ariel, Barcelona: 51-53

BALLART HERNÁNDEZ, J. (2002): «La formación de los museólogos. Balance y expectativas de una mirada académica», *Revista de Museología*, 23:11-18.

BALLART HERNÁNDEZ, J. y TRESSERRAS, J. J. (1999): *Gestión del patrimonio cultural*, Ariel Patrimonio, Barcelona.

BARRIL VICENTE, M. (1999): «Anticuarios, Arqueólogos, Conservadores de Museos, Museólogos o Técnicos de Museos: el paso del tiempo», *Boletín de la ANABAD*, XLIX (2): 205-235.

BERTAUX, J. J. (1996): «La formación y selección de los responsables de los museos en Francia», *Revista de Museología*, 1: 85-102.

- BONET AGUSTÍ, L. (2005): «Luces y sombras del patrimonio cultural como yacimiento de empleo», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 54: 36-43.
- BOYLAN, P. (1995): «Los profesionales de los museos: su función y su definición», *Revista de Museología*, 5: 13-18.
- BOYLAN, P. (2001): «Tendencias actuales en la formación de los profesionales de museos: de la conservación de museos a la gestión de museos», *Boletín del Instituto de Patrimonio Histórico Andaluz*, 34: 25-28.
- BOYLAN, P. (2002): «Una revolución en la gestión de museos requiere una revolución en la educación y formación profesional en los museos», en BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M^a.T. (Eds.), *Quince miradas sobre los museos*, Universidad de Murcia: 3-98.
- BUÑUEL, L. (1996): «Entrevista a Luis Buñuel», *Revista de Museología*, 9:5-7.
- CABALLERO ZOREDA, L. (1981): «La profesión de museólogo», *Boletín de la ANABAD*, XXXI (4): 655-669.
- CARRETERO, A. (1996): «La museología, ¿una práctica o una disciplina científica?», *Actas de las I Jornadas de la Asociación Profesional de Museólogos de España. Formación y selección de los profesionales de museos, Museo*, 1: 27-42.
- CARRO ROSSELL, A. (2005): «Una reflexión sobre la profesión de museólogo», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 54:56.
- CERRO GONZÁLEZ, M. (1998): «Cómo disponer del personal idóneo: condicionamientos legales», *Museo*, 3: 25-33.
- DE SALAS, F. (1980): *El Museo, cultura para todos*. Cultura y Comunicación, 13, Madrid.
- DÍAZ BALERDI, I. (1996): «La formación del museólogo», *Actas de las I Jornadas de la Asociación Profesional de Museólogos de España, Museo*, 1: 43-57.
- EDSON, G. (1994): «La formación de los Museólogos: una perspectiva internacional», *Revista de Museología*, 1:10-11.
- FARIÑA BUSTOS, F. (1985): «Los profesionales de los Museos ante las autonomías», en *Boletín de la ANABAD*, XXXV (2-3): 363-370.
- FARIÑA BUSTOS, F. (1999): «Conservadores en el Estado de las Autonomías», en TUSELL, J. (Coord.): *Los Museos y la Conservación del Patrimonio*, Colección Debates sobre Arte, Fundación BBVA: 87-95.
- FERNÁNDEZ, J.J. (2002): «Museólogos y asociaciones profesionales en España», *Encuentro Transfronterizo de Museología*, Salamanca, 3 de mayo de 2002, <<http://www.apme.es/accesibles/asociaciones.htm>>.
- FOLGUERA CAVEDA, E. (1995): «Los estudios y la formación de los profesionales de los museos», *Revista de Museología*, 6:10-14.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (1987): *Legislación sobre patrimonio histórico*, Tecnos, Madrid.
- GARCÍA SASTRE, A. (1989): «Reflexiones y propuestas sobre la formación museológica», *I Encontro das Comissoes Nacionais Portuguesa e Enpanhola*, ICOM, Lisboa: 185-192.
- GARÍN LLOMBART, F.; GARCÍA-ESCUADERO, P.; CARBONELL I ESTELLER, E.; GUIRAO CABRERA, J. (1994): «La formación de especialistas para la conservación del Patrimonio Histórico. Situación actual y futuro del I.C.B.R.C.», en PEREDA ALONSO, A. (Dir.): *Foro del Patrimonio Histórico*, Fundación Cultural Banesto, Madrid: 273-281.
- GLASER, J.R. y ZENETOU, A.A. (1994): *Museums: A place to work. Planning Museum Careers*, Routledge, Londres /Nueva York.
- GUERRERO, F.J.; ZAMORA, F. y DE LA MESA, I. (2002): «La dinamización del Patrimonio Cultural» en AA.VV.: *La gestión del Patrimonio Cultural. La transmisión de un legado*, Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León: 255-278.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2001): *Manual de Museología*, Síntesis- Biblioteconomía y Documentación, Barcelona.
- HOLO, S. (1994): «Una nota sobre el museo universitario y su utilidad en la formación de los Museólogos en los Estados Unidos», *Revista de Museología*, 3: 23-24.
- HOLO, S. (1996): «Las prácticas en el Museo: el hecho diferencial», *Revista de Museología*, 8: 46-49.
- JORGE DELGADO, C. y LUQUE CEBALLOS, I. (2005): «Formación e información para profesionales del Patrimonio en Andalucía», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 54:111-112.

- LEÓN, A. (1994): «Reflexiones sobre la Museología en España: una carta abierta», *Museum International*, 184, 46 (4): 54-57.
- LIMÓN DELGADO, A. (1996): «La Selección en los museos», *Museo*, 1: 103-117.
- LÓPEZ REDONDO, A. (1997): «El Cuerpo Técnico de Conservadores de Museos: escalas de Facultativos y Ayudantes de Museos en Galicia», en AA.VV., *Administraciones Autonómicas y Museos. Hacia un modelo racional de gestión*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 257-265.
- LOSADA ARANGUREN, J.M. (1985): «Definición de funciones y planificación de servicios técnicos de museos en el ámbito estatal», *Boletín de la ANABAD*, XXXV (2-3): 351-362.
- LOSADA ARANGUREN, J.M. (1999): «Conservadores y Museos en el Estado de las Autonomías», en TUSELL, J. (Coord.): *Los Museos y la Conservación del Patrimonio*, Colección Debates sobre Arte, Fundación BBVA: 69-76.
- LUQUE CEBALLOS, I.; ROMERO MORAGAS, C. y TASSARA ANDRADE, P. (1998): «El mercado laboral y la formación de los profesionales de Museos en Andalucía», *Revista de Museología*, 13: 38-42.
- LORD, B. y DEXTER LORD, G. (1998): *Manual de Gestión de Museos*, Ariel Patrimonio Histórico, Barcelona.
- NEWBERY, C. (1996): «MTI and the Validation of Higher Education Courses», *IT- Information on Training*, 13 (2): 3-4.
- NIETO GALLO, G. (1973): *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*. ANABAD Biblioteca Profesional. Estudios.
- MINISTERIO DE CULTURA (1990): *Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Ministerio de Cultura.
- MARINÉ ISIDRO, M. (1999): «Museos en el Estado de las autonomías», en TUSELL, J. (Coord.), *Los Museos y la Conservación del Patrimonio*, Colección Debates sobre Arte, Fundación BBVA: 77-85.
- MOYA VERDÚ, C. (2005): «Patrimonio-empleo. Una relación controvertida», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 56: 85-86.
- O'NEILL, M.C. (2002): «La Escuela del Louvre. Un ejemplo histórico de formación para profesionales del Patrimonio», en AA.VV.: *La gestión del Patrimonio Cultural. La transmisión de un legado*, Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León: 172-183.
- PIERO MARTÍN, I. y PASAMAR ALZURIA, G. (1989-90): «El nacimiento en España de la Arqueología y la Prehistoria (Academicismo y Profesionalización, 1856-1936)», *Kalathos*, 9-10: 9-30.
- RALLO GRÜSS, C. y SANZ NÁJERA, M. (2005): «El papel del conservador-restaurador en el Museo», *museos. es*, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Museos Estatales, 1: 60-65.
- RAUSELL KÖSTER, P.; CABAÑES MARTÍNEZ, F. y REVERT ROLDÁN, X. (2005): «Oferta formativa, mercado laboral y perfiles profesionales», *Boletín del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, 54: 48-54.
- ROSSELLÓ NICOLAU, G. y VICARIO MARTÍNEZ, E. (2005): «El proceso de adaptación de titulaciones al Espacio Europeo de Educación Superior», *Boletín del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, 54: 109-110.
- RUIZ DE LACANAL RUIZ MATEOS, M^a.D. (1994): *Conservadores y restauradores en la historia de la conservación y restauración de bienes culturales. Estudio del perfil y de la formación*, D.L., Madrid.
- RAMÍREZ, P.; SANTOS, R.; DOMÍNGUEZ ARRANZ, A. y GARCÍA DE LA TORRE, F. (2000): «Los estudios de postgrado en Museología», *Revista de Museología*, 20: 6-9.
- ROIGÉ VENTURA, X. (2001): «La formació dels professionals dels museus. Màster en Museologia y Gestió del Patrimoni», *Papers del Muse d'Historia de Catalunya*, 2: 8-9.
- RICO, J.C. (2003): *La difícil supervivencia de los museos*, Trea, Gijón.
- SOLÉ ELADOS, D. (1995): «15 Anys Despres», *Revista de Museología*, 6: 4-5.
- TASSARA, P. (2001): «Formación de postgrado en España en el ámbito de los museos», *Boletín de Patrimonio Histórico Andaluz*, 3: 25-38.
- TORRES, F.; TASSARA, P.; OLMEDIO, M. y LUQUE, I. (2003): «El Curso de una historia. Formación en Museología», *Mus-a*, 2: 170-171.
- ZUBIAUR, F.J. (2004): *Curso de Museología*, Trea, Gijón.

LA ORGANIZACIÓN DE LOS MUSEOS EN EL REINO UNIDO

La National Gallery de Londres

Rocío del Casar Ximénez¹
Museo Nacional del Prado
Madrid

Resumen: Los museos británicos se organizan de manera diferente a como lo hacen en España. Comenzando con un análisis no exhaustivo de la organización de los museos en el Reino Unido y su dependencia orgánica, prosigue con el caso particular de la National Gallery de Londres. Sirva todo ello para lograr una breve visión de los museos ingleses y entender su organización actual como respuesta a las necesidades que la sociedad multicultural inglesa reclama de este tipo de instituciones para el siglo XXI.

Palabras clave: Organización interna, museos ingleses, National Gallery de Londres.

Abstract: British museums are organised and managed in a different way than in Spain. Starting with a brief analysis of the organisation of UK museums and their relationship to centralised government bodies, I will focus on the example of the National Gallery in London. The aim of this analysis is to give a short comprehensive explanation of the current situation of British museums and how they have adapted their internal structures to respond to the needs of the XXIst century multicultural society.

Key words: Organisational structure, British museums, National Gallery of London

Rocío del Casar es funcionaria del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos destinada en el Museo Nacional del Prado, donde trabaja en la Dirección Adjunta de Conservación e Investigación. En 2003 estuvo al cargo de la organización de la exposición Tiziano, entre otras. El año pasado tuvo ocasión de conocer el funcionamiento de la National Gallery de Londres gracias a una estancia de formación e investigación llevada cabo en el marco del artículo 72 de la Ley de funcionarios civiles de 1964 que el Estado tiene previsto para su personal técnico.

Las siguientes líneas pretenden esbozar de manera somera el sistema de organización de los museos británicos en términos generales, dando cuenta especialmente del caso de la National Gallery de Londres. No quiere, pues, el presente artículo, establecer ningún tipo de juicio de valor acerca del sistema británico, ni mucho menos ponerlo en comparación con el sistema español de museos. Los retos de estas instituciones en un país multicultural como es el Reino Unido son seguramente diferentes a los que se enfrentan los museos en España. Sin embargo, el conocimiento, aunque sea esbozado, de su sistema organizativo, tal vez pueda servir para entender las diferencias.

Durante el último año he tenido la oportunidad de trabajar en la National Gallery londinense (figura 1), ocasión que me ha permitido conocer desde dentro la forma de trabajar de esta institución.

Como inicio de este recorrido baste señalar la naturaleza del vínculo entre los museos y la administración pública. Los museos nacionales británicos dependen sólo parcialmente de la financiación estatal y, aún así, ésta se encauza de manera sensiblemente distinta a cómo lo hace en nuestro país.

¹ Correo electrónico: rociodelcasar@hotmail.com



1. Fachada del edificio de la National Gallery visto desde Trafalgar Square, donde se aprecian el edificio histórico Wilkins y el Ala Sainsbury, así como la nueva entrada «Getty» con acceso a nivel de la calle (Foto: The National Gallery).

El principal órgano rector de los museos a nivel gubernamental es el Departamento de Cultura, Medios audiovisuales y Deporte (Department of Culture, Media and Sports, en adelante DCMS). Este órgano gubernamental -el equivalente a nuestro Ministerio de Cultura, antes de Educación, Cultura y Deporte- es el que rige el destino de los museos nacionales británicos y demás instituciones a él adscritas según los vínculos que más adelante veremos. A la cabeza se encuentra el Secretario de Estado, que vendría a ser nuestro ministro, de quien dependen tres «ministros»: el de las Artes, el de Medios Audiovisuales y Patrimonio y el de Deporte y Turismo.

El funcionamiento del DCMS se lleva a cabo por medio de un Secretario Permanente, tres Directores Generales, seis Directores de Área y dos Directores no ejecutivos que forman parte del Comité Consultivo de Gestión (Management Committee).

Este Ministerio de Cultura (DCMS) tiene bajo su cargo numerosos organismos e instituciones que no son parte intrínsecamente del entramado administrativo -su personal no está formado por funcionarios- y se conocen como Non Departmental Public Bodies (NDPBs, en adelante Entes Públicos). Son más de sesenta organismos públicos que dependen financieramente de DCMS entre los que se encuentran veintidós museos -como el British Museum o la National Gallery-; colecciones públicas -como la Wallace Collection- y organismos de gestión y asesoramiento

-como el Museums, Libraries and Archives Council (MLA), y al que denominaré Consejo de Museos para abreviar.

Su Ministerio de Cultura es pues responsable de definir la política gubernamental sobre las artes, deporte, lotería nacional, turismo, bibliotecas, industria de la música y el cine, libertad de prensa, licencias de exportación de bienes culturales, regulación de la propiedad intelectual, la Garantía del Estado (UK Government Indemnity), etc. Así como de conocer y registrar los sitios de interés histórico y monumental, entre otros.

La política de museos del Reino Unido

Los museos y galerías británicos se entienden como una fuente fundamental para la educación y la integración social dentro de una sociedad multicultural. Sobre esta base se ha asentado el principio de la gratuidad en el acceso a las colecciones públicas, medida introducida en diciembre de 2001 que ha supuesto un incremento de visitantes de un 72% en los dos primeros años, llegando a la cifra anual total de más de treinta millones de visitantes².

Cuentan con una unidad, The Museums & Libraries Sponsorship, cuya misión es asesorar tanto al gobierno como a los museos y galerías en materia financiera

² Fuente: página web DCMS
< http://www.culture.gov.uk/museums_and_galleries/default.htm >

y de establecimiento de políticas de funcionamiento interno y accesibilidad, entre otras.

Sin embargo todos los museos y galerías que dependen del DCMS se autogestionan por medio de patronatos independientes, la mayoría de los cuales son designados bien por el Primer Ministro, bien por la Secretaría de Estado conforme al informe de los especialistas independientes convocados al efecto.

En enero de 2005, la Ministra para las Artes, Estelle Morris, dio a conocer un plan para los museos británicos del siglo XXI³ que pretende que los cerca de tres mil museos y colecciones británicos fomenten un mayor y mejor acceso a sus colecciones, modernizando sus estructuras y servicios y unificando criterios de manera que se hagan todos una sola voz de cara a la sociedad. Una de sus propuestas consiste en favorecer los préstamos interinstitucionales para que colecciones no visibles en determinados museos puedan serlo en otros y queden al acceso del público. El objetivo principal del plan es, ante todo, hacer de los museos y colecciones instituciones vivas dentro de sus respectivas comunidades.

¿Cómo se financian los museos dependientes del Ministerio de Cultura (DCMS)?

El sistema de financiación británica resulta bastante complejo y solamente daré noticia de alguno de los varios medios de que se sirve cada institución para acceder a los fondos de financiación pública.

El Gobierno, por medio de su Ministerio de Cultura, define la política cultural a seguir por periodos de tres años. Los Entes Públicos deben adaptar, pues, su programa trienal de acuerdo a los principios establecidos

por DCMS a través de una serie de áreas clave computables -«Key Performance areas»- que abarcan aspectos como la accesibilidad, el fomento de la integración social o de la educación. Cada una de estas áreas se evalúa a partir de unos parámetros mensurables que, puestos por escrito, se hacen llegar a todas las instituciones para permitir una valoración objetiva del cumplimiento de los mismos a la hora de obtener financiación. Este presupuesto por trienios que reciben las instituciones se denomina *Grant in Aid*.

Aparte de estos fondos, digamos «estructurales», las instituciones autorizadas para ello, pueden optar a solicitar otros tipos de fondos para su financiación o la de alguna de sus actividades. Uno de ellos es el Wolfson Museums and Galleries Improvement Fund, constituido para mejorar la calidad de la exposición de los objetos, espacios públicos, control medioambiental o accesibilidad de los museos y galerías británicos. Pueden solicitarlo los veintidós museos y galerías dependientes directamente del Ministerio de Cultura (por ejemplo el British Museum, la National Portrait Gallery, y el Victoria & Albert Museum); las colecciones «designadas»⁴ de universidades (el Ashmolean Museum of Art and Archaeology de la Universidad de Oxford o el Fitzwilliam Museum de la Universidad de Cambridge); los museos de colecciones «designadas» y los museos regionales de colecciones «no designadas» que se definen en una recopilación hecha por el propio DCMS. Los proyectos presentados que cumplan los objetivos arriba mencionados para los que se dota la financiación son analizados por un grupo de expertos. Estas dotaciones se hacen anualmente.

Otros fondos se destinan a las actividades educativas, como el antiguo Education Challenging Fund o su actual versión destinada al renacimiento de los museos regionales que ha otorgado dos millones y medio de libras esterlinas para el fomento de sus programas educativos en las regiones.

El Consejo de Museos también proporciona otras fuentes de financiación, como por ejemplo, el

³ «Understanding the Future: Museums and 21st Century Life», se puede consultar en la propia página web del DCMS: www.culture.gov.uk

⁴ Para entender el concepto de «colecciones designadas», *vid.* más adelante. Es una clasificación que implica que cumplen determinados requisitos establecidos por el Consejo de Museos.

Designation Challenge Fund, establecido en 1999 para financiar a los museos no nacionales de colecciones «designadas» y cuyo objetivo es promover su excelencia, fomentar la colaboración y el patrocinio, y aumentar la calidad de sus servicios a través de acciones determinadas y de una evaluación constante.

El Consejo de Museos, Archivos y Bibliotecas (MLA), como señalé más arriba, es un órgano cuya misión es liderar la estrategia de los museos, archivos y bibliotecas, desarrollar sus capacidades, promover su modernización y la colaboración entre todos ellos para maximizar las inversiones públicas. Para realizar esta tarea de asesoramiento y definición de estándares (*best practices*), se publicó un plan a cinco años «Investing in Knowledge» (Invirtiendo en el Conocimiento), que pretende lograr que estas instituciones culturales sean vehículo de cohesión social, desarrollo económico, creativo, y de aprendizaje.

Uno de los pilares básicos es la revitalización de los museos regionales a través del Renaissance in the Regions programme. Para ello existen oficinas regionales de este organismo que lo acercan a la situación real y facilitan la definición de proyectos adecuados a cada área.

El Consejo de Museos también mantiene contactos con el mundo de los museos, archivos y bibliotecas a nivel nacional (coordinándose con órganos similares en Escocia, Gales e Irlanda del Norte) e internacional.

Asimismo se encarga de precisar los estándares para los museos -en materia de documentación, educación, diversidad cultural, accesibilidad a minusválidos, seguridad y riesgos, etc.-, de mantener el Registro de Museos -creado en 1988, revisado en 1995 y actualmente en revisión de nuevo-, o definir las colecciones «designadas».

El Registro de Museos es un instrumento de control para los museos y colecciones ingleses. Implica una evaluación anual de la institución registrada para comprobar que se cumplen las condiciones necesarias para mantenerse dentro de él.

El sistema de colecciones «designadas» nace en 1997 para identificar y celebrar las colecciones más relevantes conservadas en los museos ingleses no nacionales -cincuenta y dos a día de hoy-. Aparte de ser también un vehículo de control, las colecciones de este tipo pueden optar a una financiación particular para su desarrollo.

Igualmente, el Consejo de Museos, tiene a su cargo *Cornucopia*⁵, la base de datos que da acceso a las colecciones custodiadas en las instituciones culturales británicas, sean museos, bibliotecas o archivos (más de seis mil colecciones en 2000 instituciones), y permite hacer búsquedas por medio de Internet.

Por último destacar un programa diseñado para proteger el patrimonio arqueológico, el *Portable Antiquities Scheme*. Este programa pretende dejar constancia de todos los hallazgos arqueológicos fortuitos. Una base de datos accesible al público en general incluye estos hallazgos y facilita su localización datación y sobre todo registro, y en ella se incluyen los nuevos descubrimientos, implicando activamente al público general y fomentando por tanto la declaración de los descubrimientos.

La National Gallery de Londres

El panorama esbozado más arriba difiere en cierta medida del panorama de los museos españoles y se traduce asimismo en una organización interna de las instituciones diferente.

Dado que la financiación pública no cubre todas las necesidades de las instituciones, éstas han de conseguir los fondos necesarios por la vía de la financiación privada, o por la de la comercialización de sus productos. De ahí que las áreas de marketing, patrocinio y captación de fondos se hayan desarrollado tanto.

Veamos ahora cómo influye todo lo arriba expuesto en el caso de la National Gallery de Londres (en adelante NG).

⁵ www.cornucopia.org.uk



2. Velázquez, *Felipe IV cazando jabalíes*. La Tela Real (Foto: The National Gallery).

La NG es una de las instituciones museísticas mejor valoradas tanto en el Reino Unido como en el extranjero. Cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York emprendió la tarea de definir su proyecto de ampliación, sus conservadores analizaron distintas instituciones museísticas y llegaron a la conclusión de que la NG era el mejor modelo a seguir por varios motivos, entre los que destacaron los siguientes⁶:

- a) Por estar en una sola planta -curiosamente, la solución final adoptada por el MoMA se articula en varias plantas-.
- b) Por su ordenación cronológica.
- c) Por ser fácilmente visitable en un día.

Creada en 1824 con una doble vocación: custodiar e incrementar las obras de arte para las generaciones futuras y servir de instrumento de enseñanza para la sociedad entera, ha sabido mantener ambas desde su gestación y es un referente mundial para los museos de bellas artes.

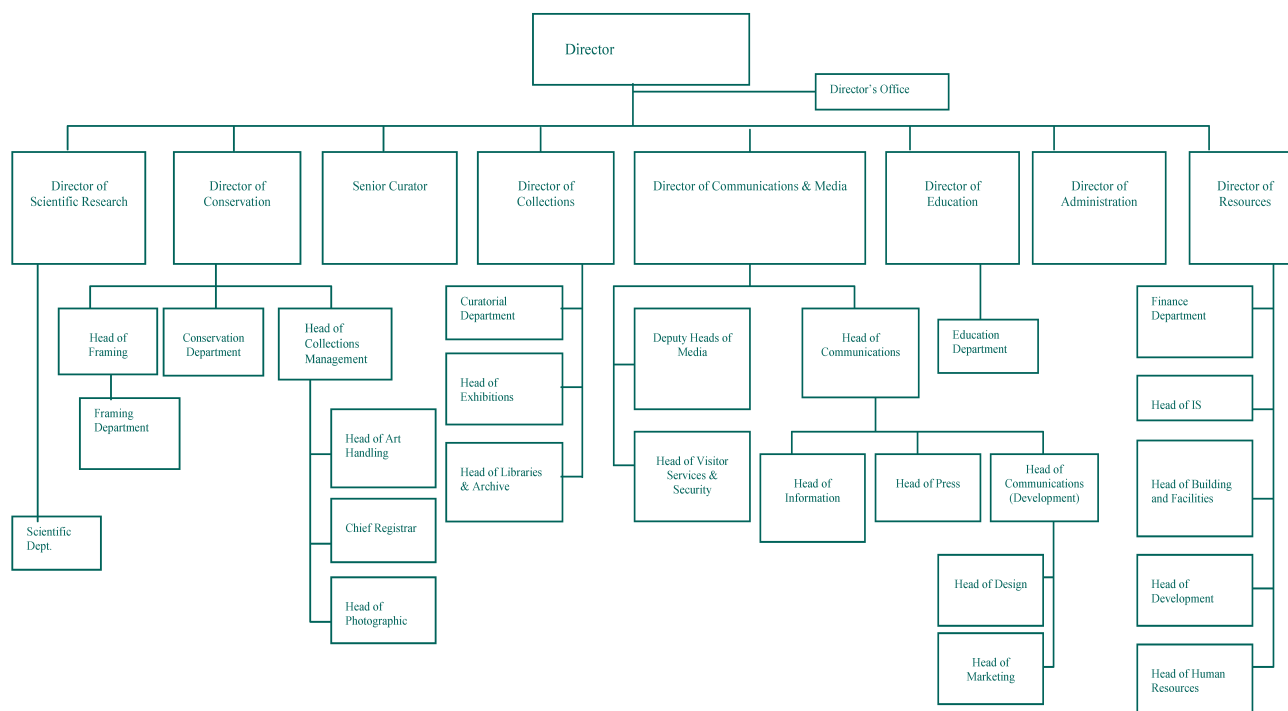
⁶ A partir de una presentación para el personal de conservación realizada por la Directora de Colecciones, la doctora Susan Foister.

Es una institución bandera para el resto de pinacotecas y colecciones británicas y, en muchos casos, ejerce de institución-madre para ellas. En ella se establecen muchas de las pautas que se aplicarán al resto y, al mismo tiempo, desarrolla programas de colaboración, sea a través de exposiciones temporales itinerantes, de programas de formación de profesores y profesionales de museos, sea por medio de proyectos conjuntos como el actual inventario general de las colecciones de arte británicas. La NG es, en definitiva, un punto de encuentro.

Su actual organización interna responde en gran parte al incremento de funciones atribuidas a las instituciones museísticas, fruto del creciente interés de la gran masa social por este tipo de oferta de ocio y del propio desarrollo de la sociedad británica y su concepto de disfrute del patrimonio público.

De cualquier manera, es cierto que a los museos se les exige responder a numerosas necesidades no siempre fáciles de conciliar con unas instituciones que, por deficitarias, resultan difíciles de sostener económicamente. En el Reino Unido, pese a que se entienden los museos sobre todo como una inversión cultural, no por ello se les exigen menos cuentas y transparencia con relación a

MANAGEMENT STRUCTURE NG



3. Organigrama de la National Gallery (Foto: The National Gallery).

su gestión. Sirva de ejemplo la recientemente aprobada acta para la Libertad de Información «Freedom of Information Act», que entró en vigor el 1 de enero de 2005, y que obliga a todas las instituciones públicas a facilitar cualquier tipo de información solicitada, con las salvedades necesarias por motivos de seguridad y que las ha obligado a poner al día sus archivos y hacerlos accesibles incluso digitalmente.

Un hito en la historia de la organización de *la NG*, lo marca la restauración de una pintura española, *La Tela Real de Velázquez* (NG197) (figura 2). En 1853, se llevó a cabo la restauración de esta obra de gran formato, a consecuencia de la cual y según relata el exhaustivo informe⁷, resultó dañada. Un grito unánime de la parte de expertos y de toda la sociedad británica ante semejante intervención, provocó la creación de nuevos órganos de gobierno, organización e intervención de la galería londinense, que permitieran un mayor y mejor control de lo que en ella se hacía. Desde ese momento, se establecieron mecanismos para la recopilación y archivo de los documentos y actas del trabajo diario de la institución, que se han conservado hasta ahora.

A raíz de este problema -que finalmente no fue tan grave según se está comprobando en la restauración de la obra en curso en sus propios talleres de restauración con motivo de su inclusión en la exposición sobre Velázquez del próximo otoño-, se logró establecer una organización interna que respondiese a las necesidades de la entonces en pleno desarrollo NG.

En la actualidad, la National Gallery se organiza según una estructura jerárquica en la que los órganos directivos principales son el Patronato (*Trustees*) y el director del museo (figura 3). Del director dependen los demás departamentos, que tienen siempre a la cabeza a un jefe de área respectivo.

Esta estructura piramidal se acompaña de un personal numeroso (alrededor de cuatrocientas personas). Todos los miembros del mismo cuentan con una definición exhaustiva por escrito de las obligaciones del puesto de trabajo y sus responsabilidades.

Cada departamento habrá de ocuparse de su área y coordinarse con el resto. En la NG, esta coordinación se

⁷ Puede ser consultado en el Archivo de la National Gallery, Microfilm NG15/3: *Report of Select Committee on the N.G.* (1853: 276-7 y 346-353). Para más información acerca del informe de 1853, *vid.*, entre otros, Holmes (1924: 13-30).



4. «The Link», corredor aéreo que comunica ambos edificios y permite apreciar la diferencia entre ambas zonas, por ejemplo en la instalación de las colecciones (Foto: The National Gallery).

lleva a cabo por medio de una política de comunicación interna y del trabajo a partir de grupos y comités, que alcanzan el número de veinte y están formados por entre cuatro y diez miembros. Estos grupos reúnen a las partes implicadas en la toma de decisiones relativas a cualquier aspecto del trabajo de la galería. Así existe un comité para la iluminación de las salas, un comité para la señalización, otro para las exposiciones temporales, otro para decidir los correos que acompañan a las obras fuera del museo, etc.

La comunicación y los flujos de información entre todas las áreas de la NG son constantes. Todo el personal está conectado en línea por medio del ordenador a través de varias unidades compartidas en red donde se vuelca la información relevante para el resto de departamentos. Una de estas unidades conecta a los miembros del

departamento, en otra se vuelca la información de cada departamento que pueda resultar de interés para el resto. Por último en otra se recogen los proyectos interdepartamentales, a los que solo tienen acceso los miembros que participan de ese proyecto.

Además de estas redes, semanalmente y, a través del correo electrónico interno, llega la información más relevante relativa a los movimientos de las obras dentro y fuera del museo, actividades educativas o sociales que vayan a tener lugar durante la semana, posibles incidencias en el sistema de ventilación o iluminación, etc., sin olvidar cualquier aviso de seguridad necesario.

Cada departamento se reúne semanal o mensualmente para una puesta al día de sus actividades. Por otro lado hay charlas mensuales para todo el personal (*Staff Talks*), a cargo de algún miembro relevante de la institución como el propio director, en las que se da noticia de los proyectos de la Galería a todos sus miembros -entre otros asuntos durante estas *staff talks* el Director explicó la reforma llevada a cabo durante el 2004 y 2005 de los accesos desde Trafalgar Square-.

La NG es una institución en constante análisis y revisión. Resulta curioso que nunca se dan por satisfechos de su propio trabajo y siempre buscan nuevas soluciones. No solamente todos sus miembros estudian y evalúan sus resultados y la consecución de sus objetivos periódicamente, sino que solicitan consultorías externas para mejorar constantemente su respuesta a las necesidades de su público. En este sentido cabe destacar el proceso de modernización y ampliación de sus instalaciones emprendido hace años, uno de cuyos más notables frutos fue el Ala Sainsbury, abierta en 1991 (Amery, 1991) que dotó a la NG de nuevos espacios tanto para la colección permanente como para las exposiciones temporales, así como de espacios para los visitantes (salas de conferencias, auditorio, cafetería y restaurante, zona de acogida, guardarropa, mostrador de información y tiendas) y que le dio un aspecto bien distinto del edificio histórico (figura 4). Este proceso de actualización y adecuación de espacios ha continuado en los últimos

años. Como comentaba más arriba, durante el 2004-2005 se concretó en la apertura de una nueva entrada al edificio histórico desde Trafalgar Square a nivel de calle para facilitar el acceso a personas con minusvalías físicas, además de la reforma de la entrada principal e inclusión de nuevos servicios para los visitantes (figura 1).

La misma exposición de las obras es cuestionada constantemente. Durante el año 2004 llevaron a cabo pequeñas modificaciones en la exposición de las obras, pero especialmente cambiaron el sistema de señalización interna, introduciendo paneles de contextualización de sala -antes inexistentes- y unificando la grafía y los criterios para la redacción de todos los textos (figuras 5 y 6).

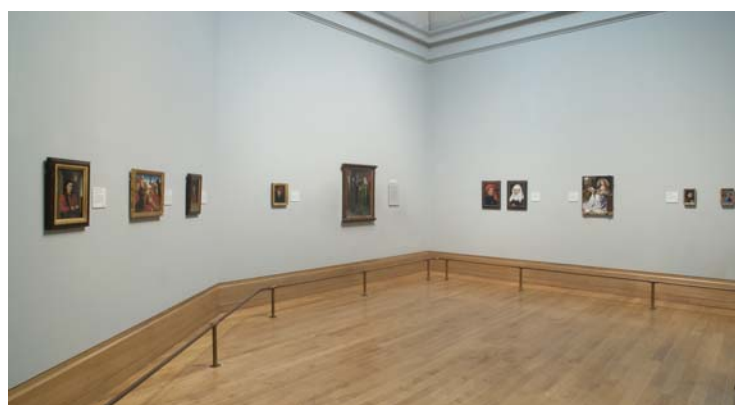
Sin querer extenderme demasiado me gustaría dar alguna pincelada de cada departamento de manera general, y de los proyectos más significativos que emprenden.

En la actualidad, el área de Documentación está en un momento clave de desarrollo. Cuenta con un personal proporcionalmente escaso (dos personas), pero se alimenta del trabajo de otras muchas áreas y, particularmente, de la ya mencionada organización interna de la Galería por la que todo queda documentado y archivado física o electrónicamente. Durante mi estancia se llevó a cabo un ejercicio, la Digital Collection Information Strategy, que implicó a casi todos los departamentos con la intención de conocer qué tipo de documentación, dónde y cómo se conservaba, qué información se quería preservar, compartir y hacer accesible y sobre qué aspectos. La NG cuenta con varias bases de datos, todas ellas se van a unificar y hacer accesibles internamente (y externamente cuando proceda). Como en otros muchos museos ingleses y americanos, se constituirá un motor interno de búsqueda tipo «Google» que permitirá localizar todo lo relativo a cualquier aspecto de las colecciones y el trabajo de la institución⁸.

Un primer paso ha sido el desarrollo del programa ArtStart que, a través de unas terminales situadas en



5. Sala 30, La Galería Española dentro del edificio histórico Wilkins con las nuevas cartelas (Foto: The National Gallery, London).



6. Sala 56, la Galería de los Primitivos Flamencos en el Ala Sainsbury (Foto: The National Gallery).

la galería, de forma interactiva, proporciona al visitante un mayor nivel de detalle en la información sobre las obras, permitiéndole incluso organizarse la visita a su gusto.

El departamento de Conservación se organiza de la siguiente manera: a la cabeza se encuentra la Directora de Colecciones, de quien dependen a su vez los conservadores, Exposiciones y Biblioteca-Archivo.

El departamento de Conservación se articula por colecciones y éstas por escuelas nacionales y cronológicamente. Además de los nueve conservadores reponsables de cada colección, existen tres conservadores ayudantes, que apoyan a todos los conservadores, cada uno de ellos para un periodo cronológico

⁸ Vid. a estos efectos la magnífica página web del Museo Victoria and Albert: www.vam.ac.uk



7. Reconstrucción del *Camerino d'alabastro* de Alfonso d'Este en la exposición *Titian* celebrada entre el 19 de febrero y el 18 de mayo 2003 (Foto: The National Gallery).

definido -uno para el periodo medieval y hasta el siglo XVI; otro para los siglos XVII y XVIII y por último el ayudante para el siglo XIX-. A ellos se suman dos ayudantes de museos que son jóvenes especialistas a los que se contrata por periodos de dos años para formarlos como futuros conservadores de museos.

La sección de Exposiciones es un área relativamente pequeña cuya principal función es la de coordinar a todos los departamentos implicados en la organización de una exposición: Conservador-Comisario, Movimiento de Obras de arte («Art Handlers»), Registro de obras de Arte («Registrars»), Diseño, Prensa y Comunicación, Nuevas Tecnologías, Educación, Seguridad y Vigilancia, Patrocinio, Financiero y National Gallery Company (compañía privada asociada a la National Gallery que gestiona los derechos sobre las imágenes de la Galería, realiza sus publicaciones y productos para la venta en las tiendas que posee dentro de la propia Galería, entregando parte de los beneficios de todo ello a la NG).

La división del trabajo en una institución de este tamaño requiere ante todo coordinación, de manera que alguien tenga una idea global de todo el proyecto, en

este caso, Exposiciones. Cada proyecto expositivo se prepara durante un mínimo de 3 a 6 años, y con la participación de todas las áreas arriba mencionadas desde la gestación del proyecto, dando lugar a intercambios de ideas muy fructíferos.

La NG tiene un apretado programa expositivo anual, que incluye hasta tres exposiciones principales en las salas reservadas para ello en el Ala Sainsbury, uno de cuyos objetivos principales es generar atención y visitantes que propicien la recaudación de fondos, sea de forma directa (venta de entradas y productos asociados), sea de forma indirecta (patrocinios para la muestra o que surgen a raíz de la buena imagen de la misma, etc.) (figura 7). El programa de exposiciones temporales se completa con otras más pequeñas y gratuitas en la Galería Sunley, y por las exposiciones de contextualización de su sala número 1. Por otro lado, cada dos años organizan una estancia de un artista contemporáneo, el Associate Artist Scheme, al final de los cuales expone la obra realizada tomando como inspiración la NG y sus colecciones (programa muy exitoso y que pone a la NG en contacto con el arte actual).



8. Sala 4 de la Exposición *Caravaggio: The Final Years* celebrada entre el 23 de febrero y el 22 de mayo 2005 (Foto: The National Gallery).

A propósito de las exposiciones, quisiera señalar los problemas de las salas dedicadas a las mismas, situadas en el sótano del Ala Sainsbury y de espacios poco flexibles. Algunas muestras se ven favorecidas por su ambiente recogido y la ausencia de luz natural (figura 8), mientras que a otras simplemente les perjudica, como sucedió en el caso de la exposición sobre Tiziano de 2003 (figura 7). Un problema añadido viene dado por la propia naturaleza del Ala Sainsbury, que, como su propio nombre indica, fue construida gracias al patrocinio de los benefactores Sainsbury⁹. A la hora de cambiar el uso de los espacios, las condiciones del patrocinio se modifican asimismo, entrando en unos conflictos de intereses difíciles de conciliar. En esta misma situación se encuentran todos los espacios de la NG que han sido patrocinados con una finalidad determinada y que ahora resulta difícil cambiar.

La Biblioteca y el Archivo se enmarcan en el área de Conservación por ser un recurso fundamental para el trabajo de investigación. Tienen un sistema particular de catalogación ideado por su directora, que se adapta a las características de sus fondos y es de gran utilidad a la hora de hacer búsquedas bibliográficas, pese a que

no tienen digitalizado su catálogo de libros por falta de fondos. Dentro de la Biblioteca se encuentra la colección de diapositivas (*Slide Library*), que cuenta con un espacio particular con peines archivadores y mesas de luz y que es un recurso único para los conservadores y ponentes a la hora de preparar sus conferencias.

El departamento de Restauración tiene también mucho peso en la estructura de la galería. Aparte de los restauradores, tanto de pinturas como de marcos, de él dependen las áreas de *Registrars*, *Art Handlers* y el Servicio Fotográfico. De esta manera todo lo relativo al manejo de las obras queda controlado por una misma persona evitando manipulaciones innecesarias.

El Registro de Obras de Arte organiza su trabajo en función de dos áreas bien diferenciadas: Colección Permanente y Exposiciones Temporales. En cuanto a la

⁹ Parece ser que, tras muchas discusiones a alto nivel dentro de la NG y pese a las condiciones de patrocinio del Ala Sainsbury que implican que se celebrarán las exposiciones temporales en las salas en ella creadas al efecto, la exposición sobre Velázquez que preparan para el otoño de 2006 podrá instalarse en las salas de colección permanente, sin que sirva de precedente para futuras muestras temporales.

segunda, realizan las funciones que en otras instituciones, como el Museo del Prado, se llevan a cabo por el departamento de Exposiciones. Esta manera de organizarse tiene sus ventajas (todos los movimientos dentro y fuera del museo son controlados desde un mismo despacho) e inconvenientes (Registro se encarga de toda la gestión de los préstamos por exposición temporal una vez han sido aceptados por el prestador. Esto provoca ciertas confusiones y duplicidades en la gestión con el comisario y con el departamento de Exposiciones).

Los *Art Handlers* son un grupo numeroso dedicado al movimiento físico de las obras, pero que está cualificado para definir las pautas y materiales a utilizar a la hora de mover las obras dentro y fuera del museo, en coordinación con las áreas de Registro y Restauración. Ésta última trabaja también estrechamente con el departamento Científico, puntero en todo lo relacionado al análisis de las obras de arte y a la creación de instrumentos para facilitar los mismos.

En lo referente al área de Comunicaciones y Nuevas Tecnologías, se ha de destacar que cuentan con un personal muy numeroso subdividido por áreas definidas: prensa, *website*, *ArtStart*, diseño, marketing y servicio de información al visitante (que cuenta con puntos de información distribuidos en las varias entradas a la Galería).

Por último, pero no menos importante, está el departamento de Educación. En él se llevan a cabo programas variados dirigidos a las distintas audiencias de la galería, como los programas especialmente diseñados para los discapacitados, incluyendo los visuales. Un programa de adultos, con actividades gratuitas (charlas de diez minutos por parte de algún miembro del personal del museo delante de una obra de la colección; conferencias a mediodía o visitas guiadas) y de pago (ciclos de conferencias vinculados a las exposiciones temporales; talleres de creación artística o literaria); un programa para los colegios (en que se incluyen actividades que vinculan la colección con el currículo escolar del alumnado de todas las edades), y para sus profesores (formación de

profesores de secundaria para introducir el arte dentro del currículo escolar), y un programa para las familias y para aquellos que no acuden a la NG («Outreach Programs»). La NG no sólo atiende a los visitantes que acuden a ella, sino que también sale a buscar a su público y participa en programas sociales con grupos marginales o con dificultades para hacerles llegar el arte y facilitar su integración.

En definitiva, según he tratado de exponer en las líneas precedentes, los museos y colecciones británicos han adecuado su organización interna a las necesidades de nuevos servicios que la sociedad demanda, no solo de disfrute de esta oferta de ocio cultural, sino también de claridad en cuanto al uso de recursos públicos. En este sentido han dado un paso más en la implicación activa de la sociedad en la necesidad de contribuir con fondos privados para mantener los tesoros culturales accesibles al público (véase por ejemplo la campaña de 2003-2004 en la NG de captación de fondos para comprar la *Virgen de los Claveles* de Rafael y evitar que saliera del país en subasta pública). Todo lo cual ha supuesto la creación de nuevas estructuras y el desarrollo de departamentos -como Patrocinio, Exposiciones o Educación-, para facilitar la interacción con la variopinta y multicultural sociedad británica que acude y disfruta de estas instituciones como una oferta más de ocio. Los museos y colecciones británicas han sabido adaptarse al cambio y tratan con ello, no solo de captar más público sino de participar activamente en los procesos educativos y de integración social. El caso de la National Gallery, dentro de los Museos de Bellas Artes, es significativo de este proceso de cambio y adaptación en los museos del Reino Unido y, a través del esbozo de sus distintos departamentos y áreas, se puede observar cómo esta institución se reinventa cada día para dar un mejor servicio a la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

AMERY, C. (1991): *The National Gallery Sainsbury Wing. A Celebration of Art and Architecture*, Londres, National Gallery.

COLIN, J. (2002): *The Origins and History of the National Gallery, 1753-1860*, Tesis Doctoral, Universidad de Cambridge. Copia en la biblioteca de la National Gallery de Londres.

GOULD, C., (1974): *Failure and Success. 150 years of the National Gallery: 1824-1974*, Londres, National Gallery.

HOLMES, Ch. (1924): *The Making of the National Gallery*, Londres, National Gallery.

LEVEY, M. (1957): *A Brief History of the National Gallery*, Londres, National Gallery.

LEVEY, M. (1974): *The Working of the National Gallery*, Londres, National Gallery.

LA GARANTÍA DEL ESTADO

Marco teórico y jurídico

Benito Burgos Barrantes¹

Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

Madrid

Resumen: El presente estudio analiza el marco normativo general que regula la garantía del Estado en España, incidiendo particularmente en determinados aspectos que el autor considera de especial trascendencia a fin de realizar una correcta lectura y precisa interpretación de esta figura jurídica, no siempre bien conocida, pero que está adquiriendo un protagonismo cada vez mayor como alternativa de aseguramiento en las exposiciones temporales. Se ha convertido, por ello, en una herramienta de extraordinaria utilidad para los profesionales del museo, casi imprescindible, pues permite reducir notablemente los costes de organización de exposiciones y, por tanto, optimizar los recursos públicos orientados a la promoción y difusión de la cultura. El artículo propone un recorrido sobre los distintos elementos que configuran la regulación positiva de esta figura, su origen y evolución en el tiempo, la problemática actual, nacional e internacional, y, como no, las reflexiones y opiniones del autor sobre los distintos aspectos analizados.

Palabras clave: Garantía del Estado, Patrimonio Histórico, Legislación, Seguros.

Abstract: The present study analyzes the general normative framework that regulates the Spanish State Indemnity, underlining certain aspects that the author considers particularly important to a correct reading and precise interpretation of this legal category. Not always well-known, indemnity is acquiring increasing prominence as alternative insurance for temporary exhibitions. It has therefore become an extraordinarily useful and almost indispensable tool for museum professionals, since it considerably reduces the costs of exhibition organization and hence optimizes public resources destined for the promotion and diffusion of culture. This article contemplates an overview of the different elements forming the regulation of this legal category, its origin and evolution in time, current national and international problems, and, of course, the reflections and opinions of the author on the various aspects examined.

Key words: Indemnity, Cultural Heritage, Legislation, Insurances.

Benito Burgos es licenciado en Derecho y en Ciencias Económicas y Empresariales. Funcionario del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde el año 2002, ha trabajado en la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura. Ha sido Subdirector General Adjunto a la Gerencia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y actualmente es el Jefe del Área Económico-Comercial del citado museo.

Introducción

Nadie, sea profesional o profano, es ajeno al desmesurado protagonismo que las exposiciones temporales han alcanzado en la cultura contemporánea. Cualquier institución, no importa tipo ni condición, quiere y es capaz de realizar hoy una exposición temporal. Es más, está incluso obligada a hacerlo si no quiere quedar ninguneada en el ya comúnmente llamado con fría precisión comercial «mercado cultural». El resultado es por todos conocido: los bienes culturales van y vienen, frenéticos, de un lado a otro del mundo en interrumpido tráfico, beneficioso, desde luego, para el intercambio cultural pero a expensas de considerables costes y serios riesgos para los mismos.

Este aumento, exagerado -hay que decirlo-, del número de exposiciones ha venido en aras de la seguridad simultáneamente

¹ Correo electrónico: benito.burgos@mcu.es

acompañado en las últimas décadas de un progresivo incremento de los costes de organización, particularmente los relativos a los seguros. Esta tendencia se ha visto agravada en los últimos tiempos como consecuencia del riesgo terrorista, que ha elevado de forma sustancial los gastos por este concepto, convertido a veces en escollo insalvable. Tal incremento se ha producido a través de una doble vía: por un lado, a través del aumento de los valores de las obras aseguradas y, por otro, mediante la subida de las primas aplicadas por las compañías aseguradoras. A mayor riesgo corresponde, en buena lógica, mayor gasto en seguros, de tal manera que las cantidades destinadas actualmente a esta partida alcanzan, por término medio, en torno al 20% del coste total de la exposición, pudiendo en algunos casos llegar a alcanzar hasta un tercio o más del presupuesto total de la misma.

Este inquietante escenario ha obligado a museos y administraciones a arbitrar nuevas soluciones y buscar mecanismos alternativos que alivien los desorbitados costes de las grandes exposiciones temporales. En los últimos tiempos desde las instituciones europeas², especialmente sensibilizadas con este asunto, se vienen proponiendo diversas soluciones, más o menos afortunadas, encaminadas a reducir los costes de aseguramiento.

Como inmediata recomendación se ha hecho una llamada a la moderación en los valores de seguro establecidos por los profesionales de los museos. Teniendo en cuenta que en el objeto museístico prima el valor cultural sobre el valor económico, absolutamente residual, cuando no irrelevante, el valor de seguro no tiene por qué coincidir con el valor de mercado del bien, sino que podría -debería- ser considerablemente inferior.

Junto a esta, otra medida propuesta es fomentar el establecimiento de acuerdos o compromisos bilaterales o multilaterales de no aseguramiento, a través de los cuales las instituciones se comprometen a no exigir la contratación de seguros para sus intercambios recí-



1. Vista exterior del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

procos o limitarlos tan sólo a determinados momentos o a ciertas coberturas³. No obstante, y si bien acuerdos de este tipo pueden ser útiles en situaciones y para instituciones muy concretas, distan todavía mucho de ser una solución de alcance global para la problemática que hoy plantean los seguros de exposiciones.

² Vid. Estudio n.º 2003-4879 encargado por la Comisión Europea con el objetivo de establecer un inventario de los sistemas de garantía del Estado existentes en 31 países o la Resolución 13839/04 del Consejo de Europa que recoge diversas recomendaciones sobre el movimiento de colecciones para los museos europeos.

³ Podría optarse por asegurar los momentos de mayor riesgo, como pueden ser el transporte y la manipulación de las obras, suprimiendo la cobertura durante la estancia en la institución organizadora, o que la indemnización comprendiese únicamente la restauración pero no el demérito.



2. Vista panorámica de la exposición Juan Gris. MNCA Reina Sofía, 2005 (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

Mucho más éxito tiene la figura jurídica que ahora reclama nuestra atención, la garantía del Estado -la *indemnity* anglosajona-, que en los últimos años aparece como el feliz remedio para los grandes organizadores de exposiciones temporales. Se define esta, trazo grueso, como un sistema público de aseguramiento a través del cual el Estado se compromete a indemnizar al propietario en caso de daño o pérdida de un bien cultural cedido temporalmente a otra institución para su exhibición pública. La cobertura, al igual que el tradicional seguro «clavo a clavo», despliega normalmente sus efectos durante el periodo comprendido entre la cesión de la obra y el momento de devolución de la misma a su titular, cubriendo, por tanto, transporte y estancia.

La garantía del Estado ha de interpretarse en última instancia, y aparte otras consideraciones, como el

⁴ Como dato para corroborar lo anterior baste recordar que hasta el momento en España no se ha indemnizado ningún daño con cargo a la garantía del Estado; sí se ha producido algún pequeño siniestro que, no obstante, ha sido cubierto con la franquicia.

⁵ El ya mencionado Estudio n.º 2003-4879, realizado bajo el paraguas de la Comisión Europea, ha puesto de relieve que en 17 de los 31 Estados estudiados se aplica este sistema de aseguramiento público -también existe en otros países no europeos-, lo cual viene a confirmar su acierto y los buenos resultados del mismo.

resultado de la aplicación de los principios de austeridad y racionalidad en el gasto público. La realidad demuestra que es mucho más ventajoso para la Administración indemnizar directamente a los propietarios por los ocasionales daños que puedan producirse en sus bienes que sufragar regularmente los costes -cada vez más elevados, por otra parte- de las primas de seguro, tanto más cuando el número de siniestros es prácticamente nulo⁴. Por ello, y antes de seguir avanzando, quisiera adelantar ya que esta idea finalista de ahorro debería, a mi entender, utilizarse en todo momento como criterio fundamental en la construcción legal y en la aplicación de esta categoría jurídica.

La garantía del estado en España: concepto y marco normativo. Origen y evolución

La garantía del Estado surge por primera vez en Suecia en 1974 y a partir de entonces comienza a extenderse a otros países del entorno, que pasan a incorporar a sus ordenamientos jurídicos una figura de indudable lucidez y éxito en el ámbito de las políticas públicas relacionadas con el sector cultural⁵.

En España la garantía del Estado se crea en el año 1988, incorporándose a la Ley 16/1985, de 25 de

junio, del Patrimonio Histórico Español mediante la introducción de la disposición adicional novena, que le sirve de fundamento legal. Actualmente aparece regulada, asimismo, en el Real Decreto 1680/1991, de 15 de noviembre, sobre garantía del Estado para obras de interés cultural y, cada año, en las Leyes de Presupuestos Generales del Estado.

Partiendo del concepto genérico de garantía del Estado avanzado en la introducción en España la regulación positiva, con mayor concreción, define esta figura jurídica en los siguientes términos (disposición adicional novena Ley 16/1985 y artículo 1 R.D. 1680/1991):

«1. El Estado podrá comprometerse a indemnizar por la destrucción, pérdida, sustracción o daño de aquellas obras de relevante interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico, que se cedan temporalmente para su exhibición pública a museos, bibliotecas o archivos de titularidad estatal y competencia exclusiva del Ministerio de Cultura y sus Organismos Autónomos.

2. A los efectos de esta disposición, la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza tendrá la misma consideración que los museos señalados en el párrafo anterior».

No obstante, hasta llegar a la actual letra el concepto legal ha experimentado en el tiempo diversos avatares, que estimo necesario recordar para comprender en toda su amplitud el espíritu de la actual definición. Valgan, pues, unos breves apuntes de historia, jurídica en este caso.

La garantía del Estado española se crea a través de la Ley 37/1988, de Presupuestos Generales del Estado para 1989. De acuerdo con la redacción original, el Estado podía comprometerse a indemnizar por la destrucción, pérdida, sustracción o daño de aquellas obras de relevante interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico que se cedieran, temporal o definitivamente, a museos, biblio-

tecas o archivos para su contemplación pública. Esta definición, excesivamente amplia y generosa, permitía al Estado conceder la garantía a cualquier museo, archivo o biblioteca, independientemente de su titularidad, pública o privada⁶, y no únicamente en el caso de cesiones temporales, también definitivas⁷; se exigía, eso sí, el destino del bien a su contemplación pública.

Pronto se demostró la excesiva ambición del precepto, si bien hay que hacer notar también cierta imprevisión de las consecuencias de una redacción tan abierta. Por otra parte, es preciso recordar que en estos años tienen lugar las transferencias de competencias a las Comunidades Autónomas en materia de archivos, bibliotecas y museos, con lo que el Estado pierde la gestión y la tutela cotidiana de las instituciones transferidas. Se hizo evidente, por todo ello, la necesidad de corregir los excesos de la redacción original, así como de acomodarla a la nueva realidad autonómica. Tal modificación se llevará a cabo mediante la Ley 42/1994 de Medidas Fiscales, Administrativas y del Orden Social, que introduce la redacción actual de la citada disposición adicional novena de la Ley 16/1985.

Antes, sin embargo, tendrá lugar el desarrollo reglamentario de la garantía del Estado, que se realiza a través del Real Decreto 1680/1991, de 15 de noviembre,

⁶ A mi entender, extender el beneficio de la garantía del Estado a instituciones privadas resulta, en principio, excesivo. No obstante, habría que contemplar más detenidamente el caso de algunas fundaciones; instituciones, que funcionan en régimen de derecho privado pero que en muchos casos están constituidas, en parte o en su totalidad, con patrimonio público. Este estatuto jurídico fundacional de carácter público se da con bastante frecuencia en el ámbito museístico, incluida España, y en algunos países -como el Reino Unido- permite acceder al beneficio de la garantía del Estado. En nuestro país tenemos el ejemplo, aunque a modo de excepción, de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, que sí puede solicitar la garantía estatal.

⁷ Entiendo que aquí el legislador se quería referir, aunque erróneamente, a las cesiones temporales a largo plazo o depósitos, pues si hablamos de cesión definitiva estamos hablando de una transmisión (sea onerosa o gratuita) y, por tanto, de un bien que pasa a ser propiedad de la institución, lo cual, como veremos, contraviene la finalidad y el espíritu de la garantía del Estado.



3. Pedro Pablo Rubens. *Las tres Gracias*
(Foto: Museo Nacional del Prado).

sobre garantía del Estado para obras de interés cultural, en el que se regulan el procedimiento y los requisitos para el otorgamiento de este compromiso y la forma de hacerlo efectivo en su caso. Al igual que la disposición adicional novena, este Real Decreto también resultará modificado por la Ley 42/1994, a fin de recoger el nuevo concepto que ésta establece.

El marco normativo y conceptual de la garantía ha de completarse finalmente con lo dispuesto cada año en las Leyes de Presupuestos Generales del Estado, que vienen introduciendo modificaciones en el ámbito subjetivo de aplicación de la garantía, con una tendencia general a aumentar progresivamente el número de beneficiarios. Asimismo, son estas leyes las que establecen anualmente el importe máximo del compromiso que se otorga a una obra o conjunto de obras

⁸ Se excluyen ya, por tanto, las cesiones definitivas, que sí contemplaba (en mi opinión, erróneamente) la redacción original del precepto.

para su exhibición en una misma exposición, así como el importe total acumulado de los compromisos que puede otorgar el Estado durante el año.

Objeto de la garantía del Estado

El ámbito objetivo de aplicación de la garantía del Estado aparece recogido en la definición del artículo 1.1 del Real Decreto 1680/1991, cuyo tenor literal, que volvemos a recordar, expresa que «el Estado podrá comprometerse a indemnizar por la destrucción, pérdida, sustracción o daño de aquellas obras de relevante interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico, que se cedan temporalmente para su exhibición pública...».

Vayamos por partes. En primer lugar, y como consecuencia inmediata, podemos colegir que los bienes que pueden acogerse a la garantía del Estado han de ser portadores de un específico valor cultural, valor que vendrá definido por la presencia en ese bien de alguno de los intereses arriba enumerados -artístico, histórico, paleontológico, etc.-. Se habla, además, de un «relevante» interés de los bienes, si bien en la práctica tal relevancia se viene presumiendo.

Si continuamos leyendo detenidamente el texto legal extraemos una segunda conclusión, fundamental, que -podría afirmarse- resume la actual construcción conceptual y jurídica de esta figura legal. Se dice «que se cedan temporalmente para su exhibición pública...»; es decir, tiene que tratarse de una cesión temporal⁸, ya sea en forma de préstamo o depósito -lo cual excluye la aplicación de la garantía del Estado a bienes propios-, y con fines de exhibición pública, quedando por tanto excluidas de la cobertura las cesiones temporales con fines distintos del mencionado (investigación, restauración, etc.). Lo expuesto es de trascendental importancia; si tenemos claro esto, tendremos muchísimo ganado.

En todo caso, querría insistir en la inaplicabilidad de la garantía del Estado a los bienes propios del museo o institución, aunque sea para participar en una exposición organizada por él en sus dependencias o en otros

GARANTÍA DEL ESTADO OTORGADAS EN EL 2005 (Datos a 5 de octubre de 2005)		
DEPÓSITOS	INSTITUCIÓN	IMPORTE
Colección Carmen Thyssen	Museo Thyssen-Bornemisza	540.900.806,13
Piezas del Israel Antiquities Authority	Museo Sefardí	21.610,31
Piezas de diversos museos españoles	Museo Nacional de Altamira	1.949.532,98
Traje del embajador sueco Nils Nilsson Brahe	Museo del Traje	875.992,34
Retrato de M. Marullo, Botticelli	Museo del Prado	60.000.000,00
Despacho de Ramón de la Serna	Museo Reina Sofía	674.200,00
EXPOSICIONES		
Gauguin y el Simbolismo	Museo Thyssen- Bornemisza	435.450.000,00*
Tesoros del mundo. Joyas de la India en la edad de los mogoles	Patrimonio Nacional	329.305.553,00*
El retrato español	Museo del Prado	866.235.517,98*
Brücke. El nacimiento del expresionismo alemán	Museo Thyssen- Bornemisza	23.310.301,41
Stieglitz y su círculo	Museo Reina Sofía	125.172.634,92
Memling. Los retratos	Museo Thyssen- Bornemisza	100.000.000,00
Durero en la Albertina	Museo del Prado	546.230.000,00
Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época	Patrimonio Nacional	33.935.216,17
Corot. Naturaleza, emoción, souvenir	Museo Thyssen- Bornemisza	100.185.640,00
Juan Gris	Museo Reina Sofía	196.142.502,00
El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro	Museo del Prado	85.372.769,97
Van der Hamen	Patrimonio Nacional	82.941.973,72
Rafael. Retrato de un joven	Museo Thyssen- Bornemisza	69.030.000,00
Mimesis. Realismos modernos	Museo Thyssen- Bornemisza	19.724.993,00
TOTAL		3.617.459.244

* Exposiciones iniciadas en el 2004

Tabla 1: Garantías del Estado otorgadas en el año 2005.

supuestos, como podría ser, pongamos por caso, el movimiento de obras entre sus distintas sedes. Ni el Estado ni ninguna otra administración tienen normalmente asegurados los bienes culturales que custodian en sus instituciones culturales; el coste anual en primas que ello supondría sería insostenible para las arcas públicas. Existiría, podríamos llamarlo así, un autoseguro o una garantía pública implícita, de tal forma que a las administraciones les compensa sobradamente asumir los riesgos a que se hayan expuestos los bienes culturales de su propiedad, sufragando ellas mismas los eventuales costes de los siniestros -por lo demás, muy escasos- en lugar de mantener un seguro comercial permanente.

Otra cuestión, que aparece al hilo de lo expuesto, es la aplicación de la garantía del Estado a bienes culturales procedentes de otras instituciones de titularidad estatal, lo cual, si aplicamos el razonamiento anterior, parecería redundante y fuera de lugar. En cualquier caso, sí sería conveniente tener cubierta de alguna forma la fase del transporte, la más delicada y ajena a la supervisión de la Administración.

Merece también la pena detenerse en el caso particular de los depósitos. El depósito es una cesión temporal que en la mayoría de los casos se realiza con fines específicos de exhibición pública, con lo cual se cumplirían rigurosamente los presupuestos de acceso a la garantía del Estado. No en vano, todos los años se vienen asegurando a través de ella diversos bienes depositados en museos estatales para su exhibición con el resto de la colección permanente⁹ (tabla 1).

Por último, dado que el artículo 1.1 no concreta más al respecto, hay que interpretar que la garantía del Estado se aplica a todo tipo de bienes culturales al margen de su titularidad, pública o privada, y procedencia, nacional o extranjera.

Como se puede observar, y con las pertinentes matizaciones, el ámbito de aplicación de la garantía del Estado, definido desde un punto de vista objetivo, es prácticamente ilimitado.

⁹ Vid. cuadro 2005.



4. Domenico Ghirlandaio. *Retrato de Giovanna Tornabuoni* (Foto: Museo Thyssen-Bornemisza).

Beneficiarios de la garantía del Estado

Como ya se ha dicho, la primigenia voluntad del legislador -¿o fue un error de cálculo?- concibió un número de beneficiarios de la garantía extraordinariamente vasto. Esta circunstancia le llevó con posterioridad a comprimir el radio de acción de la misma, aunque siguiendo el habitual movimiento del péndulo, de tal manera que si antes se pasaba, ahora en algunos

casos no llega. El natural principio de acción-reacción ha llevado de nuevo al legislador a ir ampliando progresivamente, mediante las distintas Leyes de Presupuestos Generales, el número de beneficiarios de la garantía del Estado.

Para concretar quiénes son los afortunados beneficiarios partamos nuevamente del artículo 1 del Real Decreto 1680/1991, que se escribe como sigue:

1. «... museos, bibliotecas o archivos de titularidad estatal y competencia exclusiva del Ministerio de Cultura y sus Organismos Autónomos.
2. A los efectos de esta disposición, la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza tendrá la misma consideración que los museos señalados en el párrafo anterior».

Tras el deseo inicial del legislador de otorgar el beneficio de la garantía del Estado, sin distinciones, a cualquier museo, biblioteca o archivo, ahora se circunscribe únicamente a instituciones de titularidad estatal de competencia exclusiva del Ministerio de Cultura. Es interesante observar que no solamente hablamos de museos, sino también de archivos y bibliotecas, que en ocasiones realizan asimismo actividades de exhibición pública. Se añadió junto ellos la Fundación Thyssen-Bornemisza, que por aquel entonces comenzaba a dar sus primeros pasos.

Extraída esta primera conclusión, es preciso detenerse de nuevo y analizar el sentido de la expresión de «titularidad estatal y competencia exclusiva del Ministerio de Cultura y sus Organismos Autónomos». Viene a decir sencillamente que la garantía del Estado se aplica con carácter único en aquellas instituciones en las que el Ministerio de Cultura ostenta la titularidad y, además, la competencia exclusiva en su gestión. Por lo tanto, quedan fuera de su ámbito de aplicación todos aquellos museos, archivos y bibliotecas de titularidad estatal cuya gestión ha sido transferida a las distintas Comunidades Autónomas y, por descontado, los de titularidad no estatal.

Este planteamiento, no obstante, ha sido discutido con mayor o menor ardor por algunas Comunidades Autónomas y museos autonómicos, que reclaman el acceso a este, sin duda, apetitoso beneficio. La petición, hasta el momento, ha sido desoída por las instancias estatales. La explicación es aparentemente sencilla: tú puedes responder de aquello que está en tu casa, pero no en casa ajena, donde careces de cualquier facultad de control sobre las instalaciones y los medios humanos y, por tanto, sobre los riesgos potenciales. En cualquier caso, nada impide que las Comunidades Autónomas que así lo deseen creen sus propios sistemas de aseguramiento público de ámbito autonómico, iniciativa que probablemente no se demore mucho en el tiempo.

Por otro lado, la expresión «Organismos Autónomos» ha sido sustituida en las últimas leyes de presupuestos por la de «Organismos Públicos adscritos» -que comprende, de acuerdo con la terminología utilizada en la Ley 6/1997 de 14 de abril, sobre Organización y Funcionamiento de la Administración General del Estado (LOFAGE), los Organismos Autónomos y otros entes de derecho público con un estatuto jurídico particular- al objeto de contemplar la mutación jurídica que ha experimentado el Museo Nacional del Prado.

Este era el punto de partida. Con el paso del tiempo, no obstante, y como respuesta al imparable incremento de la actividad expositiva del Estado, que se lleva a cabo desde diversas instancias, se ha considerado necesario ir ampliando el número de beneficiarios de la garantía, siempre de titularidad estatal. Se han utilizado para ello las leyes de Presupuestos Generales del Estado.

De este modo, de acuerdo con la normativa marco y la disposición adicional sexta de la Ley 2/2004, de 27 de diciembre, de Presupuestos Generales del Estado para 2005, la relación de beneficiarios de la garantía del Estado quedaría actualmente de la siguiente manera:

- a) Museos, bibliotecas o archivos de titularidad estatal y competencia exclusiva del Ministerio de Cultura y sus Organismos Públicos adscritos



5. Salvador Dalí. *El gran masturbador*. MNCA Reina Sofía (Foto: © Salvador Dalí. Fundación Gala-Salvador Dalí. VEGAP, Madrid, 2006).

(Museo Nacional del Prado y los Organismos Autónomos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Biblioteca Nacional e Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, del que depende el Museo del Teatro).

- b) Sedes de la Fundación Thyssen-Bornemisza.
- c) Patrimonio Nacional.
- d) Exposiciones organizadas por la «Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior» y por la «Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales» que se celebren en instituciones dependientes de la Administración General del Estado.

Este marco general de aplicación nos lleva en ocasiones a situaciones sorprendentes y ciertamente incongruentes, como que una sociedad estatal pueda solicitar la garantía del Estado para una exposición que se celebre, supongamos, en el Museo del Ejército; en cambio, éste no podría hacerlo para una exposición organizada por él mismo. Voy más allá: de acuerdo con la redacción actual, una sociedad estatal podría solicitar la garantía del Estado para una exposición a celebrar en cualquier institución dependiente de la Administración General del Estado, incluso en el exterior, sin siquiera la exigencia de la titularidad¹⁰ ni de que se trate de un museo, archivo o biblioteca. Es decir, el margen de actuación de las sociedades estatales excede incluso el establecido para el propio Ministerio de Cultura.

¹⁰ Aquí el término «dependencia» habría que tomarlo como sinónimo de gestión, independientemente de la titularidad.



6. Francisco de Goya. *La vendimia*
(Foto: Museo Nacional del Prado).

El resultado de todo ello es una regulación poco coherente, confusa y discriminatoria para algunos organismos e instituciones de titularidad estatal, que habrá necesariamente que aclarar y sistematizar en el futuro. A mi entender, nada impediría conceder la garantía del Estado a cualquier institución estatal que organice una exposición en una dependencia del Estado siempre y

¹¹ La solicitud ha de presentarse debidamente cumplimentada en los términos previstos por el artículo 2.2 del Real Decreto 1680/1991.

¹² La Orden Ministerial expresa el compromiso de indemnización asumido por el Estado, las condiciones específicas de la garantía otorgada y las obligaciones de la institución cesionaria, incorporándose a la misma una relación de las obras aseguradas con sus correspondientes valores de seguro. Finalmente se procede a su publicación en el Boletín Oficial del Estado, si bien ésta no es requisito necesario para la validez de la garantía, que despliega sus efectos desde el momento mismo de la firma.

cuando la misma disponga de las condiciones idóneas para exponer bienes culturales y garantice las necesarias medidas de seguridad. Igualmente podría contemplarse la posibilidad -así lo hacen algunos países- de aplicar la garantía a grandes exposiciones organizadas en el exterior que sean de importancia excepcional para la difusión de la cultura del país, aunque se celebren en instituciones ajenas, siempre que, de nuevo, estén plenamente garantizadas las óptimas condiciones de exhibición.

Cobertura, exclusiones e indemnización

La garantía del Estado es un compromiso entre el titular del bien y el Estado español, que es el que presta la cobertura; la institución organizadora se limita a formalizar el acuerdo entre ambas partes, solicitando la garantía y recabando la autorización de los propietarios de las obras¹¹. Su concesión tiene carácter discrecional, si bien hasta ahora, en la práctica, el único condicionante para su otorgamiento lo constituye la existencia en ese momento de crédito presupuestario suficiente. El compromiso del Estado se otorga a través de una Orden del Ministerio de Cultura¹², siendo la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, a través de la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, la encargada de recibir y sustanciar las solicitudes.

Tal y como se expresa en el artículo 1.1 del Real Decreto 1680/1991, la garantía del Estado cubre la destrucción, pérdida, sustracción o daño de los bienes asegurados desde el momento de la recogida de las obras en sus lugares de origen hasta su devolución en esos mismos lugares o, en su caso, en aquellos designados por el cedente. Se trata, pues, de un seguro «clavo a clavo» que en principio cubre todos los riesgos a que se hayan sometidos los bienes.

No obstante, en el artículo 5 aparecen recogidas una serie de exclusiones o supuestos en los que no opera la cobertura, por otra parte, habituales en cualquier seguro; concretamente la destrucción, pérdida, sustracción o daño de las obras debidos a:

- a) «Vicio propio o cualidad intrínseca del bien objeto de garantía».
- b) «El simple transcurso del tiempo».
- c) «La acción u omisión deliberada del cedente de la obra, sus empleados o agentes».
- d) «Incautación, retención, embargo de la obra o medida similar instada por un tercero y acordada por el órgano competente»¹³.
- e) «Explosión nuclear».

Leído el precepto *contrario sensu*, sólo queda concluir que todo aquello que no aparezca recogido en las exclusiones anteriores queda implícitamente incluido o cubierto por la garantía del Estado (por ejemplo, los daños por actos terroristas sí estarían incluidos¹⁴).

El Real Decreto 1680/1991 prevé un sistema combinado de aseguramiento: por una parte, establece una cantidad inicial hasta un determinado límite o franquicia, que ha de ser cubierta por una compañía aseguradora privada contratada por la institución organizadora; por encima de ese límite, es el Estado quien asume la responsabilidad indemnizatoria. Los valores de la franquicia aparecen recogidos en el artículo 6 del Real Decreto 1680/1991 y se determinan, por tramos, en función del valor total asegurado por la garantía.

El fin último de la franquicia es discriminar y excluir de la cobertura estatal los siniestros de pequeña cuantía -los más frecuentes-, con el objeto de reducir a la mínima expresión los casos que den lugar a indemnización por parte del Estado.

La cuantía de las indemnizaciones a otorgar, en su caso, por el Estado se determina según las siguientes reglas (artículo 6):

- a) «Por pérdida, sustracción o destrucción de la obra, el Ministerio de Cultura abonará al cedente de ésta una cantidad igual al valor de la obra declarado en la solicitud y reconocido en la Orden de otorgamiento de la garantía del Estado.



7. Edward Hopper. *Habitación de hotel*
(Foto: Museo Thyssen-Bornemisza).

- b) Por daño de la obra, la indemnización comprenderá:
 - el coste razonable de la restauración de la obra establecido de mutuo acuerdo entre el cedente y el Ministerio de Cultura o, de no llegar a tal acuerdo, el determinado por un perito mutuamente aceptado por ambas partes, y
 - una cantidad igual a la depreciación en el valor de mercado de la obra después de la restauración, estableciéndose dicha cantidad de mutuo acuerdo entre el cedente y el Ministerio de Cultura o, en caso de no existir tal acuerdo, el determinado por un perito aceptado por ambas partes»¹⁵.

El importe de la indemnización no podrá exceder del valor de la obra declarado en la solicitud y reconocido en la Orden Ministerial. Es decir, en ningún momento la indemnización puede conllevar un enriquecimiento

¹³Nos referimos en este caso a un órgano jurisdiccional. Se podría dar en supuestos en los que hubiese algún tipo de controversia o reclamación relacionada con la propiedad del bien, de tal manera que un juez, llegado el caso, pudiese acordar alguna de las medidas enunciadas.

¹⁴Se puede decir que la garantía del Estado, al incluir los daños por actos terroristas, amplía el ámbito de cobertura normal que ofrecen últimamente algunas compañías comerciales, que excluyen este riesgo del seguro «clavo a clavo» tipo y es preciso contratarlo aparte, con el consiguiente sobrecoste.

¹⁵La indemnización comprende, por tanto y como es habitual en los seguros comerciales, restauración y demérito.

injusto para el propietario de la obra, principio de carácter general en la teoría del seguro.

Una vez abonada la indemnización, la Administración del Estado se haya facultada para repetir contra los responsables del daño, aunque en el caso de transportistas o montadores existe una cláusula de exoneración de responsabilidad -imprescindible en coberturas de este tipo-, de manera que estos responden únicamente en los supuestos de negligencia grave o dolo.

Consideraciones finales

Desde el momento de la creación de la garantía del Estado en España hemos asistido a una lenta y progresiva implantación de esta figura, particularmente en los últimos años, en los que se ha logrado una cierta consolidación de la misma. Además del conocimiento cada vez más amplio que de ella tienen los profesionales de los museos, tal consolidación ha venido inducida en gran medida por el paulatino incremento de los importes máximos por exposición y de los importes totales anuales afectados a la garantía del Estado. Consecuentemente, son cada vez más los depósitos, las exposiciones y las instituciones beneficiadas¹⁶ (tabla 2).

No obstante, y a pesar del incremento, en determinadas épocas del año las cantidades consignadas son insuficientes para atender todas las solicitudes. Quisiera, por ello, volver sobre una idea adelantada en la introducción: el fin y resultado último de la garantía del Estado es el ahorro en primas de seguros para las arcas públicas. Por tanto, a más exposiciones cubiertas, mayor ahorro, lo cual aconsejaría disponer de un crédito lo suficientemente amplio como para dar respuesta a todas las solicitudes que se presentan, meta

todavía no alcanzada, si bien es preciso señalar que la voluntad del Ministerio de Cultura apunta claramente en esa dirección.

El movimiento de bienes culturales tiene, hoy en día, una clarísima y creciente dimensión internacional y son cada vez más los países que están estableciendo sistemas públicos de aseguramiento. Aunque los grandes museos actualmente recurren a esta fórmula de forma casi sistemática, existen todavía bastantes reticencias por parte de los prestadores de bienes culturales, especialmente los particulares, a aceptar esta modalidad de aseguramiento. Tales recelos vienen determinados, en gran parte, por la variedad de sistemas de garantía del Estado existentes en los diversos países¹⁷, por la ausencia de normalización terminológica a nivel internacional y por la falta de claridad de los textos jurídicos que les sirven de cobertura. Todo ello introduce un componente de incertidumbre e inseguridad jurídica que en ocasiones determina que el prestador no acepte la garantía del Estado.

En el caso de España, a pesar de contar con el soporte normativo, la regulación es ciertamente confusa, en ocasiones deficiente, en gran parte por el inadecuado tratamiento sistemático de los distintos aspectos que integran un sistema de aseguramiento y el desconocimiento u omisión de la terminología y los usos propios del ámbito asegurador. Urge, por tanto, una revisión legislativa a fin de actualizar y sistematizar el marco normativo y adaptarlo desde el punto de vista terminológico al lenguaje internacional específico de los seguros de bienes culturales.

Conscientes del extraordinario impacto de esta figura en el movimiento de bienes culturales y en la promoción de la cultura en todo el espacio europeo, desde el Consejo y la Comisión Europea se está animando a los distintos países a corregir estas deficiencias, así como a dar la máxima difusión a sus sistemas de garantía pública, principalmente a través de internet, y posibilitar el acceso a la información en varios idiomas. Por último, estas instituciones realizan una recomendación

¹⁶ Ver cuadro de la evolución en los últimos cinco años. Quisiera, no obstante y a título comparativo, apuntar que el Reino Unido -quizás el país con un sistema más claro, completo y desarrollado- en el año 2003 dio cobertura a alrededor de 120 exposiciones.

¹⁷ Dependiendo del país varían, por ejemplo, los riesgos cubiertos, los beneficiarios o los sistemas de resarcimiento.

EVOLUCIÓN 2001-2005				
	IMPORTE TOTAL ANUAL	IMPORTE POR EXPOSICIÓN	N.º EXPOSICIONES	N.º DEPÓSITOS
2001	360.610.000 €	90.150.000,00 €	6	3
2002	360.610.000 €	90.150.000,00 €	7	3
2003	1.050.000.000 €	120.200.000,00 €	7	3
2004	1.600.000.000 €	200.000.000,00 €	10	6
2005	1.600.000.000 €	200.000.000,00 €	14	6

Tabla 2: Evolución del importe otorgado por garantía del Estado entre los años 2001 y 2005.

esencial: que tanto los Estados como los profesionales de los museos acepten, como norma general, las garantías del Estado de los demás países europeos, requisito ineludible para la reciprocidad y plena efectividad de los sistemas públicos de aseguramiento.

COMPARTIR TIEMPO Y CONOCIMIENTO EN EL MUSEO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Amparo Sebastián Caudet¹
Museo Nacional de Ciencia y
Tecnología
Madrid

Amparo Sebastián es conservadora de museos, Doctora en Geografía e Historia, Directora del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología desde 1991, y Vicepresidenta de la Fundación de Apoyo al MNCT. Fue Subdirectora General de Museos Estatales y ha ocupado diversos cargos en la Federación Española de Amigos de los Museos y en ICOM. Ha sido la principal impulsora del estudio del Patrimonio Científico en España y es miembro de la Scientific Instrument Society. Sus publicaciones en los últimos catorce años se han centrado en la Museología de la Ciencia y el Patrimonio Científico.

Resumen: Se presenta la filosofía que ha regido el desarrollo del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología y sus vinculaciones con la de la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Estudiantes. Se explica la evolución de los programas de didáctica de la Fundación de Apoyo al Museo Nacional de Ciencia y Tecnología y el trabajo innovador en el que ambas instituciones trabajan coordinadas. Este es el único caso en el panorama español en el que una Fundación privada ha nacido y trabaja con el único fin de ayudar al desarrollo del propio museo, así como con el de impulsar la cultura científica en el ámbito que le corresponde.

Palabras clave: Institución Libre de Enseñanza, Residencia de Estudiantes, didáctica científica.

Abstract: The text deals with the philosophy that has encouraged the development of the Spanish National Museum of Science and Technology and its links with the aims of the Institución Libre de Enseñanza and the Residencia de Estudiantes. It explains the evolution of the educational programmes of the Museum's Support Foundation and the innovative work in which both institutions work together. This is a unique case in Spain of a private foundation born to help in the development of the museum and to boost scientific culture in the context to which it concerns.

Key words: Institución Libre de Enseñanza, Residencia de Estudiantes, scientific education.

La función educativa y de sensibilización hacia la ciencia de los museos de ciencia

Los museos son herederos además de sus colecciones históricas, de unos sistemas y una tradición museológica principalmente establecidos en el siglo XIX, que han sido funcionalmente útiles y académicamente provechosos. Sin embargo, el uso de las nuevas tecnologías creó en un principio un cierto temor hacia las innovaciones en las labores museológicas, especialmente en los temas vinculados con la documentación de las colecciones y su exposición.

No obstante, algunos museos de ciencia y tecnología, de historia natural, de comunicaciones o de antropología con importantes colecciones (no tanto los de historia de la ciencia), han venido desarrollando durante años, en los países anglosajones -no incluyo ahora a los *science centres* por razones obvias vinculadas con la no existencia de patrimonio histórico en esos centros- un enorme esfuerzo para establecer sistemas inteligentes de comunicación con su público, tanto en sus exposiciones,

¹ Correo electrónico: amparo.sebastian@mec.es

temporales y permanentes, como en sus importantes programas educativos, por los que apostaron hace muchos años. El Deutsches Museum (Múnich), el Science Museum (Londres), el Natural History Museum (Nueva York, Londres y Chicago) y algunos museos de antropología como los de Chicago y Vancouver son ejemplos de este tipo de actuaciones realizadas con gran madurez.

Pero esas líneas de trabajo innovadoras y en constante evolución no fueron valoradas ni adoptadas con la misma oportunidad e inteligencia por parte de los museos vinculados con las humanidades, ni por los de otras especialidades, como es el caso de los museos arqueológicos, los de arte e incluso los de historia de la ciencia.

Por otro lado, los museos de historia de la ciencia vinculados a las universidades, como es el caso de algunos museos ingleses (Cambridge y Oxford), son propietarios de importantes colecciones históricas, frecuentemente relacionadas con la historia de sus universidades así como con las de otras instituciones vinculadas con las labores de investigación científica. No es difícil comprender que en esas circunstancias, sus estudiantes universitarios y los becarios de las instituciones de investigación histórica hayan sido durante años sus principales usuarios, para los que los profesores de dichos museos universitarios incorporaron simplemente una información precisa, sobria y a menudo poco atractiva, vinculada con objetos de gran relevancia. De hecho, estos centros han funcionado casi siempre como «aulas de clases prácticas» en las que los profesores y los conservadores trabajan con los alumnos, sin haber dedicado mayores esfuerzos a una museografía didáctica orientada a un público no especializado.

Un ejemplo de uso de los museos como «lugares de prácticas igualmente singulares», pero en lugares diseñados como «aulas o laboratorios» vinculados a magníficos almacenes visitables, se encuentran, en algunos museos americanos y canadienses. Un buen ejemplo de ello es el Museum of Anthropology de la University of



1. Módulos interactivos para la comprensión del funcionamiento e historia del patrimonio científico (Foto: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología de Madrid).

British Columbia (UBC) en Vancouver. Otro ejemplo de funcionamiento eficaz de la posibilidad didáctica de un museo tradicional, recientemente renovado con gran acierto, y que no ha pretendido abandonar su modelo tradicional es el Musée des Arts et Métiers en París, pues su elección fue orientada a mostrar muy dignamente sus colecciones y a hacerlas comprensibles, incorporando nuevas instalaciones de creaciones multimedia integradas en la exposición, dirigidas a todo tipo de visitantes jóvenes y adultos.

Muy diferente es el trabajo de los «science centers» llamados no muy acertadamente en España «museos interactivos», dado que no son realmente museos y dado que la interactividad ya existe en este momento en muchos museos con colecciones y centros didácticos de perfiles muy diversos, no siendo por tanto definitiva ni diferenciadora esta denominación. El enfoque de su trabajo está dirigido en todo el mundo por razones



2. Módulos interactivos para la comprensión del funcionamiento e historia del patrimonio científico (Foto: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología de Madrid).

obvias, únicamente a la didáctica y a la experimentación. Su aceptación es indudable y sin duda sustituyen con inteligencia a aquellos laboratorios para clases prácticas que existían en los centros de enseñanza, lamentablemente casi ausentes o no muy utilizados por los profesores.

Estos «science centers», casas de las ciencias o parques de las ciencias comparten con los museos únicamente su función didáctica vinculada a los principios y conceptos científicos presentados, dado que la ausencia de patrimonio no les obliga a otras tareas esenciales en un museo, como son la documentación, la investigación y la restauración de las colecciones. Sin embargo, unos y otros, intentan en todo el mundo ayudar a abrir las mentes de los visitantes hacia la comprensión de la ciencia y la tecnología.

En España, los museos con un patrimonio histórico significativo, vinculados de un modo u otro con la ciencia y con la tecnología, han evolucionado muy lentamente en sus conceptos museológicos y museográficos y esto sucede igualmente tanto en los museos históricos y arqueológicos como en los antropológicos, aunque

algunas novedades han ido produciéndose en los últimos años, entre las que cabe destacar el Museo de Altamira, el Museo Arqueológico de Alicante (MARQ) y el Museo de Historia de la Ciudad de Valencia. Estos tres ejemplos son suficientemente significativos por todo lo que han supuesto en la búsqueda de nuevas, inteligentes y sólidas vías de acercamiento del conocimiento al público, realizadas con carácter educativo y de modo muy innovador (no faraónico) en cada caso, apoyadas en un uso sensato de las nuevas tecnologías, en las que la imaginación y la creatividad empleadas han dado como resultado la comprensión de los temas presentados.

Podemos decir que otra excepción, el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología (en adelante MNCT), está siendo observado y valorado internacionalmente en los foros especializados en los que está integrado, tanto por las labores de investigación sobre su patrimonio como por las vías que el equipo del museo ha desarrollado para enfrentarse a las dificultades (falta de presupuestos, de personal y de decisiones sobre su desarrollo), a pesar de lo cual ha ido creando un espacio en el que el público de cualquier edad cuenta con la

posibilidad de conocer un patrimonio científico y técnico de gran interés histórico. El público puede conocer virtualmente su uso y manejo en los módulos con ordenadores situados junto a esos objetos, así como su historia y los principios matemáticos con ellos vinculados en otros módulos experimentales (figuras 1 y 2).

También ha sorprendido su carácter innovador en el enfoque de su trabajo en otros aspectos fundamentales, consiguiendo, frente a cualquier pronóstico, dada la falta de medios durante muchos años, la participación de la sociedad civil (instituciones y empresas), así como de los más prestigiosos investigadores españoles en el desarrollo de un vivo foro de ciencia y tecnología. Muchos de ellos han valorado sus programas de didáctica y difusión como una muy sólida herramienta de cultura científica y siguen interesados en participar en ellos siempre que son de nuevo invitados (figuras 3 y 4).

Los programas de investigación y de didáctica del MNCT, integrado en la actualidad en el Ministerio de Educación y Ciencia (MEC), están siendo subvencionados principalmente por la Fundación de Apoyo al MNCT (en adelante FAMNCT), por el Plan Nacional de I+D+I, así como por el propio ministerio que se muestra siempre muy acorde con la línea de trabajo de ambas instituciones a las que apoya en toda su labor.

Las metas principales del museo y de la fundación están vinculadas con el acercamiento de la institución a los ciudadanos para su propio disfrute, con la investigación sobre las colecciones y su historia, así como con la evolución de la ciencia con la que cada conjunto de su relevante patrimonio se relaciona. Además, interesa principalmente a ambas instituciones la búsqueda de nuevas vías capaces de conectar a diferentes sectores sociales, tales como a los especialistas de los museos, los investigadores en materias científicas y de ingenierías, los profesores, los estudiantes, los niños, y además a las empresas más innovadoras en cualquier campo de la ciencia y la tecnología o los colegios profesionales, cuya participación en el propio patronato de la fundación está siendo muy enriquecedor.



3. «Maratones científicos»: relevantes investigadores hablan al público y «con» el público sobre temas de gran interés (Foto: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología de Madrid).

Una filosofía antigua como base de la orientación de nuestro trabajo educativo

La Institución Libre de Enseñanza, un referente intelectual

La filosofía del museo y de la fundación, y la orientación de sus metas respecto a las labores de impulso de la cultura científica surgieron, en gran parte, de la valoración de la línea de trabajo que en su día orientó la labor de la Institución Libre de Enseñanza (en adelante ILE). La Institución fundada entre otras ilustres figuras por Francisco Giner de los Ríos en 1876, sobrevivió hasta la Guerra Civil Española (1936-1939) y sus fundadores explicaban que creaban un centro para la promoción y difusión de la ciencia, especialmente a través de la educación: «Se fundaba en Madrid una sociedad para crear un centro consagrado al cultivo y propagación de la ciencia en sus diversos órdenes, especialmente por medio de la enseñanza» (Jiménez-Landi, 1984: 83).

Muchos años más tarde, hacia 1960-1970, apareció, especialmente en Madrid, un interés renovado por la filosofía y la historia de la ILE y algunos de nosotros tuvimos desde entonces lazos personales e intelectuales con algunos de sus herederos, estando igualmente vinculados con algunos seguidores de movimientos pedagógicos defensores de las teorías de Freinet, Piaget y de las experiencias de A. S. Neil en la Escuela Summerhill.

Años después, estas experiencias serían herramientas intelectuales para la orientación de la filosofía de trabajo en el MNCT y en la FAMNCT como iremos viendo (Aliveras, Gutiérrez e Izquierdo, 1989; Freinet, 1969; Glasersfeld, 2001; Muntaner, 1989; Perales, 1992; Popenoe, 1973 y Weil-Barais, 2001).

La modernidad de la ILE, así como su racional y libre espíritu, produjeron desde su creación en 1876 un importante movimiento cultural en el que se involucraron firmemente muchos de los intelectuales más brillantes del país. Pero desgraciadamente la ILE tuvo que abandonar su actividad por razones políticas, que impidieron su continuidad y que se tradujeron en aspectos tan básicos como las dificultades para mantener en funcionamiento su escuela privada, así como la Residencia de Estudiantes, a partir de 1939. De ese modo, en tan triste situación, la institución liberal más innovadora de nuestro país, que había intentado crear una nueva mentalidad democrática y abierta, cerraba sus puertas, concluyendo con ella, por muchos años, un importante camino de renovación social que sin embargo pudo avanzar y consolidarse en otras instituciones europeas de similar perfil.

Pero volviendo a sus orígenes, hay que recordar que esta experiencia tenía sus raíces en las ideas de Julián Sanz del Río (1814-1869), una emblemática figura vinculada desde 1843 con los herederos intelectuales de Krause. Un poco después, un interesante grupo de profesores, conectados hacia 1860 a través de Sanz del Río, con su filosofía defendieron la reforma de la educación y de la sociedad, en la que en su opinión los intelectuales debían tener un relevante papel.

Por otro lado, Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), pedagogo con una mentalidad innovadora y una visión política progresista, estaría muy influenciado por las ideas de Sanz del Río, así como por el Krausismo que él defendió, cuyo punto de partida enlazaba con un sentido ético de la vida, elemento indispensable para poder tener una visión de la realidad completa y orgánica, así como para afrontar las necesarias reformas sociales,

ideas que estuvieron en la base de la orientación ideológica de la ILE.

Krause había hablado acerca del paralelismo entre las leyes de la vida y las de la historia y construyó su filosofía de la historia alrededor de una cierta biología universal, aceptando en la evolución de la naturaleza un especial sentido místico de Dios, que despertó el interés de muchos intelectuales que, aunque conservaban un sentido religioso de la vida, no se encontraban muy felices a final del siglo XIX con la Iglesia Católica Española (Jiménez García, 2002: 117; Jiménez Landi, 1984: 46-47). En definitiva, el Krausismo había intentado combinar un idealismo muy interesante con una tendencia especulativa conectada con la necesaria experiencia propia del Positivismo.

Reglas, libertad y filosofía

La filosofía de la ILE incluía su neutralidad en la línea educativa, la libertad de cátedra y la inviolabilidad de la ciencia, el sentido universal de sus metas, la austeridad en su vida, así como el comportamiento respetuoso con todas las religiones. Los miembros de la ILE defendieron los derechos de las mujeres y la igualdad entre hombres y mujeres y valoraron, como no se había hecho con anterioridad en España, la importancia de la educación en los primeros años de la infancia. Pero especialmente heredaron del Krausismo su valoración de la libertad a la que nadie debía renunciar.

La libertad de cátedra fue, en esta línea de pensamiento, una de sus ideas esenciales y Giner de los Ríos, como otros miembros de la ILE, la defendieron con pasión, muy probablemente porque tuvieron toda clase de problemas con las cerradas mentalidades imperantes en las universidades, de las que algunos de los profesores habían sido expulsados. Giner de los Ríos y los miembros de la ILE fueron de ese modo herederos de un importante patrimonio: una filosofía liberal, una posición neutral frente a las religiones, vinculada con una moral social exhaustivamente desarrollada, así como una profunda convicción acerca de la necesidad de

mejorar el nivel educativo en España, lo que explica el relevante lugar que tenía para ellos la pedagogía dentro de la ILE. Sus principios incluían la nula conexión de la institución con cualquier religión, escuela filosófica, (el Krausismo sólo había inspirado algunos de sus principios) o partido político. Con ello defendían el espíritu de libertad y la inviolabilidad de la ciencia, así como la libertad de cátedra de los profesores para expresar sus propias ideas, que Giner de los Ríos vinculaba con la necesidad real de impulsar la educación, desarrollar todas las capacidades humanas que permitieran a los hombres y mujeres cambiar la sociedad desde la base, así como con la creación de un nuevo modelo de ser humano más profundo.

El Ateneo de Madrid

Otra institución, el Ateneo de Madrid, es de algún modo, otra referencia valorada por el MNCT y por la FAMNCT pues, desde su creación en 1835, fue un centro con una clara tradición en el establecimiento de una comunicación libre y abierta para el impulso de la cultura y la ciencia, llegando a ser un centro neurálgico de la libertad de pensamiento, cuando no existían instituciones de estas características en otras ciudades españolas. Los debates, en los que todo tipo de público podía participar, fueron desde el principio un foro vivo y activo de comunicación, que permitía acercar el conocimiento de los investigadores a los estudiantes y a otros sectores sociales, haciendo que éstos disfrutaran y comprendieran el desarrollo de los avances científicos, así como que discutieran con los personajes más ilustres sobre cualquier tema político, científico o cultural.

Las tres secciones temáticas más interesantes y vitales del Ateneo fueron durante mucho tiempo las de Matemáticas, Física y Ciencias Naturales, y en ellas se debatía, entre otras cosas, acerca de temas que se consideraban en aquel momento de gran interés, como la posibilidad de considerar la vida como el resultado de una «energía universal», u otros de Ciencias Morales y Políticas, manteniéndose frecuentemente discusiones sobre la posibilidad de que los resultados de la investigación en

Física, Ciencias Exactas o Naturales pudieran arruinar las verdades sociales, morales y religiosas, lo que producía muy a menudo apasionadas discusiones. Este interesante foro cultural continuó vivo en el Ateneo hasta 1936.

La Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y otras instituciones educativas

En 1907 nacía otra importante institución vinculada con la Institución Libre de Enseñanza, la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (Jiménez Landi, 1984: 121) cuyas experiencias, junto a las de la Residencia de Estudiantes a la que nos referimos con detalle más adelante, han sido también para nosotros fuente de inspiración de nuestra propia filosofía de trabajo, así como para la creación y orientación de algunos de nuestros programas. De nuevo, Giner de los Ríos era la persona responsable de esta nueva iniciativa, creada para mejorar la educación y la investigación en los niveles superiores de la enseñanza e intentar conectar también a los estudiantes universitarios y a los investigadores con los grupos europeos de investigación más relevantes y creativos en cada campo de las ciencias puras y las ciencias sociales. Su primer presidente fue el profesor Santiago Ramón y Cajal, Premio Nóbel Español de Medicina.

Miles de estudiantes obtuvieron becas concedidas por la Junta de Ampliación de Estudios, activa durante treinta años, durante los cuales se produjeron resultados esenciales para nuestra cultura y nuestra ciencia. Esta institución fue igualmente responsable de la creación de otra institución esencial, especialmente para la historia de la ciencia española: el Centro de Estudios Históricos, aunque el protagonismo que por aquel entonces tenía la Residencia de Estudiantes era difícil de superar.

También se creó la Residencia de Señoritas, vinculada a la Residencia de Estudiantes, como lo estuvo el Instituto-Escuela de Segunda Enseñanza, el Instituto de Biología «Ramón y Cajal», y el Instituto de Física y

Química, integrados más tarde en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Otras instituciones de carácter científico como la Estación Biológica y Marítima (actual Laboratorio Oceanográfico) y el Instituto Central Meteorológico fueron mejoradas a través de la participación o de las iniciativas de la ILE. Pero además ésta ejerció una influencia notable en otras importantes instituciones como la Universidad de Valencia. Algunos personajes singulares de esa ciudad, como el pintor Joaquín Sorolla, dejaron la educación de sus hijas en manos de la ILE.

La Residencia de Estudiantes: un espacio y un foro realmente singular

Aunque todas las instituciones mencionadas jugaron un papel esencial para la cultura española, el núcleo principal y más emblemático de la renovación de la educación y de la investigación española en ciencias y también en el desarrollo de las humanidades fue el que giraba en torno a la Residencia de Estudiantes, que sin duda fue mucho más que una residencia y aunque cumplió también ese papel, lo hizo con un estilo muy especial. El «estilo institucionista» fue siempre sencillo y austero como su ideología, algo apreciable incluso en la propia arquitectura de sus edificios. Su director, otra importante figura de nuestra historia, Alberto Jiménez Fraud, consiguió inculcar en los residentes y en la propia vida diaria de la residencia las ideas de orden, limpieza y buen gusto, siempre presentes en todos los espacios, así como en las actividades y estilo personal de los institucionistas.

Las personalidades europeas más interesantes de aquellos años vinieron a España y vivieron en la Residencia de Estudiantes. Entre ellos hay que destacar las visitas de Paul Valéry, Louis Aragon, Marie Curie, Albert Einstein, Howard Carter, Le Corbusier, Maurice Ravel, Igor Strawinsky, y también personalidades españolas tan esenciales para nuestra cultura como Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Blas Cabrera, Severo Ochoa, Manuel Gómez Moreno, Joaquín

Turina, Manuel de Falla, Luis Buñuel, Pablo Neruda, Federico García Lorca y Dalí, quienes de un modo u otro ayudaron a enriquecer con sus aportaciones este relevante foco de cultura, dando conferencias, conciertos, etc. Algunos de ellos, poetas, estudiantes y pintores en aquel momento, tuvieron el privilegio de compartir, como otros estudiantes, el tiempo y el conocimiento con algunas de las principales figuras de la Filosofía, la Física, la Música, la Historia, etc. A la muerte de Giner de los Ríos, en 1915, los intelectuales españoles más prestigiosos como Santiago Ramón y Cajal, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Antonio y Manuel Machado, y Juan Ramón Jiménez continuaron su labor.

La filosofía y el espíritu libre de Francisco Giner de los Ríos se mantuvo absolutamente vivo hasta 1931, año del comienzo de la Segunda República (1931-1939), pero aunque esta circunstancia política parecía que podía ser el mejor caldo de cultivo para su desarrollo, el resultado fue, lamentablemente, muy diferente a lo esperado, dadas las dificultades para el entendimiento surgidas entre los liberales vinculados a la ILE y los marxistas y populistas vinculados con los partidos políticos. Así, los aciertos de la ILE y los errores de los que no entendieron su libertad de pensamiento deben ser recordados y permanecer como una referencia esencial para otras instituciones con fines educativos, así como para los responsables de nuestra política educativa, científica y cultural.

El fin de un sueño y la búsqueda permanente de las ideas educativas liberales

Desgraciadamente para nuestro país, en 1936 la Guerra Civil Española cortó definitivamente, entre otras muchas cosas, las iniciativas y actividades de la ILE, a pesar de lo cual su filosofía, basada en la ideología liberal de Giner de los Ríos, sigue siendo, muchos años después, respetada y valorada como una herencia cultural que nos sigue invitando a otras instituciones a seguir su camino.

Entre ellas, el MNCT desde 1998 y la FAMNCT, con más de cinco años de vida institucional, están intentando impulsar, como hizo la ILE, e inspirándose en su filosofía y sus experiencias, la cultura, la ciencia y la educación, conectando especialmente a los importantes investigadores de nuestra época con los niños, los estudiantes de nuestras universidades y las personas de otros sectores sociales, generando con un gran esfuerzo una nueva realidad en el museo.

Ambas instituciones están desarrollando una línea de «educación informal o no reglada» (como se define en los países anglosajones a este tipo de acciones educativas) que ha bebido en las fuentes de la ILE, por haber sido la experiencia educativa integral más innovadora que tuvo este país, inspirándose también en otras fuentes educativas liberales que ya mencionamos, generadas por Freinet, Piaget y A. S. Neil (Escuela Summerhill).

De hecho, el MNCT y la FAMNCT se han inspirado y han valorado especialmente la base de las teorías pedagógicas de Piaget respecto al interés por la investigación científica, así como la valoración del esfuerzo de los niños, orientada a su propia autonomía intelectual, conectada con el sentido ético y moral de sus actuaciones, desarrollados dentro de una atmósfera social de mentalidad abierta, en la que el respeto y la responsabilidad hacia ellos mismos y hacia los demás son elementos absolutamente esenciales.

En esa línea de pensamiento el Foro de la Ciencia del museo es el marco de un conjunto de programas educativos, con siete años de actividad continuada y permanente, al que hemos denominado definitivamente como «ForoCiencia». Con este nombre recuperamos el sentido global que siempre le dimos, cuando hace siete años empezamos a usar ese término, vinculando la idea de Madrid como «foro» y, especialmente en nuestro medio como «foro de ciencia».

«ForoCiencia» ha estado orientado, desde el inicio de las actividades didácticas del museo y de la fundación no sólo a abrir la comunicación entre ciencia y sociedad sino, como sucede con todas nuestras actividades,

a estimular ese sentido ético y responsable de todos, especialmente de los más jóvenes, hacia sí mismos y hacia los demás, habiendo sido así entendido por todos.

El MNCT y la FAMNCT intentan crear de ese modo y en ese marco, constantemente, como hicieron la ILE y la Residencia de Estudiantes, situaciones nuevas y contactos reales con los intelectuales más prestigiosos. Y estos científicos, médicos, ingenieros, historiadores, museólogos, y otros expertos, en nuestro caso generalmente españoles -dado que los tiempos son otros y contamos con importantes figuras- comparten su conocimiento, sus experiencias y sus ideas con los niños, los jóvenes y con un público adulto, en un escenario real, pero distendido e informal, que facilita un nivel de comunicación sorprendente en un clima muy especial. En ese ambiente, la confianza, la simpatía de los profesores y de su público, así como el comportamiento respetuoso de todos son algunas de las claves para que se genere, como sucede, una comunicación tan especial apreciada por todos.

El contacto entre la ciencia y la sociedad ha sido desde hace varios años, y lo es cada vez más, una meta fundamental para la Unión Europea por haber sido muy escaso hasta ahora, aunque es un elemento esencial y un derecho de los ciudadanos que soportan con sus impuestos los presupuestos para la investigación. Europa sabe que necesita vocaciones científicas y que debe invertir más en investigación, e intenta que se aumenten los presupuestos a ella dedicados en todos los países de la Unión Europea, pero además es consciente de que debe explicar a los ciudadanos en qué trabajan y deben trabajar los científicos, y sabe que debe darles la voz para potenciar la opinión ciudadana en estos asuntos.

Todos debemos tener cada vez más información, más opinión y más capacidad de diálogo con los sectores científicos, en cuyas manos se encuentra en gran parte nuestro futuro, aunque hasta ahora ese diálogo haya sido prácticamente inexistente. Pero para poder opinar hay que potenciar la comprensión sobre los temas

científicos más actuales y ésta ha sido una meta cumplida en el MNCT que se consolida año tras año.

La política educativa del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología y de su Fundación

La política educativa del MNCT y de la FAMNCT enlaza así voluntariamente, como vemos, con la filosofía de la ILE y de las instituciones a ella vinculadas, además de con el interés de acercamiento de la ciencia a los ciudadanos, impulsada por la Unión Europea. Su línea de actuación conjunta podría resumirse a partir de uno de sus logros más valorados por ambas instituciones: la amistad y mutua valoración entre estas instituciones y los intelectuales de distintos campos científicos, socialmente más responsables; amistad y respeto mutuo que se refleja en la realización de cada uno de los programas educativos del museo.

La fundación patrocina y participa con el museo en la mayor parte de la actividad científica y educativa del centro, cuyos programas diseñan conjuntamente, siendo revisados y aprobados por el Consejo Científico de la FAMNCT, formado por algunos de los más relevantes científicos, ingenieros, médicos, historiadores de la ciencia y la tecnología y museólogos españoles, así como por otros expertos extranjeros, en el que se integran los especialistas del museo y de la fundación de igual rango académico. La FAMNCT consigue subvenciones y proyectos de investigación y de difusión de la cultura científica, que se unen a las aportaciones de sus propios patronos, lo que permite el desarrollo y mejora de las actividades.

La participación de los investigadores más reconocidos en «ForoCiencia», orientado a los niños, los jóvenes, así como a sectores con formación de muy variado nivel, no conectados con el mundo de la ciencia, supuso para el museo y la fundación el reto más importante, dado nuestro empeño por poder contar con ellos, haciéndoles partícipes y protagonistas de nuestro proyecto de promoción de la cultura científica y tecnológica. El ambiente ha estado siempre inmerso en un respeto

mutuo, acompañado de la aceptación de una responsabilidad social que todos han ido haciendo suya. Con ello, los programas realizados durante siete años con su ayuda, nos han permitido avanzar en nuestras metas y los positivos resultados alcanzados siguen animándonos a continuar en la dirección elegida.

Los objetivos principales de la política educativa del museo y la fundación han estado desde el inicio de su tarea vinculados con la necesidad de impulsar el proyecto del Museo Nacional, comenzando por:

- a) Potenciar el interés por el progreso científico y tecnológico de nuestro país, al mismo tiempo que se estimula la capacidad de generación de opinión y de pensamiento crítico hacia los avances científicos y tecnológicos.
- b) Sensibilizar y animar a la administración española a realizar unas instalaciones adecuadas para el Museo Nacional, en las que poder llevar a cabo un nuevo proyecto, representativo de su interés por impulsar la ciencia y la tecnología, equiparable a otras instalaciones museísticas de otras capitales europeas y otras grandes ciudades, cuya apuesta por la cultura científica han evidenciado al crear y potenciar sus museos y sus colecciones de patrimonio científico y tecnológico.
- c) Romper las barreras existentes y abrir el diálogo entre sectores habitualmente desconectados, como los científicos y técnicos, los empresariales y los museológicos, con los profesores, los estudiantes universitarios, los adolescentes y los niños, permitiendo e incrementando así la comunicación con una sociedad que sabe muy poco acerca de lo que sucede en los laboratorios, pero que está interesada en el futuro de la Humanidad, que en gran parte depende de la evolución del trabajo de los científicos.
- d) Sensibilizar e implicar a los investigadores y a los expertos en Museología Científica, nacionales e internacionales, más relevantes en nuestra filosofía

y nuestras metas, impulsando su participación en los proyectos de investigación, en los de Museología, así como en las actividades didácticas organizadas frecuentemente en el museo con su consejo.

- e) Hacer que los científicos se sientan valorados por los demás y que comprueben el interés de los ciudadanos por su trabajo, lo que a su vez estimula el esfuerzo de los investigadores por transmitir la información de modo comprensible.
- f) Hacer que los jóvenes se interesen por la ciencia y su historia, a través de la comunicación directa con los científicos y de su participación activa en nuestros programas, con una postura positiva y mentalmente abierta.
- g) Familiarizar a todos los sectores vinculados con el museo y la fundación con la filosofía de estas instituciones, enraizadas con un pensamiento liberal educativo de larga tradición.
- h) Potenciar las actividades de conservación, investigación y divulgación del patrimonio científico, y potenciar el papel del museo en estas tareas.
- i) Conseguir que la institución y sus colecciones sean conocidas y valoradas por la sociedad, potenciando el interés y la comprensión del patrimonio científico del museo.

Experiencias y actividades didácticas de «ForoCiencia».

Algunas experiencias y actividades didácticas de «ForoCiencia» relacionadas con la esencia de nuestras raíces comenzaron hace más de siete años. El programa pionero de nuestra actividad y uno de los que después de siete años sigue incrementando constantemente su popularidad es el ciclo anual de «Charlando con nuestros sabios». A éste le siguió «Enrólate con la Ciencia y la Tecnología», un programa de conferencias que se desarrolló durante todo un curso (2000-2001), en el que ya participaron un conjunto de importantes

científicos y empresarios, ciclo que se convertiría en el curso siguiente en los «Maratones Científicos» que, desde entonces, han ido consolidándose como una de las novedades más sólidas en el panorama de la divulgación científica en España.

Desde entonces, otros programas como el ciclo «Cine y Ciencia en el MNCT», y los programas «Chicos y Grandes en el MNCT», «Visitas muy animadas», así como el concurso para niños «¡Imagina Futuro!», forman parte de nuestra oferta educativa orientada a sectores sociales y de edad muy diferenciados. En este momento se encuentra en pleno desarrollo la creación de «El Jardín de la Ciencia», que ha comenzado su andadura con los más pequeños en 2006.

«Charlas con nuestros sabios»

Conocer a los científicos más ilustres y charlar con ellos es una experiencia valiosa para los pequeños. El programa «Charlando con nuestros sabios» del que en 2005-2006 se celebra su séptima edición, cuenta cada año con unas treinta actividades, que se realizan casi todos los sábados del curso escolar, lo que supone un esfuerzo considerable tanto para el museo como para la fundación.

Este programa está permitiendo a los niños de 8 a 14 años conocer personalmente y charlar de un modo relajado con los mejores investigadores de nuestro país. Los niños y los investigadores se encuentran en una atmósfera creativa y divertida en la que los primeros hablan y preguntan a «sus sabios favoritos» de un modo vivo, y casi siempre más sensato de lo que pueda imaginarse, sobre muchos aspectos interesantes vinculados con el tema de cada una de las charlas, que «los sabios» preparan para ellos.

Estas charlas cuentan con títulos muy atractivos vinculados con disciplinas muy diversas, tales como Paleontología, Astrofísica, Cosmología, Matemáticas, Inteligencia Artificial, Comunicaciones, lo que nos ha llevado incluso a desarrollar una excavación arqueológica científica «muy próxima» a la realidad... ¡en la sala



4. «Charlando con los sabios»: los niños tienen siempre mil preguntas interesantes (Foto: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología de Madrid).

de conferencias! La comunicación intelectual y emocional que se produce entre los investigadores y los pequeños se convierte así, en cada ocasión, en una experiencia creativa, estimulante y muy satisfactoria para todos (figura 4).

El programa cuenta también cada curso con talleres muy peculiares y dinámicos que, en algunas ocasiones, son diseñados y desarrollados también por importantes científicos o por los ingenieros invitados a participar en el ciclo y en otras por el propio equipo de didáctica del museo y de la fundación. Estos talleres, como sucede con las charlas, son experiencias singulares que casi nunca vuelven a repetirse, al ser muchos los temas que interesan a los niños, que fabrican sus propios instrumentos y aparatos, tales como astrolabios, relojes de sol, cuadrantes, barómetros, termómetros, periscopios, caleidoscopios, telégrafos, cámaras oscuras y cámaras fotográficas, zootropos, taumátropos o aparatos de radio (figura 5), que se llevan a sus casas al finalizar el taller, donde nos consta que explican a los suyos todo lo aprendido.

Otros talleres se dedicaron durante estos años a la química, los experimentos eléctricos, disecciones, observaciones de tejidos con microscopios, etc., posibilitando frecuentemente establecer relaciones entre estas actividades y el instrumental utilizado, lo que permite que los niños comprendan el uso y el papel fundamental de los instrumentos y los aparatos en el avance de una sociedad evolucionada.

El museo ha valorado muy positivamente, desde el inicio de este programa, la participación de los investigadores sin experiencia en la didáctica de la ciencia y la tecnología orientada a los niños de 8 a 14 años, en este programa que ya goza de la simpatía de los más de cien relevantes profesores que pusieron un gran empeño por responder a la confianza del museo y de la fundación, que siempre defendieron que nadie puede transmitir mejor que ellos el interés por la ciencia y la investigación a las que dedican su vida.

En todos los casos, su conocimiento y su vocación siguen llenos de unos sentimientos muy positivos que transmiten con gran inteligencia y afecto a los pequeños, lo que sin duda facilita y favorece un interés y una comunicación muy valiosas. Los niños tienen ahora en muchos casos «sus sabios favoritos»; nos piden a menudo que muchos de ellos regresen. Además la posibilidad de elección de los niños de «sus temas predilectos» cuando hacen cada año su inscripción en el inicio del curso, seleccionando y dando prioridades a las charlas a las que quieren asistir es un claro ejemplo de una capacidad de elección que intentamos estimular.

«¡Imagina Futuro!»

Desde hace dos años el concurso «¡Imagina Futuro!» también está permitiendo a los niños del mismo grupo de edad (8 a 14 años) aprender a investigar sobre el pasado, el presente y el posible futuro de la ciencia y la tecnología.

Los trabajos que acompañan con dibujos y su gran dosis de imaginación al especular sobre la evolución de cualquier tema científico o tecnológico, así como de cualquier aparato concreto, en el caso de los más pequeños, está potenciando fuertemente su capacidad analítica, de comunicación con los adultos de su entorno, y especialmente la de su aportación de soluciones futuras para temas siempre interesantes, además de su espíritu arqueológico industrial. Entre los «imaginadores de futuro» están apareciendo lo que nosotros llamamos «nuestros pequeños leonardos» y

todo parece indicar que la ingeniería española podrá tener futuro con algunos de estos pequeños tan sorprendentes, si podemos seguir trabajando con ellos en esta divertida línea.

«Maratones científicos». Los mejores científicos e ingenieros españoles en el museo y en Hispanoamérica, vía TV Educativa Iberoamericana

Otro programa innovador, sin paralelos nacionales ni internacionales es el de los «Maratones Científicos», programados ahora por quinto año consecutivo, durante todo el curso, celebrándose ocho maratones cada año. La filosofía de este programa estuvo fuertemente inspirado en la filosofía y actividad de la Institución Libre de Enseñanza y de la Residencia de Estudiantes.

Los «maratones» tienen su origen en la sensibilidad hacia las necesidades y el derecho a la información científica de los ciudadanos, pues a partir de algunos estudios de la UNESCO sobre la percepción de la ciencia, se desprende que los europeos tienen una actitud positiva hacia la ciencia y la tecnología, siendo conscientes sin embargo la mayoría, de que no están suficientemente informados sobre los desarrollos científicos que afectan a sus vidas y al futuro de la Humanidad, panorama que no es muy diferente en España.

El museo y la fundación decidieron por ello promover ese contacto y ese diálogo que permite que en los ciclos del museo y muy especialmente en los ocho «Maratones Científicos», que se organizan cada curso, los asistentes no solo estén informados sobre los temas científicos más importantes para la Humanidad, sino que además esa información les llegue sin intermediarios, directamente desde los investigadores a los interesados, que pueden realizar en el museo todo tipo de preguntas y comentarios. Éste es un programa dirigido a los jóvenes y a otras personas de nivel medio de formación, cuya meta principal supone un reto cultural que otras instituciones también comparten, reto que pretende conseguir una sociedad más educada a



5. Los pequeños fabrican «sus» instrumentos científicos y aprenden a usarlos
(Foto: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología de Madrid).

nivel científico, requisito esencial para que la opinión y la participación ciudadana en foros de temas científicos que afectan a nuestro futuro sea una realidad.

Los temas tratados en los más de treinta maratones celebrados en los cinco años de este programa, que están siendo publicados en DVD, han contado ya con la participación de más de doscientos relevantes científicos españoles, coordinados por las figuras más representativas en el ámbito nacional de cada uno de los temas elegidos y con miles de estudiantes y otro público de variado perfil.

Entre ellos se han celebrado maratones sobre física cuántica, cambio climático, biología molecular, transgénicos, energía fotovoltaica, fusión nuclear, inteligencia artificial, ciencia y ética, transplantes, endocrinología, ciencia y deporte, desarrollo sostenible, catástrofes naturales, del código genético a la secuenciación del genoma, o mente y cerebro, así como los nuevos sistemas planetarios y otros temas de igual importancia, contando como siempre con los directores más adecuados para cada uno de ellos.

Cada encuentro es realmente una animada «jornada maratónica» de cinco o seis horas de duración, contando cada uno de ellos con siete u ocho intervenciones de unos treinta minutos, incluyendo las de los directores, más una mesa redonda con todos ellos con

la que finaliza el maratón. Las charlas son impartidas por los conferenciantes que el director del maratón, la figura científica más representativa de cada uno de los maratones, elige para tratar los temas parciales vinculados con el tema principal.

El título genérico del ciclo fue elegido por la cantidad de tiempo ininterrumpido que cada uno de ellos necesita, y también por la agilidad y viveza que buscábamos tuvieran estos encuentros. Además se pretendía que cada uno de ellos fuera una experiencia única y difícilmente repetible, pues no existen en ningún otro lugar ciclos periódicos en los que los máximos especialistas de un país hagan el esfuerzo de compartir una jornada de cultura científica, en un foro de comunicación de ciencia, adecuando su nivel, para que de un modo didáctico y ameno, todo el mundo pueda comprenderles, algo que generalmente es complejo cuando los asistentes no cuentan, como es muy frecuente, con un conocimiento científico sobre temas tan complejos.

La audiencia está compuesta en gran parte por estudiantes universitarios de cualquier especialidad, dado que una de nuestras metas es ampliar «su panorama» más allá de lo que es su propia disciplina académica, lo que sin duda les abre nuevas perspectivas. Estos estudiantes cuentan con la posibilidad de conseguir créditos de libre configuración por su asistencia y por el trabajo que posteriormente deben presentar sobre ese tema. Eso supone hasta ahora un beneficio para los alumnos de la Universidad Complutense, la Universidad Autónoma, la Universidad Politécnica y la Universidad Juan Carlos I, las cuales firmaron un acuerdo con la fundación para que éstos pudieran beneficiarse, de modo gratuito, de la asistencia a este foro, que estas universidades reconocen posteriormente en sus expedientes académicos.

Otro grupo especialmente interesado por este programa es el de los profesores de Enseñanza Secundaria, dado que la concentración de expertos sobre un tema importante les permite reciclar sus conocimientos y

recoger una información valiosa, además de poder realizar cualquier tipo de preguntas tras cada intervención o en la mesa redonda en la que intervienen en su peculiar debate. Sin duda los que saben o recuerdan como eran los foros que se realizaban, como mencionábamos, en el Ateneo de Madrid, y lo que estos suponían, piensan que es una suerte inmensa poder asistir de nuevo a unos encuentros de este tipo.

Pero además, cualquier persona interesada, de cualquier edad, que quiera aprender algo nuevo o actualizar sus conocimientos, además de poder disfrutar de poder charlar con los científicos en un foro vivo y animado, puede asistir como de hecho sucede, a estos encuentros, que precisamente nacieron con esa vocación de aproximación entre los protagonistas de la ciencia y la sociedad. En definitiva los ciudadanos tienen derecho a estar informados sobre sus avances, ya que estos son los que van marcando los pasos de la evolución de la propia sociedad. Por todo ello el museo anima siempre a los conferenciantes a que su charla se aleje de lo que es normalmente una clase o una intervención en un congreso de carácter académico, utilizando en su lugar un lenguaje sencillo y comprensible sin abandonar el necesario rigor científico..., al que nunca viene mal incorporar alguna nota de humor.

Estas experiencias permiten que los asistentes puedan conocer cada tema tratado desde distintos puntos de vista, y para ello, en los aspectos de mayor interés social o mayor posibilidad de contar con puntos de vista diferentes, intentamos unir a los científicos, a expertos de otros sectores, como periodistas científicos, empresarios, ecologistas, o representantes de distintos grupos sociales, creando así un ambiente en el que los asistentes pueden crear su propia opinión sobre cualquier tema, impidiendo en cualquier caso, con esta filosofía, las lecturas fáciles o superficiales que nada tienen que ver con la ciencia. El museo, la fundación y los directores de los maratones intentan, en cualquier caso, que los asistentes puedan obtener toda la información que les permita crear unas opiniones sólidas y una capacidad crítica siempre necesaria.

Uno de los aspectos igualmente enriquecedores, en este caso para los científicos en los maratones, es su propia sorpresa al ver y «vivir en directo» el interés del público no especializado por sus investigaciones, algo que normalmente no tienen la posibilidad de comprobar y que generalmente les compensa por el esfuerzo realizado en una singular, extensa e informal jornada, que tuvieron que preparar de un modo para ellos inusual, que les permite ser finalmente «comprendidos» por todos (figura 6).

Su consecuencia natural es que todos los grandes científicos españoles que han participado en «Foro-Ciencia» se muestran, tras estas experiencias siempre positivas, dispuestos a volver a acercar la ciencia a los niños o los jóvenes en los distintos ciclos del museo y de la fundación, o a plantear ellos mismos, como de hecho ya ha sucedido, otros maratones o charlas para los niños, sobre otros temas de gran interés para un ciclo posterior.

En cualquier caso, ellos mismos sienten cada vez más, como pretendíamos, esta responsabilidad de acercamiento social. Y aunque hayan existido otras experiencias puntuales en esta dirección, en otras instituciones, en ninguna ha madurado ni se ha consolidado este sistema como ha sucedido en el MNCT. Además nos consta y nos alegra comprobar que estos programas siguen siendo valorados por los responsables de la política científica y tecnológica española, y que sigan siendo una fuente de inspiración que esperamos dé en otros lugares espléndidos resultados.

La cultura científica tiene en «ForoCiencia» un elemento muy positivo que ahora sabemos fundamental en el MNCT y los programas continúan. La sala de conferencias del museo, seguirá probablemente llena de un público muy interesado, como hasta ahora ha sucedido durante estos años, en los que la programación y la realización de ocho maratones cada curso sigue siendo un reto difícil de mantener.

El interés por estos encuentros ha superado además, afortunadamente, nuestras expectativas, dado que el



6. Los maratones permiten una comunicación y un diálogo muy directo con el público
(Foto: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología de Madrid).

curso 2005/2006 fue el tercero en el que TV Educativa Iberoamericana hizo llegar nuestras grabaciones completas de los maratones a toda la América Hispana, lo que supone contar con dos programas semanales (dos charlas de media hora de cada maratón por programa) que los estudiantes universitarios pueden aprovechar en más de trescientas universidades de habla hispana.

Esto significa que los conocimientos más actuales les llegan -en su propia lengua y de forma gratuita- a través de la experiencia de los mejores científicos españoles pertenecientes a muchas universidades e institutos de investigación. El aprovechamiento del trabajo de todos quedará además finalmente publicado en forma de DVD, que el Ministerio de Educación y Ciencia edita para ponerlo a disposición de otras universidades y centros educativos que quieran contar con ellos, material interactivo que de hecho ha sido solicitado por muchos de los profesores participantes y que, sin duda, estará disponible en nuestra mediateca.

Ciencia en familia: «Chicos y grandes en el MNCT» y «Visitas muy animadas»

El interés de los adultos por el privilegio de los pequeños, que tantos fines de semana tienen la posibilidad de compartir un tiempo y una experiencia preciosa con los científicos españoles en el programa de «Charlando con nuestros sabios», y el propio interés del museo y de la fundación por acercar a las familias al disfrute del acercamiento a la ciencia, motivó la creación de otro programa, al que llamamos «Chicos



7. Chicos y grandes en el museo aprenden juntos
(Foto: Museo Nacional de Ciencia y Tecnología de Madrid).

y grandes en el MNCT». El programa debía permitir además, al mismo tiempo, el inicio de otra meta que el museo tenía pendiente: la participación activa de los profesores de Enseñanza Primaria y especialmente de Enseñanza Secundaria en el museo.

De este modo, el museo aprovechó su propia presencia en la Feria de la Ciencia, organizada por la Comunidad de Madrid desde el año 2000, en la que muchas Escuelas de Educación Primaria y muchos Institutos de Enseñanza Secundaria comenzaron a presentar sus proyectos científicos desarrollados por los alumnos y por sus profesores. Y de ese modo, después de la segunda edición de la feria, en el año 2001, el museo y la fundación decidieron invitar a los centros a participar en este nuevo programa, repitiendo en el museo, sus experiencias-taller preparadas para la feria, dirigiéndose así profesores y alumnos a las familias que los fines de semana visitan el museo. El programa no incrementaba substancialmente las tareas de profesores y alumnos, dado que la experiencia estaba diseñada y probada, permitiendo, como de hecho ha sucedido, que todos rentabilicen su apuesta por la ciencia, enmarcándola en un lugar tan significativo para todos como es este Museo Nacional.

El público que visita el museo encuentra, de este modo, una novedad diferente cada fin de semana y el hecho de que los «monitores» sean gente tan joven,

anima a los visitantes más desconocedores de los temas científicos a aproximarse a estas experiencias, así como a realizar preguntas y comentarios a tan jóvenes introductores a la ciencia (figura 7).

Un año más tarde, el museo y la fundación decidieron completar ese programa con la incorporación de otro grupo de jóvenes de cada uno de los centros como monitores de las visitas al museo. Son las «Visitas muy animadas» de las que tanto los alumnos, como sus profesores y también las familias que nos visitan los fines de semana se encuentran tan satisfechos como nosotros.

Para poder realizarlas, los chicos acuden al museo determinados días, con anterioridad, acompañados de sus profesores, en los que el departamento de didáctica les acerca a la colección y a su historia, proporcionando a unos y otros un material de apoyo que deben estudiar y conocer para llevar a cabo su labor como monitores voluntarios. Los chicos aprenden estas cosas e igualmente juegan y aprenden a manejar los ordenadores, en los que se puede ver y comprender el funcionamiento de los instrumentos, familiarizándose con el manejo de los ordenadores (creaciones virtuales del movimiento e historia de los objetos) y de los módulos interactivos que permiten experimentar y aprender muchos aspectos vinculados con la Física (mecánica, electricidad, sonido, óptica, etc.), la Medicina, o las tecnologías de la vida cotidiana, lo que incluye la fotografía y sus cámaras, los aparatos antiguos de sonido, de radio, etc.

Cada uno de los centros invitados a participar en este programa es «el auténtico protagonista» del fin de semana para ellos reservado en el museo, pues las «Visitas muy animadas» (guiadas por los chicos y chicas) les ocupan las dos mañanas del fin de semana, desarrollando su taller «heredero de la Feria de la Ciencia» («Chicos y Grandes en el MNCT») la mañana del domingo. El resultado de su participación es siempre muy positiva y supone una especie de «rito de iniciación», ya que ese fin de semana, ellos son «profesores por unos días», dado que los monitores de

las visitas deben explicar el contenido del museo o su propia actividad en los talleres a los visitantes entre los que suelen encontrarse sus familias y otros profesores. A menudo también hacen de monitores con los propios directores de sus colegios que, con gran interés, acuden al museo en esos días para conocer el programa y el trabajo de sus chicos. Pero en todo caso, estos «joven-císimos profesores por un fin de semana» aprenden también a valorar con esta actividad algo sustancial, que es lo que existe «al otro lado de su espejo» cada día: el trabajo de sus propios profesores.

Nuestras metas con este programa han ido dirigidas a:

- a) Crear actividades que permitan a los jóvenes sentirse como los auténticos protagonistas de su actividad en un foro tan atractivo para ellos como es un museo.
- b) Dar a conocer a los profesores los objetivos educativos y la filosofía del museo y de la fundación, así como nuestros programas, en los que todos pueden compartir un tiempo y una experiencia interesante con el equipo del museo y con sus visitantes que va más allá de la experiencia científica.
- c) Crear fuertes lazos con los centros y con los profesores más creativos y los jóvenes más entusiastas y dinámicos, que favorecerán futuras colaboraciones.

Todos los jóvenes que han tomado parte de este programa, más otros que han asistido durante varios cursos al ciclo «Charlando con Nuestros Sabios» que ya han cumplido los quince años, son invitados igualmente a formar parte del grupo de monitores voluntarios del museo en esta actividad complementaria del ciclo de «Chicos y Grandes en el MNCT» que hemos llamado «Visitas muy animadas».

Por último, hay que señalar que todas estas actividades intentan impulsar, no solo el interés por la ciencia, sino fomentar las vocaciones científicas, tan necesarias y cada vez más escasas, intentando al mismo tiempo animar a

los jóvenes a asumir sus responsabilidades con unos programas de los que ellos se sienten protagonistas.

Otros programas consolidados en la misma línea de acercamiento de la ciencia a la sociedad

Otro programa de «ForoCiencia» que cumplirá su cuarto año de existencia es el de «Cine y Ciencia en el Museo», el cual actúa como punto de encuentro con un público amante del cine, no siempre previamente interesado por la ciencia. El ciclo se realiza cada año con motivo de la celebración de la «Semana de la Ciencia» y ha contado en anteriores ediciones con títulos tan sugestivos como: «Ciencia y Ficción: cine y debates en el MNCT»; «¿Chiflados, raros o sabios?: Los científicos y la Ciencia vistos por el cine»; así como: «Utopías científicas en el cine», «Ciencia, Quimera y Realidad: Un Homenaje a Julio Verne».

Como es, después de varios años de celebración de la Semana de la Ciencia, bastante conocida, cada año un número importante de instituciones científicas, universidades, laboratorios especializados y los museos madrileños más importantes y más sensibles a la necesidad de conectar la ciencia y la sociedad para la que unos y otros trabajamos, abrimos nuestras puertas al público de un modo especial, esa semana, organizando generalmente actividades de interés para todo tipo de público.

La elección del MNCT y de la FAMNCT de emplear el cine y el conocimiento de los expertos invitados a acompañarnos cada día, como sistema de comunicación, precisamente con todo tipo de público, para acercarles la ciencia a través de películas con suficiente «gancho» permite un debate natural, también vinculado con la línea de lo que vimos sucedía en el Ateneo de Madrid.

Con ello se pretende que cualquier persona pueda llegar a formarse una opinión o presentar sus ideas, así como hablar con los investigadores y expertos en cine que siempre nos acompañan, sobre cualquier aspecto

científico vinculado con el tema de cada día, así como con los aspectos sociales, simbólicos, psicológicos etc. con los que estos se relacionan.

El hecho de que los aficionados al cine puedan además comprobar lo que de imaginación o realidad existe en cada película programada, o las posibilidades de que cosas que consideramos imposibles puedan llegar a suceder, añade siempre un especial atractivo al ciclo.

Los asistentes analizan igualmente con los expertos en cine el lenguaje cinematográfico empleado, los trucos o «trampas» de los directores así como la calidad de la información en este «cine forum tan singular». El debate es siempre al final de cada proyección una experiencia que el público disfruta, dado que tampoco existe otro foro semejante en el panorama cultural español, pues aunque se hayan hecho ciclos semejantes tras nuestra primera experiencia, este sigue siendo el único foro en el que los asistentes establecen cada día de un coloquio abierto con relevantes expertos en ciencia y en cine. Y con ello nuestra filosofía de conexión entre los que más saben y los que más desean aprender y ser oídos sigue avanzando en el museo.

El primer ciclo estuvo enfocado a grandes figuras de la ciencia y la ingeniería, como Galileo, Edison, Cajal..., lo que proporcionaba un punto de arranque para hablar sobre los descubrimientos científicos y tecnológicos, su desarrollo futuro y su repercusión social. Y en ese mismo ciclo de «Ciencia y Ficción» estuvieron presentes algunas películas interesantes de ciencia ficción, que permitían que el público hablara entre otras cosas, de sus temores acerca de las consecuencias del progreso científico, algo que sin duda sigue preocupando a todos, especialmente por la frecuente incapacidad de control social sobre estos temas.

El segundo año, «¿Chiflados, raros o sabios?: Los científicos y la Ciencia vistos por el cine», permitió un debate sobre las razones que explican por qué los científicos son presentados de un modo u otro en el cine como personajes extraños y es tan difícil encontrar una película en la que se les presente como

personas con un comportamiento normal. Temas como inteligencia artificial, ingeniería genética, biomedicina, o percepción social de la ciencia, vinculados con películas de gran interés que permitían enfrentarse también con esas cuestiones de un modo abierto e informal.

El ciclo de «Utopías científicas» permitió hablar de temas tan sugestivos como la alquimia, los viajes imposibles, la eterna juventud, las energías inagotables, o sobre otros discutidos y complejos: desarrollo sostenible o inteligencia artificial.

Y por último el ciclo sobre «Ciencia, Quimera y Realidad: un Homenaje a Julio Verne» permitió en 2005 que pudieramos hablar en nuestro foro sobre los sueños posibles e imposibles de la ciencia, los fenómenos físicos y climáticos actuales que tanto nos preocupan, las catástrofes naturales predecibles e impredecibles como los meteoritos, los volcanes, los «tsunamis» o maremotos, así como sobre la falta de una política de prevención que en muchos casos, si hubiera existido, quizá aminoraría el impacto de esos desastres (de nuevo aparecen los temas políticos en estos temas tan enlazados con la ciencia). Los viajes planetarios serán otro de los asuntos más controvertidos de ese año, al estar ligado a cuestiones polémicas de gran repercusión científica, económica y social, especialmente al haber decidido EE UU volver a la Luna. Seguramente Julio Verne estaría encantado de que nuestros científicos y nuestros expertos en «lenguajes cinematográficos» hablen de ciencia, sociología y política en este su homenaje en el MNCT.

Y ahora queremos trabajar también para los «más peques»

El museo y la fundación han hecho durante estos años un tremendo esfuerzo por ofrecer a cada sector de edad y formación la posibilidad de encontrar «su lugar» en el museo. Con los más pequeños (3 a 7 años) esto no ha sido fácil hasta ahora, al necesitar para ello espacios adecuados con los que no contábamos, así

como por la ausencia de buenos especialistas en educación infantil con sólidos conocimientos científicos, algo que es siempre muy complejo.

El trabajo requiere de un enfoque y realización muy especial para que la ciencia sea presentada en un lenguaje orientado al mundo infantil, claro, didáctico, simpático y emotivo, sin dejar de ser interesante y sin caer nunca en la excesiva simplicidad que demasiado a menudo acompaña a muchas actividades infantiles.

El nuevo proyecto subvencionado por el Plan Nacional de I+D+I servirá para desarrollar «El lugar de los pequeños en el MNCT» o «El Jardín de la Ciencia», en el que actualmente se trabaja y que formará también parte de «ForoCiencia» el próximo año. Las «pequevisitas» y los talleres del «Jardín de la Ciencia», así como los «pequecuentos» serán nuestra mejor oferta para ellos. En la actualidad se están elaborando los elementos necesarios para estas actividades y se está dando forma a unos «modelos muy especiales» para las visitas de esta gente tan menuda, así como a los «pequecuentos» para los niños que no saben leer o que están iniciándose en la lectura, que serán editados por la fundación.

El museo y la fundación han seleccionado un equipo externo de especialistas en educación infantil, que trabajan en este momento con otros especialistas en distintos campos de la ciencia, con la coordinación y supervisión de nuestro equipo de didáctica. Solo esperamos ahora que esta parte de «ForoCiencia» que los más pequeños disfrutarán muy pronto pueda gozar de la gran acogida y demanda con la que ya cuentan los programas del museo ya consolidados.

Otros aspectos conectados a «ForoCiencia».

Además de los programas estables, el museo y la FAMNCT aprovechan cualquier circunstancia para ofrecer nuevas actividades de gran repercusión social que permitan otro tipo de acercamiento al museo y a la Ciencia. El Día Internacional del Museo, el 18 de

mayo de cada año, es siempre una buena oportunidad para diseñar una nueva vía de comunicación y de presentación de asuntos interesantes.

El MNCT ha realizado otros años, como la mayoría de los museos, jornadas de puertas abiertas, visitas especiales y otras actividades de acercamiento a su público más habitual, pero en 2005 se decidió realizar, para una fecha tan significativa, una jornada a la que llamamos «Medicina: Entre culturas», que nos permitió no solo abrir las puertas, sino también las mentes de todos, de un modo positivamente práctico y analítico, hacia otras técnicas médicas alternativas, como ayurveda, medicina china, quiropraxis y homeopatía, además de experimentar los masajes del *shiatsu* y de practicar el *taichi*.

Los especialistas médicos, fueron coordinados por una doctora española, especialista en acupuntura quien nos ayudó a seleccionar a los mejores, por su experiencia y conocimiento. Con ello el museo y la fundación pretendían que se hablara libremente de estas medicinas alternativas y de estas técnicas; y a nuestro foro acudió por propia iniciativa el responsable de la coordinación de estos asuntos en el Colegio de Médicos de Madrid.

Cada invitado expuso en qué consistía cada una de esas medicinas tradicionales y el museo procuró que los asistentes pudieran estar informados sobre lo que de verdad o engaño pueden encontrar en estas materias, así como a diferenciar entre conocimiento y charlatanería cuando se encuentran con supuestos expertos que no cuentan con la seriedad y solidez necesarias. Esta era en definitiva nuestra meta principal a la hora de organizar este «foro alternativo», en el que surgieron las preguntas y comentarios más variados.

El museo cuenta además con publicaciones multimedia como son las guías didácticas para adultos y para niños el *Museo Hispano de Ciencia y Tecnología* (CD), el *Pequemuseo* (CD), *Movimientos* (CD en prensa), así como con los *Maratones* (DVD) que sirven para extender la utilidad de lo vivido y experimentado

en «ForoCiencia» o en las visitas al museo, convirtiéndose en herramientas de aprendizaje que son solicitadas por muchos profesores, así como por todo tipo de público.

Conclusiones

Nuestra labor de fomento de la cultura científica sigue avanzando con plena energía y solidez, sin olvidar nuestras raíces y nuestra filosofía liberal, que ya recoge los frutos de la sólida apuesta del MNCT y de la FAMNCT, impulsadas con esa responsabilidad social que es la que, a pesar de las dificultades, nos ha ayudado a navegar, con viento en contra o a favor.

Nuestro respeto y admiración por las instituciones que nos ayudaron a mantener el espíritu de libertad y de respeto por los ciudadanos a los que nos dirigimos es difícil de transmitir, pero ellos la conocen y han sentido la gratitud y el afecto del museo y de la fundación por formar parte de un programa que ya es tan suyo como nuestro y que responde al empeño por contagiar el entusiasmo por potenciar esta cultura científica y tecnológica, tan necesaria como la vinculada con las humanidades, para poder entender nuestro pasado y los caminos de la ciencia hacia el futuro.

En definitiva todos sabemos que ese espíritu de trabajo que permite siempre la libre elección de una participación activa, proporciona a los niños, jóvenes y adultos un clima muy especial en el MNCT que sin duda es único e intransferible.

Hemos conseguido crear nuevas oportunidades para acercarse al conocimiento y para motivar la curiosidad, que siempre encuentra en el museo las mejores respuestas y el mejor aprendizaje, para que nuestro público pueda seguir generando siempre otras nuevas preguntas que les permitan ir más allá, encontrando siempre contestación en «ForoCiencia».

La sociedad del conocimiento, ha encontrado en el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, en Madrid, su foro. Tanto el propio museo como institución, como

«ForoCiencia» pretenden poder seguir avanzando en una labor que tiene unos importantes lazos históricos, vinculados con los orígenes en Madrid de sus colecciones, que no pueden ser olvidados. Tenemos un largo camino por recorrer ya iniciado y lo hacemos muy bien acompañados. Compartir tiempo y conocimiento con los mejores seguirá siendo nuestra meta.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIVERAS, J.; GUTIERREZ, R. e IZQUIERDO, M. (1989): «Modelos de aprendizaje en la didáctica de las ciencias», *Investigación en la Escuela*, 9: 20-28.
- FREINET, C. (1969): *Técnicas Freinet de la Escuela Moderna*, Madrid.
- GLASERSFELD, E. Von (2001): «El constructivismo radical y la enseñanza», *Perspectivas*, XXXI, 2: 171-184.
- JIMÉNEZ GARCÍA, A. (2002): *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid.
- JIMÉNEZ LANDI, A. (1984): *Breve historia de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid.
- MUNTANER, J.(1989): «Consecuencias didácticas de la teoría de J. Piaget», *Enseñanza*, 6: 249-258.
- ONTAÑÓN, E. (1992): «La Institución Libre de Enseñanza y Europa», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 15.
- PERALES, F. J. (1992): «Desarrollo cognitivo y modelo constructivista en la Enseñanza-Aprendizaje de las ciencias», *Revista Universitaria de Formación del Profesorado*, 13: 173-189.
- POPENOE, J. (1973): *Summerhill. Una experiencia pedagógica revolucionaria*, Barcelona.
- WEIL-BARAI, A. (2001): «Los constructivismos y la didáctica de las ciencias», *Perspectivas*, XXXI, 2: 197-207.

LA RENOVACIÓN DE SALAS DEL MUSEO CERRALBO

..... Criterios de intervención en un palacio-museo

Lurdes Vaquero Argüelles¹
y Julio Acosta Martín²

Museo Cerralbo
Madrid

Lurdes Vaquero es licenciada en Geografía e Historia en la especialidad de Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde 1986. Ha desempeñado diversos cargos como conservadora. Su especialización en las artes decorativas comienza en 1994, siendo conservadora y subdirectora en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Desde el año 2000 dirige el Museo Cerralbo.

Julio Acosta es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Alfonso X el Sabio y Magíster en Gestión Cultural por el Instituto Universitario Ortega y Gasset. Profesor de Historia del mueble en la escuela de anticuarios del Centro Español de Nuevas Profesiones (CENP). Especialista en siglo XIX, ha colaborado con el Museo Nacional de Artes Decorativas y desde 2003 coordina la recuperación de espacios en el Museo Cerralbo.

Resumen: El Museo Cerralbo presenta la singularidad de ser el único palacio-museo de Madrid que ha podido reconstruir sus ambientes originales con la ubicación fidedigna de sus piezas auténticas a partir de los inventarios de la casa. A través de un estudio científico de los mismos, la dirección del museo ha decidido recuperar la puesta en escena de unos espacios imbuidos de la decadencia y suntuosidad propias del siglo XIX.

Así, en esta línea de actuación, comenzada años atrás en el Salón billar y en el Comedor de gala, se han abierto al público los «nuevos» Salones de ídolos, Vestuario y Gabinete Imperio, cargados, ahora sí, de todo el significado y sentido que les fueron propios.

Palabras Clave: Marqués de Cerralbo, coleccionista, legado testamentario, casa-museo, recuperación de ambientes originales.

Abstract: The Cerralbo Museum holds the singularity of being the unique palace-museum in Madrid where it has been possible to reconstruct the original ambiances with their own and authentic collections. On the base of the scientific study of reliable sources, as the first inventories of the house, the direction of the museum has decided to carry out the recuperation of the historical ambiances, characterized by the peculiar decadent suntuosity of the end of the nineteenth century. In 2005 the Idols Room, the Dressing Room and the Empire Style Room have been reopened to the public. Their recuperation has followed the same criteria applied in the Billiard Room and the Formal Dining Room some years ago. Now we can perceive their whole sence and meaning among the ambiances created by the Marquis of Cerralbo in his palace.

Key words: Marquis of Cerralbo, collector, last will and testament, historic-house museum, recuperation of original ambiances.

La nuestra es, sin duda, una labor apasionante, en la que se coordinan las actuaciones de historiadores y restauradores, amén de un nutrido número de operarios (montadores, escayolistas, electricistas, pintores, etc.). Es un trabajo minucioso en el que queremos descender, en la medida que nos es posible, hasta los niveles más ínfimos, donde cada elemento incorporado presenta un nuevo reto, incluso una nueva sorpresa estética. Si bien esta idea de sorpresa no debe confundirse con improvisación, las decisiones no pueden tomarse, en muchos casos, hasta que la obra no está presentada. Hay que actuar poco a poco, porque la solución a los problemas surge desde la reflexión concienzuda.

A nuestro parecer, cuando se concluyan todos estos trabajos, éste será uno de los museos más singulares de Madrid, atractivo tanto por lo expuesto como por la manera de presentarlo,

¹ Correo electrónico: lourdes.vaquero@mcu.es

² Correo electrónico: Julioacosta_m@hotmail.com

que pensamos es, nada dificultosa para el público, ya que cada objeto se percibe en su ambiente «natural», en donde se vuelve a respirar el encanto de un palacio.

Durante el año 2005 se han continuado los trabajos en las tres galerías del piso principal, aunque se han visto afectadas también distintas estancias del piso Entresuelo, hasta en lo que a su nomenclatura se refiere. No en vano ésta es una labor que afecta a todo el plan museológico, incluidos los almacenes, que se están viendo liberados de objetos, lo que permitirá, en años futuros, una mejor gestión de su espacio. La mayor presencia de piezas expuestas supone un mayor goce estético y una revalorización de las colecciones y, lo que es más importante, un enriquecimiento de la visita, cuando parte de las colecciones no mostradas vuelvan a exponerse, como sucederá en el caso de los dibujos y grabados en el momento en que se intervenga el Pasillo de grabados del piso principal, espacio no visitable actualmente. Por ende, como se acaba de adelantar, se están ganando espacios museables jamás mostrados hasta nuestros días.

El personaje y su casa

El Museo Cerralbo es la gran aportación del XVII Marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), su última residencia familiar en Madrid creada, *ex novo*, bajo la supervisión constante de las obras por parte del aristócrata (figura 1).

Don Enrique aún en su persona numerosos títulos, como era costumbre en la vieja nobleza de sangre, y una gran fortuna, aumentada tras su matrimonio con María Manuela Inocencia Serrano y Cerver (1816-1896), quién seguirá al Marqués en sus numerosos viajes por Europa, junto a los dos hijos que ésta aporta al matrimonio³, alentando el espíritu coleccionista del cabeza de familia.

Personaje inquieto, de espíritu humanista, se propone en su vida un gran número de tareas: político, defensor acérrimo de los ideales más tradicionalistas -no en vano fue el líder de la vertiente carlista y representante del exiliado Borbón en nuestro país-, reconocido



1. Reunión social de la familia Cerralbo y amistades en el Salón Chaflán. Franzen, hacia 1895 (Foto: Museo Cerralbo).

arqueólogo que potenció métodos modernos de prospección y colaboró activamente en la redacción de la Ley de excavaciones de 1911, académico de la Historia y un largo sin fin de intereses de los que resaltamos su faceta de coleccionista o, más bien, de acaparador compulsivo de «cosas bellas».

La acumulación de hermosuras en los salones de la casa que habita, desde su matrimonio en 1871, en la calle Pizarro, le impulsan a construir un «hotelito» muy del gusto de la época en un barrio de nueva creación por aquel entonces, el de Argüelles, pensado por y para las clases adineradas.

³ Antonio del Valle (1846- 1900) y Amelia del Valle (1850?- 1927), marqueses de Villa Huerta, hijos del anterior matrimonio de Doña Inocencia con Don Antonio María del Valle.

Son numerosos los dibujos y bocetos que realiza de plantas, alzados y elementos decorativos durante la década de 1880, para plantear sus gustos a los arquitectos elegidos para erigir la regia morada, Alejandro Sureda, Luis Cabello Asó y Luis Cabello Lapiedra, realizando diversas correcciones y adendas al proyecto original. Las obras se dilatan en el tiempo (1883-1893) e incluso, una vez habitada la nueva residencia, la decoración total de los salones se prolonga algunos años más.

El edificio, de planta irregular y distribución interior poco ortodoxa, si tenemos en cuenta otros referentes arquitectónicos de la época, recurre a la severidad del barroco madrileño para sus exteriores, mezclado con tintes eclécticos; y a un historicismo dispar y abigarrado, propio del Segundo Imperio francés, para los interiores, tan en boga durante toda la mitad del siglo XIX.

El aparato y calidad de sus piezas pictóricas es tal que la prensa no duda en calificar el palacio como museo, idea que ronda a Cerralbo desde la concepción de la casa, tanto en su distribución del piso principal, a partir de unas galerías de pintura, como en la reseña de la autoría de sus lienzos mediante cartelas⁴.

Conseguido su sueño, el marqués tendrá otra preocupación, que irá acrecentándose hacia el final de su vida: la de que todos sus esfuerzos en acumular y

exponer sus colecciones no fueran en balde, que lo que tanto le había costado reunir no se dispersara tras su muerte, sabedor de la suerte de otras grandes fortunas, de la partición en numerosos lotes entre los herederos, muchas veces transformados rápidamente en efectivo mediante subastas ¡a las que tanto había acudido él años atrás!. Ve que tiene que dar un giro al asunto sucesorio, ya que la carencia de herederos forzados, así como la falta de herederos de su hija política, Amelia del Valle, llevarían a la disgregación irrevocable de su mundo, a la falta de esa continuidad, que imaginamos tantas veces propugnó en sus campañas al frente del partido tradicionalista. Así, cual Príncipe Salina de Lampedusa, opta por que «todo cambie para que todo siga igual». Si bien su sangre no estaba destinada a perpetuarse, decide que su nombre y que su figura le sucedieran a través de su creación más personal: su mimada casa de Ventura Rodríguez. De esta manera el marqués lega a la Nación Española el piso principal y gran escalera y las colecciones que albergan, con la condición de «que perduren siempre reunidas [...] tal y como se hallan establecidas y colocadas por mí, sin que jamás se trastocuen ni por ningún concepto, autoridad o Ley se trasladen de lugar»⁵.

La compenetración con sus hijos políticos era tal que Amelia, quien sobrevive a toda la familia, decide seguir los pasos de Enrique y legar al museo las obras de arte que contenía el piso Entresuelo, además de parte de la pintura y el mobiliario del palacio de Santa María de Huerta, residencia estival que la familia tenía en Soria.

Vicisitudes de una colección

Desde la muerte de Don Enrique y hasta el año 1924 el primer director del museo, Juan Cabré Aguiló, designado por el propio marqués, se dedica a inventariar minuciosamente los objetos del piso principal y a hacer una descripción de las salas⁶, labor que continúa a la muerte de la marquesa de Villa Huerta (1927), hasta 1929, realizando el inventario del Entresuelo, pero éste ya de una forma más somera y sin descripción alguna de los espacios.

⁴ La idea de crear un museo, siempre secundada por los restantes miembros de la familia, se remonta años atrás. El primer lugar donde proyectó emplazar el museo fue el palacio de San Boal en Salamanca, una de sus muchas posesiones, pero enseguida desistió, ya que era un antiguo caserón que no ofrecía las condiciones de seguridad necesarias.

⁵ TESTAMENTO ABIERTO otorgado por el EXCMO. SEÑOR DON ENRIQUE DE AGUILERA Y GAMBOA MARQUÉS DE CERRALBO Y OTROS TÍTULOS. En Madrid a 30 de junio de 1922. Cláusula 28.

⁶ El inventario pormenorizado de salas se inicia con una descripción general de cada espacio que incluye desde el diseño de las losetas del piso, hasta el color de la pintura de paredes y techos, así como la forma de los plafones de escayola de las lámparas, y la decoración de las puertas, prosigue con la enumeración de objetos haciendo un barrido racional de cada paramento y de piezas decorativas dispuestas sobre el mobiliario.

Los interiores del palacio⁷ permanecen prácticamente inalterados, a excepción de pequeñas piezas que se retiran en 1935⁸, hasta la Guerra Civil. El acoso al que se ve sometida la capital durante esos años lleva a Cabré a idear un plan de salvaguarda interno de las colecciones del museo, trasladando pinturas, mobiliario y piezas decorativas a los sótanos y planta Entresuelo. Así los salones se vacían con premura ante la amenaza inminente de las bombas, dejando *in situ* las piezas que por sus dimensiones o características y falta de tiempo eran imposibles de mover (figura 2).

Ninguna pieza del museo en tiempos de guerra sale del edificio, a excepción del lienzo *San Francisco en éxtasis* de El Greco a iniciativa de la Junta de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, viajando con algunos cuadros del Prado hasta Ginebra. Si bien la guerra no trajo consigo el expolio de piezas, sí conllevó la pérdida de algunas en las numerosas explosiones que se sucedieron en las cercanías del palacio, así como cuantiosos desperfectos de diverso calibre en el edificio.

Paradójicamente, sí salieron los libros de inventario, cuya ocultación y custodia fue una preocupación constante para Cabré, que determina depositarlos en una caja de seguridad del Banco de España. Este acto viene a demostrar la valía de estos documentos, verdadero listado pormenorizado de las colecciones y único modo de volver a recuperar los salones desmantelados durante la contienda.

Sobre la devolución de las piezas a su lugar exacto, el propio Cabré reconoce que es una «labor de extraordinaria delicadeza y dificultad, a la vez que un trabajo agotador, que sólo puede llevarse a cabo con éxito manejando constantemente los inventarios [...] y aún contando con dichos inventarios encontrará la Dirección del Museo grandes dificultades para devolver todo a su estado primitivo, que habrán de vencerse merced a constantes abstracciones mentales»⁹.

Sin motivo justificado, Cabré se ve apartado de su cargo al frente de la dirección del museo en noviembre de 1939, dejando organizados, aunque no de



2. Precario almacenaje de cuadros durante la Guerra Civil en una de las salas del piso Entresuelo (Foto: Museo Cerralbo).

⁷ Entiéndase por tal el museo embrionario que, como decíamos, ocupaba la planta noble y gran escalera.

⁸ Ya Cabré inicia hacia 1935 la eliminación de algunas piezas de las salas con un criterio estético personal, básicamente apliques, que justifica mediante una mejora de la electrificación: “No hay duda alguna de que el Museo Cerralbo ha ganado estéticamente con la reforma del alumbrado [...] supresión de brazos de pared, de multitud de bombillas con tulipas y globos muy heterogéneos adicionadas a aparatos, lámparas y arañas de estilos muy diversos” (Cabré, 1935: 9), cosa que nos ha parecido sorprendente cuando él siempre fue un defensor acérrimo de las directrices expresadas por Cerralbo. Elimina, además, comunicaciones verticales secundarias, con un criterio de protección de incendios y robos e inicia la mejora de la electrificación.

⁹ Continúa diciendo: “para recordar muchos detalles de la antigua organización, ya que muchos números de los citados inventarios se componen de varias piezas desmontables que forzosamente hubieron de desarticularse al ser trasladadas a los sótanos almacenes, donde se guardaron en más de un caso en lugares distintos, por exigirlo así la capacidad del local”. Museo Cerralbo. Memoria de su funcionamiento durante la dominación Roja de Madrid. Por lo tanto si para el primer director, quien realizara los inventarios de la casa y tuviese imágenes mentales nítidas de los ambientes era difícil, piénsese para nosotros.

modo definitivo, las estancias que apenas tenían cuadros: Salón Chaflán, Despacho y Biblioteca, aunque ésta última casi sin libros y sin las colecciones de medallas y monedas, y se prosiguió colocando, poco a poco, la obra pictórica del resto de los salones. Pero ésta ya sin esa abstracción mental, anteriormente citada y, lo que es más importante, sin el interés de reproducir una estética decimonónica.

Le sucede en el cargo, tras un interludio de dos años, Consuelo Sanz Pastor cuya gestión también estará marcada por unas especiales circunstancias sociales e históricas. El principal reto que se le plantea a Sanz Pastor es el rehacer el montaje del palacio-museo y solventar daños materiales en el edificio y en las colecciones. Existía, además, el problema del piso Entresuelo, que pertenecía a una institución religiosa a la cual lo había legado el marqués de Villa Huerta, y que había permanecido en usufructo de su hermana hasta su fallecimiento¹⁰. El Estado, a instancias de la directora, decide, entonces, proceder a la adquisición de esa mitad proindivisa justificándola como necesaria para la ampliación del museo. Tras el hecho existía, sobre todo, la voluntad de evitar la servidumbre de paso y los problemas que la convivencia de ambas instituciones hubieran supuesto. Además, era necesario contar con un espacio donde exponer las colecciones artísticas de doña Amelia, legadas para que fueran expuestas en el museo fundado por su padre político.

Una vez adquirido el piso Entresuelo, Sanz Pastor y el arquitecto Diz Flores proyectan una reforma que culmina en 1948. Tal y como explica Sanz Pastor (1948) consideran esta parte del palacio, destinada a la vida diaria, «desprovisto de utilidad, carente de interés artístico e histórico» por lo que no dudan en suprimir su distribución de pequeñas alcobas y habitaciones íntimas comunicadas por estrechos y largos pasillos en

tres amplias galerías donde exponer de modo desahogado las obras pictóricas más importantes de la colección Cerralbo, dispuestas, hasta entonces, en el piso principal. Esta ampliación supuso grandes cambios en la distribución de las colecciones y la reconstrucción de algunas habitaciones siguiendo los criterios museográficos del momento y las tendencias decorativas de los años cuarenta.

En 1964, también bajo la dirección de Sanz Pastor, Chueca Goitia es el responsable -además de la intervención en la planta bajocubiertas y en los torreones- de la desaparición de una serie de estancias de la planta sótano, dedicadas a servicios del palacio, tales como cocheras, guadarnés, calderas, cocinas, despensas, bodega, pajar, etc., para dotar al museo de una sala de exposiciones temporales y de un salón de actos.

En defensa de las citadas intervenciones debemos considerar la cercanía cronológica entre la fecha de construcción del palacio-museo y las de las reformas, lo que impedía tener perspectiva histórica para valorar la importancia testimonial de las formas de vida y usos decorativos de una clase social determinada. En este sentido, no hay que olvidar el tratamiento que hasta muy avanzado el siglo XX han recibido las producciones del XIX por parte de la historiografía artística, para la cual el término decimonónico tenía tintes peyorativos y era sinónimo de pasado de moda. Por tanto, la intervención de Sanz Pastor hay que valorarla en su contexto: sin duda se hizo lo que se requería que se hiciera, con la finalidad de completar el proyecto de museo y dotarlo de una apariencia de gran repercusión en la vida cultural del momento.

En cualquier caso, por unas y otras razones, la primitiva disposición de las colecciones, que no pretendía ofrecer una visión científica de la evolución de las artes, sino crear conjuntos armónicos, fue trastocada. En pro de la didáctica y de la «adecuada» apreciación de las obras de arte se descontextualizaron salas y colecciones. Y en aras de la conservación y la seguridad se suprimieron alfombras, cortinajes y pequeños objetos decorativos

¹⁰ Conviene aclarar que dicha institución nunca llegó a ocuparlo físicamente pues la testamentaria de doña Amelia se dilató en el tiempo, situación que se complicó con el advenimiento de la Guerra Civil.

distribuidos sobre el mobiliario de la residencia. Poco a poco, el espíritu que pretendía su fundador desapareció.

A finales de los años noventa y bajo la dirección de Pilar de Navascués se llevan a cabo dos importantes campañas de restauración integral centradas en el Gabinete oriental (1998) y en el Salón chaflán y Salón de baile (1999), sin plantearse, por el momento, la reubicación de las colecciones. Es también a finales del siglo XX cuando se inicia un trabajo de documentación¹¹ consistente en la interpretación de los inventarios de Cabré (1924 y 1929). Estos estudios documentales son la base fundamental de la intervención que venimos llevando a cabo en los últimos cinco años, centrada en la recuperación de los ambientes originales.

Con la información suministrada por los inventarios, interpretada históricamente y cotejada con la documentación fotográfica del archivo del museo y con las tendencias decorativas decimonónicas, se ha intervenido en varias salas del museo devolviéndoles el aspecto que presentaban a comienzos del siglo XX. La reforma del Comedor de gala y el Salón de billar se presentaron en mayo de 2002, y en 2004 se terminó la renovación del Salón de ídolos, Salón vestuario y Saloncito Imperio. Para cuando se publique este artículo esperamos haber inaugurado las Galerías en torno al Salón de baile.

Metodología de trabajo

El criterio que se ha seguido en la recuperación de espacios tiene una base científica e histórica. Ha sido lo más respetuoso posible con la apariencia original de cada sala, o mejor dicho, la última que tuvieron en vida del marqués.

El orden de prioridades en esta intervención ha sido el siguiente:

a) En primer lugar, conferir el aspecto general que tuvo la sala, lo que nos lleva a la recuperación de piezas de diversas salas del museo, alterando la totalidad de los espacios expositivos, con el agravante de tener que trabajar con el museo abierto.

b) Suplir las bajas que se han ido produciendo a lo largo del siglo XX, principalmente en la Guerra Civil, con obras similares en dimensiones y significado, que no tengan ubicación posible en el circuito de la visita actual, es decir, de salas desaparecidas del edificio, así como piezas procedentes de Santa María de Huerta¹². Optamos por reponer las piezas porque consideramos que lo interesante es crear la sensación del conjunto, siendo además la manera de sacar a la luz objetos que, de otra forma, estarían permanentemente relegados a los almacenes.

c) Por último, se ha pretendido dar una ubicación fidedigna a las piezas, siguiendo para ello la secuencia numérica del inventario (figura 3).

Se opta por no dejarse guiar por el gusto personal, por no ser científico y por no estar imbuido del espíritu decimonónico que es el que se trata de recuperar en todo momento. Nuestra idea es transportar hasta el aire que contenían esos espacios detenidos en el tiempo, el aire que respiraba Cerralbo en salas en que los objetos «están sobre los mismos muebles y rodeados del auténtico ambiente, del que no faltan más que las personas»¹³.

Sin embargo, a la hora de recuperar piezas o el espacio en sí, tenemos que marcarnos unos límites, en ocasiones impuestos por las propias circunstancias físicas, económicas y temporales, y en otras optar por soluciones de compromiso, ya que los mismos salones que fueran parte de una casa ahora son salas de un museo y las necesidades y la problemática de conservación no son las mismas. Respecto a esto último, ésta es una de las dificultades mayores a las que se enfrenta un museo de este tipo, pues surge la duda de conservar

¹¹ Realizado por Lina San Román y Carlos San Pedro.

¹² Residencia estival de la familia cuyas piezas más relevantes pasan a engrosar las colecciones del Museo Cerralbo por disposición testamentaria de Amelia del Valle.

¹³ El Museo Cerralbo, o «lo que el viento se llevó». En Solidaridad Nacional, 25 de noviembre de 1955.

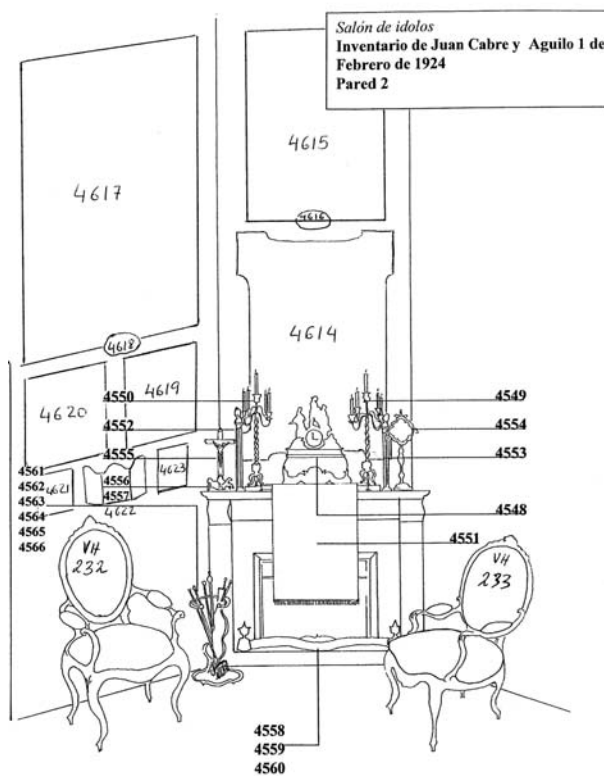


3. Croquis (Dibujo según Carlos San Pedro y Linda San Román) y resultado final de la pared de la chimenea del Salón de ídolos (Foto: Museo Cerralbo).

-en el sentido de preservar- o exhibir y no siempre es fácil sacrificar lo uno frente a lo otro. Baste citar el ejemplo de los ídolos que, por preservarlos para que el público no los pudiera rozar o para evitar su expolio, se guardaron en el armario del Vestuario, en el que sus baldas, incapaces de soportar tanto peso, terminaron cediendo, produciendo graves daños en las columnas y en las puertas del armario (figura 4).

En cualquier caso, la exhibición no debe interpretarse como una exposición indiscriminada de piezas: si alguna es susceptible de deteriorarse -ésto afecta principalmente a los textiles- o si la duda en cuanto a la ubicación es más que razonable, la pieza se retira. Hay ubicaciones que nos ha sido imposible discernir, y en ese caso no nos atrevemos a reinterpretar el inventario, o lo que es lo mismo, a falsear el aspecto original.

Nuestro trabajo también ha servido para identificar ciertos objetos, incluso de los fragmentos, cuyo sentido y ubicación en salas desconocíamos, aunque no se hayan podido recuperar. En esta misma línea se han recuperado piezas dadas de baja en el libro de registro, por creerlas



desaparecidas durante la Guerra Civil, como es el caso del espejo que se hallaba fragmentado y desmontado en los almacenes, que actualmente cuelga de la campana de la chimenea del Salón de ídolos, que por otra parte, hemos podido documentar como una interesante pieza veneciana del siglo XVII. En los casos en los que no es posible acometer una restauración, pero sí existe suficiente documentación, se ha optado por incorporar réplicas modernas más o menos neutras, que actúan a modo de reintegraciones a gran escala para no desvirtuar la apreciación del conjunto.

El material del que hemos dispuesto ha sido el archivo fotográfico del museo, las fotos del archivo Cabré conservadas en el Instituto de Patrimonio Histórico Español, el inventario Cabré y, como no podía ser de otra forma, y aunque suene a Perogrullo, el sentido común (figura 5).

Si el inventario ha hecho posible la recuperación fidedigna de los ambientes, la fotografía ha supuesto una ayuda inestimable. Aunque el material con el que contábamos para estas tres salas era algo exiguo, en cualquier caso, a través de ellas se han localizado elementos

completamente perdidos y cuya búsqueda se hubiera desdeñado de otro modo, como son ciertas tallas del Vestuario. Esta labor tiene, además, un alto grado empírico, porque hasta el propio inventario llega a contener ciertas «imprecisiones». Ejemplo de ello es el color de las paredes del Vestuario que resulta ser malva, como muestra la cata y no «azul», tono que Cabré percibió al estar ya sucia la pared.

La recuperación del espacio original supone el sacrificio de la apreciación individualizada de las obras de arte en favor de la lectura global de la sala, considerada, ahora, como una pieza de interés artístico en sí misma, en donde todos y cada uno de sus elementos resultan fundamentales. Ese afán de protección del conjunto ha determinado la información ofrecida al público. Cada sala presenta, en sobrios atriles, datos esenciales referidos al uso al que estuvo destinada, destacando las piezas más importantes, sin olvidar la anécdota. Hemos decidido no utilizar cartelas explicativas modernas y respetar las antiguas con sus atribuciones, incluso cuando éstas hayan variado. En un futuro, cuadernos de planta informarán de manera pormenorizada sobre las piezas expuestas, aunque sería deseable poder disponer de audioguías en diferentes idiomas para dar una explicación más detallada al visitante que lo desee.

El criterio de actuación elegido se corresponde con la tendencia generalizada para la conservación de casas históricas de organizaciones como la National Trust, dentro del mundo anglosajón, o el Comité Internacional de casas museo y residencias históricas (Demhist). Para estar al tanto y participar en los debates internacionales, el Museo Cerralbo es desde el año 2002 miembro con voto de la organización. Todos los especialistas están de acuerdo en que la conservación del conjunto ha de constituir la meta fundamental aceptando que, frecuentemente, alcanzar este objetivo supone elaborar una lista de prioridades, a veces contradictorias, y tomar decisiones de compromiso que contemplen en todo momento la preservación no sólo del contenido material, sino también del ambiente.



4. Estado de las columnitas tras la rotura de las baldas del armario del Vestuario y montaje actual del Salón de ídolos (Foto: Museo Cerralbo).

En esa preocupación por la protección de la ambientación, los tejidos han jugado siempre un papel muy importante; por lo tanto a la hora de interpretar y hacer comprensible el contexto de un edificio de estas características deben incluirse y tratar con especial atención los revestimientos textiles de paredes, suelos, ventanas y puertas, sin los que la lectura del espacio interior sería incompleta. Por este motivo, se solicitó al IPHE la realización de un estudio y el correspondiente informe de todos los textiles¹⁴, en el que se elaboró una ficha donde reflejar el estado de conservación y las posibilidades de intervención en cada pieza con el fin de establecer criterios y prioridades sobre su restauración. Al mismo tiempo se decidió llevar a cabo una campaña de mantenimiento de los textiles que se fueran incorporando, cuya actuación periódica queda reflejada en esas fichas de estado.

¹⁴Realizado por Ana Schoebel en 2002.



5. Salón vestuario hacia 1901 (Foto: Museo Cerralbo).

Actuaciones. Renovación de salas del Museo Cerralbo

Como hemos dicho, los textiles son sin duda los elementos más difíciles de incorporar y los que mayores problemas han supuesto a la hora de toma de soluciones, en muchos casos aún sin resolver. Así, por ejemplo, pese a que en 2003 se restauraron los visillos de tul bordado con escudos heráldicos del Salón chaflán, la continua y necesaria manipulación de los balcones desaconsejaba su incorporación ya que supondría su nuevo deterioro mientras que no se solucionase el problema de la climatización y la total erradicación de las radiaciones solares¹⁵. Después de sopesar varias soluciones la decisión es encargar, cuando el presupuesto lo permita, unas réplicas modernas.

La incorporación de cortinas en el Comedor de gala y el Salón de billar supuso dos respuestas a problemáticas distintas. En el primer caso se optó por reintegrar lo que habían sido unos tapices con escudos heráldicos con elementos nuevos de carácter neutro, en concreto, un terciopelo verde que no distorsionara la apreciación general y que a la vez se percibiera como un elemento moderno, de tal manera que se pudiera distinguir claramente lo auténtico de lo recién incorporado. En el caso del Salón de billar se eligió un damasco de seda rojo muy similar al original, que conocemos porque con él se tapizó, en un momento sin determinar, una sillería.

¹⁵ Para eliminar este problema se han sustituido los filtros de radiaciones ultravioletas en todos los cristales de los balcones de las salas renovadas.



6. Objetos de tocador dispuestos sobre el lavabo del Salón vestuario (Foto: Museo Cerralbo).

Los cortinajes y guardamalletas susceptibles de tratamiento han sido restaurados, fijando *relais*, microaspirando, y cambiando forros y sistemas de sujeción para evitar el nuevo deterioro que suponen las tensiones y oxidaciones de las antiguas argollas; éstas han sido sustituidas por bastas de lino y las guardamalletas fijadas a los cortineros con cintas de velcro. Asignatura pendiente es la incorporación de las alfombras; de momento sólo se expone la del Salón chaflán, sobre la que se transita por un paso de moqueta.

Pero, sin duda, la tarea más relevante ha sido la contextualización de las tres salas de la campaña 2004-2005, ya que su redecoración ha supuesto la recuperación del sentido que tuvieron cuando se concibieron. Así, el Salón de ídolos recibe su nombre por el conjunto de esculturillas que se hallan dispuestas sobre otras tantas columnitas de mármoles sobre la mesa central. La labor de restauración de los idolillos y sus soportes merece tema aparte, ya que los elementos de basas y peanas se habían desmontado en sucesivas ocasiones montando otros nuevos tomando piezas de aquí y de allá, además muchos se vieron fragmentados, por lo que se ha relacionado más arriba, lo que ha dificultado notablemente la tarea de reconstrucción de algunas de estas piezas. Como medida de seguridad se han fijado con silicona termofusible a unas bases de melinex grapadas a un tablero de madera forrado con una seda que recuerda al tapete rojo que tuviera en origen.

La incorporación en el Salón vestuario del lavabo-tocador que se conservaba en el Salón del baño de Entresuelo- ha servido para reforzar el concepto de esta sala como tocador del Marqués y de acalamien-



7. Vitrina de porcelanas (Foto: Museo Cerralbo).



8. Réplica contemporánea de espejo Carlos III (Foto: Museo Cerralbo).

to de los caballeros. Acompañando a este mueble, los distintos objetos de tocador de cristal, se han vuelto a contextualizar, ya que se hallaban expuestos en las vitrinas aparadores del Comedor de diario, desvirtuando completamente su interpretación (figura 6).

La transformación más llamativa y a la vez más compleja ha sido la del Saloncito Imperio, convertido en época de Sanz Pastor en Sala de porcelanas, en donde, con un pretendido sentido didáctico, más propio de un museo de artes decorativas que de una casa museo, se exponían inconexas tipologías de diversas manufacturas cerámicas. Con nuestra intervención ha recuperado el aspecto que tuviera en 1922. La documentación consultada ha permitido deducir que esta sala, en vida de la marquesa de Cerralbo, funcionó

como tocador y que tras su muerte se convirtió en un gabinete de espejos, denominado Saloncito de época Imperio en el inventario Cabré por algún que otro elemento decorativo, aunque, en realidad, está más cercano al rococó; de hecho, es una de las pocas salas que cuenta con mobiliario del siglo XVIII (figura 7).

En primer lugar procedimos al desmontaje de la vitrina de porcelanas, recubierta de espejos, en torno a una de las mejores piezas cerámicas de la colección Cerralbo, un tondo del Renacimiento italiano que el marqués exponía en el Salón estufa. Su desmontaje fue la actuación más delicada de toda la intervención, ya que al valor intrínseco de la pieza se unía la dificultad de manipulación por su peso, gran tamaño y su colocación, pues se encontraba montado sobre las



9. Vista general del Saloncito Imperio con las pinturas de las puertas (Foto: Museo Cerralbo).



10. Muestra de friso reproducido en resina (Foto: Museo Cerralbo).

contraventanas del balcón que se abre al jardín y que ya había condenado el marqués con el espejo que hoy puede contemplarse en su lugar.

La importancia de los espejos en esta sala ha determinado el tipo de intervención. Es el caso del espejo Carlos III, que hacía juego con otro conservado en el museo con sus correspondientes consolas, del que sólo se conservaban restos del copete, como estaba perfectamente documentado, decidimos, después de

sopesar varias posibilidades, encargar una réplica con las técnicas antiguas¹⁶ (figura 8). Sobre la chimenea lucía un espectacular espejo veneciano que precisa una costosa restauración en Murano, mientras tanto ha sido sustituido por otro de la colección Villa Huerta. El rigor a la fidelidad del inventario nos ha llevado a incorporar, tras las puertas, los bellos lienzos de las alegorías de las estaciones y las pinturas de flores que el marqués encargara a sus pintores protegidos Juderías y Soriano Fort; su reflejo en el juego de los espejos, aporta esa sensación de acumulación tan grata al espíritu decimonónico (figura 9).

El tema del acabado de los paramentos fue también fruto de una profunda reflexión antes de optar por soluciones concretas en aquellas especialmente complejas. En el Comedor, el Billar y el Vestuario se hicieron catas para conocer su tonalidad original que fue fácilmente reproducible, pero la complejidad se produjo en el Salón de ídolos y en el Saloncito Imperio. Así, el papel original que cubría los paramentos del Salón de ídolos fue retirado, en un momento difícil de precisar. Según la documentación fotográfica conservada imitaba un guadamecí dorado y marrón, por lo que se escogió una tonalidad neutra marrón oscura que evocara el color del cuero. La intervención en las paredes del Saloncito Imperio partió, además de la información fotográfica, de la suministrada en el texto de Cabré que lo describía: «tres de sus ángulos tienen entre sí chaflán en uno de los cuales se ha instalado una chimenea y las otras dos obedecen a guardar simetría con el anterior», de los cuales solamente existía el de la chimenea y otro, de menor tamaño. Se procedió al levantamiento de los dos chaflanes en tablero DM. Su realización implicó sucesivos trabajos, como fueron la incorporación de molduras de escayola en el techo -intervención que se aprovechó para colocar una moldura plana perimetral donde camuflar un sistema de iluminación indirecta que mejoraba ostensiblemente la ambientación de la sala- y, especialmente, la restauración y reproducción de las pilastras y dinteles ornamentales. Para asegurar una mayor fidelidad

¹⁶ Ya Juan Cabré tras la Guerra decide hacer réplicas de muebles desaparecidos por las explosiones, que él considera clave para la lectura del espacio, como es uno de los aparadores del Comedor de Gala.

con el original, así como para permitir la identificación de las molduras reproducidas, se optó por realizarlas a molde con resina, siendo luego doradas y pintadas con la gama cromática original¹⁷ (figura 10). Además, muebles, objetos decorativos, lámparas, suelos y fallas ocultas por sucesivas capas de pintura, fueron también restaurados.

Se ha cuidado especialmente la iluminación buscando un equilibrio entre el interés por reproducir el nivel de luz que existía en estos salones en el siglo XIX, la comodidad del visitante y las exigencias de conservación. Por lo tanto, la iluminación de apoyo ha sido otro de los temas a tratar. El Salón de ídolos, con el color de las paredes y sólo una ventana, resultaba demasiado oscuro. Muchas de sus pinturas se perdían, siendo especialmente lamentable el *Concierto de Aves* de Arellano, que al quedar a contraluz no se apreciaba. Por eso se ha colocado una corona de luces sobre el vástago de la lámpara que ilumina los ángulos del salón, con unos focos regulables en intensidad.

En el Vestuario, por el tipo de moldura de la que arranca la lámpara, este sistema quedaba descartado de antemano. Ante las dificultades que presentaba la iluminación de sus pinturas desde puntos de luz concretos, se decide aprovechar la electrificación de la guarnición del reloj de chimenea. Al fin y al cabo, se ha seguido la misma línea de actuación de los años veinte en el caso de que «si algunas obras de interés artístico extraordinario no se pudieran contemplar lo suficiente con luz natural, se encendieran un número prudencial de luces y que se procediera antes si era preciso al estudio de la instalación de alguna luz indirecta en excepcionales lugares del museo» (Cabré, 1935: 3).

Como ya sucediera en otras salas intervenidas -Comedor y Billar- se han sustituido los interruptores y enchufes, colocados en la década de los ochenta, realmente antiestéticos en estos interiores históricos, por mecanismos de porcelana con sistema de lazo.

Paralelamente se ha ido llevando a cabo la documentación de los trabajos y un estudio e interpretación de los

espacios, dando explicación al sentido y uso de estas estancias, así como también de las colecciones, que pretendemos plasmar en una nueva guía-catálogo.

La desintegración de las galerías de pintura y de la recreada capilla¹⁸, así como la recuperación de espacios en la planta Entresuelo, es capítulo aparte y suponen, en años futuros, el gran reto museológico del Museo Cerralbo.

BIBLIOGRAFÍA

CABRÉ AGUILÓ, J. (1922): «EL Marqués de Cerralbo», *Coleccionismo*, X, 117.

CABRÉ AGUILÓ, J. (1928): *Museo Cerralbo o Museo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo D. Enrique de Aguilera y Gamboa*, Jesús López, Madrid.

CABRÉ AGUILÓ, J. (1935): *Museo Cerralbo. Memoria del año 1935*.

CANNON, S. y PARRY, M. (1996): «Daylighting dosage prediction for side-lit interiors in museum galleries and historic buildings», *ICOM11th Triennial Meeting*, Edinburgo.

CONDE, C. JIMÉNEZ, C. y NAVASCUÉS, P. (1996): *El Marqués de Cerralbo*, Ministerio de Cultura, Madrid.

CONDE, C. y NAVASCUÉS, P. (2000): *Museo Cerralbo*, Electa, Madrid.

GRANADOS, M^a A. (en prensa): «Recuperación de ambientes históricos: Campaña 2004-2005», 6^o *Encuentro del Comité para Casas- Museo de ICOM-DEMIST*, Lisboa, 12, 13 y 14 de octubre de 2005.

SANDWIITH, H. y STANTON, S. (1984): *The National Trust Manual of Housekeeping*, Penguin Books, London.

SANZ PASTOR, C. (1948): *La gran ampliación del Museo Cerralbo*, Hauser y Menet, Madrid.

¹⁷ Se trata de un método extendido, utilizado en otras casas museo, como la Spencer House de Londres, en el que se abaratan los costes y, sobre todo, se diferencia el material de la intervención.

¹⁸ Descrita la sala en el inventario como Cuarto con vistas al jardín y a la calle Mendizábal.

LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA

Una intervención con historia

Joaquín Lizasoain Urcola¹ y
Pau Soler Serratosa²

Arquitectos

Joaquín Lizasoain y Pau Soler

colaboran habitualmente en concursos de arquitectura relacionados con el patrimonio. Entre los trabajos realizados conjuntamente se puede destacar la ampliación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, y la propuesta finalista para la Ampliación y Rehabilitación del Museo San Telmo de San Sebastián. En colaboración con otros profesionales han sido premiadas, respectivamente, sus siguientes obras: la reforma interior de la histórica sede del BBVA en la calle de Alcalá de Madrid (Primer Premio del Ayuntamiento de Madrid a obra de Rehabilitación del Patrimonio en 2003 y Distinción Premios COAM 2003-2004); y la intervención integral para la investigación, conservación y puesta en valor de la Casa de Ya'far en el Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahara en Córdoba (Diploma Europa Nostra 2005).

Resumen: El proyecto de ampliación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba nace con el doble fin de dotar a su sede actual, el Palacio de los Páez de Castillejo, de las infraestructuras de las que carece, y de conseguir grandes espacios de exposición contemporáneos para sus fondos. En una segunda fase de actuación se pretende conseguir que el actual museo, una vez remodelado, se dedique exclusivamente a salas de exposición. De esta manera, el nuevo edificio, en ejecución en la actualidad, acogerá las áreas complementarias de investigación, conservación, servicios y administración, liberando las crujías del palacio, un marco de gran valor histórico y artístico, para el desarrollo del programa expositivo. Desde diciembre de 2000, fecha en que comenzaron las obras, las ideas iniciales del concurso y del posterior proyecto han tenido que adaptarse a las especiales circunstancias del solar de actuación. La confirmación del elevado valor de los restos de lo que fue el mayor teatro romano de la Península, ha significado un largo proceso de trabajos para lograr su integración dentro del futuro conjunto museístico.

Palabras Clave: Palacio de los Páez de Castillejo, ampliación del museo, espacios complementarios, Teatro Romano de Córdoba, nivel arqueológico, integración de ruinas.

Abstract: The project to enlarge the Archaeological and Ethnological Museum of Cordoba was undertaken for the dual purposes of equipping its current location, the Jerónimo Páez Palace, with the infrastructure it needed and achieving ample contemporary exhibit space for its pieces. In the second phase of the project, it is intended that the current museum, once remodelled, will be used exclusively as an exhibit hall. This way, the new building that is currently under construction will house the complementary areas of investigation, conservation, services and administration, freeing up the space in the Palace with a great historical and artistic value, for use as an exhibition area. Since December of 2000 when work began, the initial ideas and the plans subsequently drafted have had to be adapted to the special circumstances of the land on which the museum sits. The confirmation of the valuable ruins of what was once the largest Roman theatre on the Peninsula Iberica gave rise to a long process intended to integrate them into the future museum complex.

Key words: Jerónimo Páez Palace, museum enlargement, complementary spaces, Roman Theatre of Córdoba, archaeological level, integration of ruins.

El Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba ha experimentado durante las últimas décadas un constante crecimiento de sus fondos, procedentes de las excavaciones continuas realizadas en la ciudad y de los numerosos yacimientos arqueológicos de la provincia. Frente a este constante y afortunado incremento del patrimonio cultural cordobés, la actual sede de la institución, el Palacio de los Páez de Castillejo, se encuentra en una situación límite desde un punto de vista museístico: por un lado no dispone de suficientes espacios para la exhibición del ingente material

¹ Correo electrónico: joaquin_lizasoain@yahoo.es

² Correo electrónico: pau.soler@terra.es

arqueológico archivado; por otro carece de áreas complementarias, tanto para uso interno como de atención al público, que resuelvan las necesidades de un museo moderno y las demandas culturales de la sociedad actual.

En este sentido, el programa museológico elaborado en su día por los técnicos del museo planteaba la necesidad de dar respuesta a las insuficiencias de las instalaciones existentes antes descritas. La adecuación solicitada para el museo debía realizarse, además, sin renunciar a su actual implantación en el Palacio de los Páez de Castillejo, inmueble situado en un enclave urbano estratégico dentro del casco histórico de Córdoba y declarado Bien de Interés Cultural.

Atendiendo a estas circunstancias, el Ministerio de Cultura convocó un concurso para la construcción de un edificio de ampliación del museo en los solares anexos disponibles. El nuevo edificio debía acoger por tanto el programa complementario de áreas de investigación, conservación, almacén, servicios y administración, liberando las crujías del palacio -un marco de gran valor histórico y artístico- para el desarrollo del programa expositivo.

Evolución histórica del museo

El palacio renacentista de los Páez de Castillejo fue adquirido en 1946 por el Estado para, después de unas largas obras de rehabilitación de sus dos niveles, convertirse en la sede de las colecciones del Museo Arqueológico Provincial. Su adaptación respetó la configuración espacial original: dos patios separados por una gran sala abierta a ambos, y una crujía perimetral formada por salas de proporciones alargadas. Al exterior, la portada renacentista, protagonista de la plaza, cedió su entrada a la torre de acceso rehabilitada para tal uso. La inauguración de la nueva sede tuvo lugar el 9 de mayo de 1965 (figura 1).

A mediados de la década de los setenta se declararon de utilidad pública, a efectos de expropiación, las fincas colindantes al museo en la plaza de Jerónimo Páez y la



1. Patio del Palacio de los Páez de Castillejo
(Foto: Joaquín Lizasoain, Pau Soler y Gonzalo Tello).

casa situada en la cuesta de Pero Mato. De esta manera se definía el solar para la ampliación del museo.

En 1977, los daños estructurales descubiertos en el palacio provocaron el cierre del museo. Tres años después se abrió de nuevo al público con una pequeña ampliación que acogía una biblioteca-archivo y la administración, en un edificio provisional adosado a la torre de acceso.

Primeros datos arqueológicos

Las campañas de excavación arqueológica que se venían realizando en el jardín posterior del museo habían confirmado la existencia de lo que fue el mayor teatro romano de la península. En esta área de la ciudad, de fuerte desnivel, se habían descubierto vestigios de su fachada derrumbada así como elementos de las escaleras y de los espacios públicos de acceso. Por tanto, el solar destinado a la ampliación, contiguo a este



2. Entorno del Museo Arqueológico de Córdoba
(Planimetría: Joaquín Lizasoain, Pau Soler e IDOM-ACXT).

espacio exterior del museo, tenía que enmarcar también un amplio sector del teatro. Esta hipótesis se veía reforzada por las calles y edificaciones integradas en la trama urbana histórica, los trazos radiales y anulares del antiguo monumento a lo largo de los siglos (figura 2). Sin embargo, las primeras catas arqueológicas realizadas en el solar de actuación, si bien confirmaron la presencia de las trazas del teatro, no informaban de un valor especialmente relevante en los restos descubiertos.

El proyecto inicial

La presencia física en el subsuelo de los restos del teatro romano junto con su memoria sirvieron de punto de partida para tejer, conceptual y técnicamente, la propuesta que presentamos en septiembre de 1998 al concurso convocado por el Ministerio de Cultura. Las ideas principales en él planteadas fueron desarrolladas posteriormente en el proyecto de ejecución redactado ahora hace seis años. En la propuesta a desarrollar, el tipo de relación que estableció la nueva edificación con los vestigios del teatro siempre fue el principal argumento de la reflexión proyectual. Una relación que ha huido de reconstrucciones tipológicas o constructivas de otros tiempos, y que se ha basado en expresar, de un modo respetuoso y honesto, una solución contemporánea.

Desde un principio, el esquema del proyecto se apoyaba en la geometría y desnivel del solar, que a su vez

manifestaban las trazas del teatro fosilizadas en la trama urbana. Sobre esta hipótesis de estructura radial y anular, se yuxtaponía otra estructura autónoma de pórticos radiales que hacía posible los amplios planos de actividad museística. En sección, la nueva ampliación reproducía el esquema escalonado del teatro en su adaptación a la pendiente del terreno, que crecía hacia las altas medianeras de las edificaciones colindantes. Además, la propuesta contemplaba un contacto reducido de las cimentaciones con las posibles trazas existentes, planteando así una solución en correspondencia con los supuestos valores del lugar.

Funcionalmente el museo aprovechaba, en las plantas primera y segunda, la figura del solar para dividir los usos, de manera que no aparecieran interferencias entre los visitantes, el personal del centro y los bienes culturales. En la zona oriental del solar, colindante al palacio y con forma de abanico, se situaban los usos públicos y semipúblicos (sala de la exposición permanente de grandes dimensiones en la planta primera y biblioteca especializada en la planta segunda). Mientras, en la zona occidental de proporción rectangular, se desarrolla el programa de carácter restringido (áreas de restauración e investigación en planta primera y administración en planta segunda), con un muelle de carga y descarga para bienes culturales en la planta baja. Este nivel se planteaba como una gran área pública, flexible en su organización, con la sala de exposicio-

nes temporales y los talleres didácticos situados junto a los espacios de acogida y con los restos arqueológicos ya descubiertos, junto a la medianera del colegio, integrados en el espacio. Sobre ellos se situaba cuidadosamente una tarima, de sección escalonada, para usos múltiples.

Por último, con los datos arqueológicos disponibles inicialmente, parecía posible incorporar en la futura ampliación, según indicaba el plan museológico, un área para almacén de bienes culturales en un amplio ámbito del nivel bajo rasante, atendiendo a las graves carencias ya comentadas. Su ocupación parcial del solar permitía liberar el área contigua al colegio, que emergía en la planta baja como nivel arqueológico, una vez constatada la presencia de escaleras y sillares originales del teatro.

El proyecto buscaba, por tanto, desde su inicio, una clara estratigrafía de usos dentro del contenedor definido por los límites del solar, como continuación metafórica de las capas arqueológicas históricas. Esta acumulación de actividades se explicaba desde el interior mediante los espacios verticales a los que se asomaban, posibilitando a su vez una controlada luz natural.

Si el interior se expresaba de una manera clara, didáctica y luminosa, al exterior la propuesta se presentaba como un contenedor respetuoso con su entorno y adaptado a sus características mediante una arquitectura neutra, abstracta en su materialización, y alejada de cualquier contextualización historicista. Una arquitectura definida por un código de relaciones con el entorno basado en la escala de su fachada respecto a la plaza, su cornisa coincidente con la del palacio, sus acabados en sintonía con las casas y palacios vecinos, y la disposición de sus huecos para poner en contacto el interior del museo con la plaza.

El acceso principal al nuevo conjunto se mantenía por la entrada situada en la torre de la esquina, para no dejar antiguas puertas sin uso. El nuevo alzado hacia la plaza evitaba cualquier protagonismo, con el fin de respetar y poner en valor la portada renacentista del



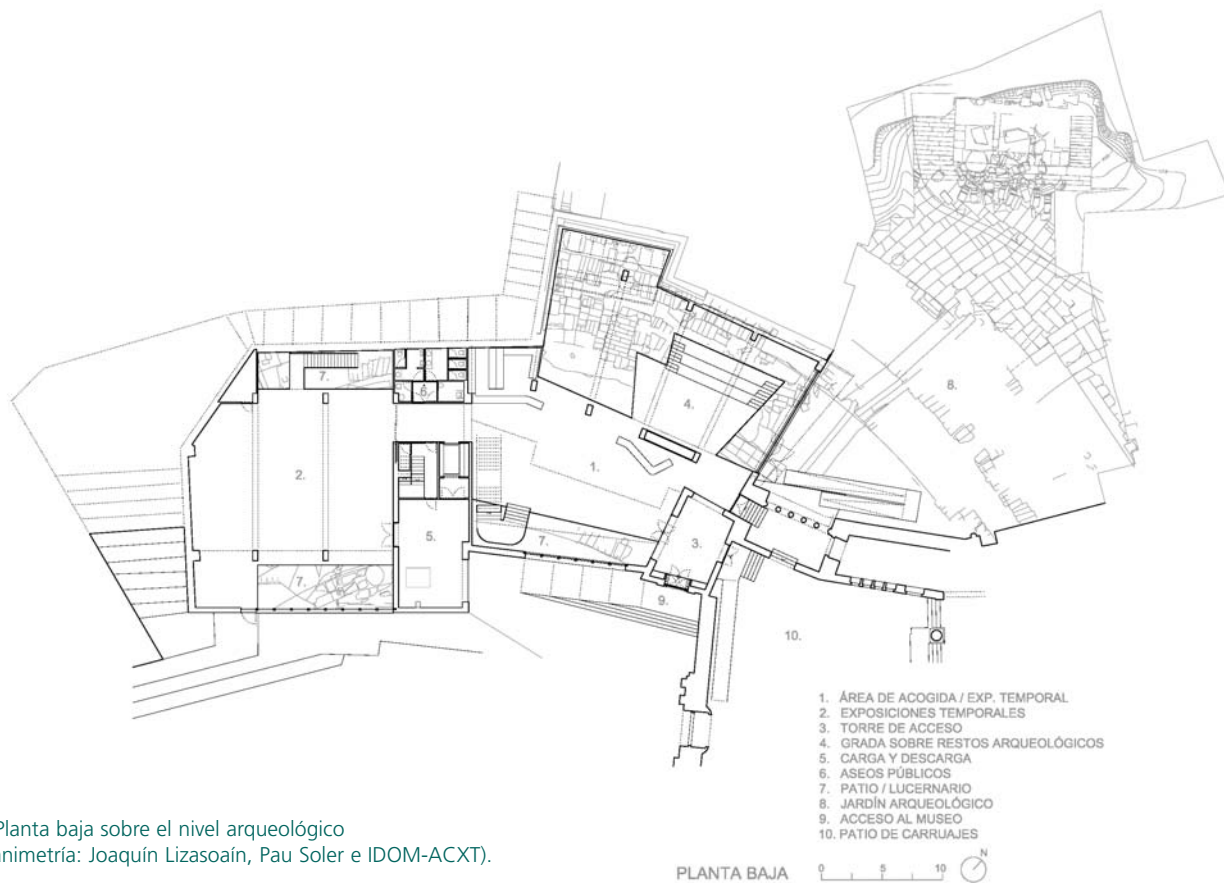
3. Vista aérea de la primera fase de las excavaciones arqueológicas (Foto: Ventura, A., Monterroso, A. y Márquez, C., 2002).

palacio. La fachada hacia este espacio público se articulaba mediante dos frentes en distintos planos, correspondientes a las alineaciones del solar en la plaza, con un zócalo de piedra micrítica de Córdoba y el resto enlucido con estuco de cal. Por encima de la cornisa, coincidente con la del palacio, la tercera planta se retranqueaba escalonándose tal como se ha explicado anteriormente. A la plaza se abrían dos clases de huecos: en la planta baja unos grandes ventanales permitían la transparencia entre el exterior del museo y el vestíbulo interior, y a través de éste, del jardín arqueológico; en la planta superior una amplia galería con celosía recordaba las existentes en el casco histórico de Córdoba, reflejando el carácter restringido de esa área.

La aparición del teatro

Las obras comenzaron en diciembre de 2000 de acuerdo al proyecto citado anteriormente. Sin embargo, durante el avance de los trabajos arqueológicos contemplados en el proyecto, éstos fueron adquiriendo una importancia mayor de la prevista inicialmente, haciéndose necesario un trabajo de excavación y documentación más metódico del estimado a partir de las catas realizadas con anterioridad al proyecto (figura 3).

Como ya hemos señalado, en esas catas ya se había detectado la continuidad de las ruinas del teatro romano bajo el solar destinado a la ampliación del museo, pero coincidieron con áreas muy edificadas en época islámica y posteriores, mostrando escasos vestigios construidos del propio teatro. Sí se hallaron en esas primeras prospecciones arqueológicas trazas de las galerías anulares que debieron existir bajo el graderío.



5. Planta baja sobre el nivel arqueológico
(Planimetría: Joaquín Lizasoain, Pau Soler e IDOM-ACXT).

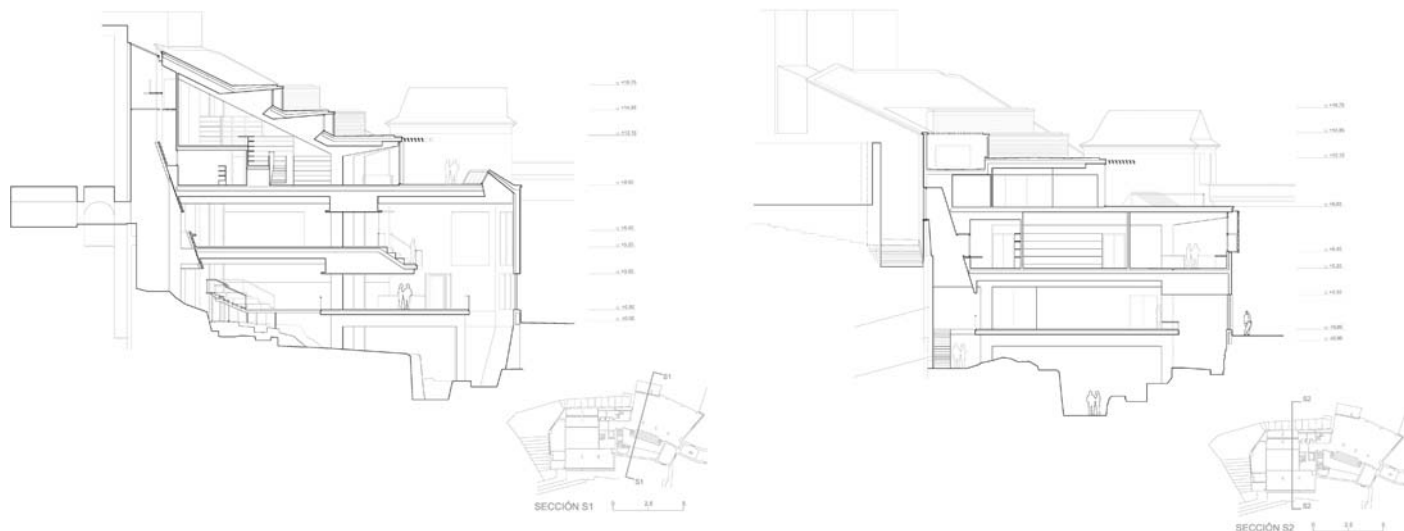


4. Galería anular y vomitorio del teatro romano (Foto: Joaquín Lizasoain, Pau Soler, Jesús María Susperregui, ACXT, IDOM).

Una vez iniciadas las obras y comenzadas las excavaciones, se comprobó que el teatro conservaba trazas de su estructura general, a un nivel sensiblemente superior al de su cimentación, formada por dos galerías anulares y otra radial que corresponde al vomitorio central (figura 4). También han aparecido, al sur del solar, un área con camas de las piezas de mármol que formaban las gradas, encontrándose algunas de estas

piezas *in situ*. Esta área, que corresponde con la zona más baja del teatro, no levantada sobre el terreno natural sino excavada en él, se adentra en el subsuelo de la plaza de Jerónimo Páez. De los restos descubiertos se puede deducir que bajo la plaza pueden hallarse en mejor estado el graderío, la orquesta y parte de la escena. Por lo tanto, el mayor valor de las ruinas exhumadas es que a partir de ellas se puede deducir la estructura completa del teatro, tanto en planta como en sección, labor desarrollada por el equipo de arqueólogos participante en el proceso de excavación.

Atendiendo a estas nuevas circunstancias, en el año 2002 se realizó un proyecto modificado con el fin de integrar estos importantes y valiosos restos arqueológicos en el recorrido expositivo del museo. Dado que todo el sótano quedaba ocupado por los restos del teatro, se reconsideró el programa del proyecto original, desde unos objetivos museográficos y arqueológicos más amplios y compatibles con el yacimiento descubierto. Su integración no cuestionó el esquema conceptual, funcional y técnico del primer proyecto ya que la memoria del teatro siempre fue el germen de la propuesta de ampliación. De esta forma el proyecto incorpora nuevos accesos y recorridos de visita al sótano, y



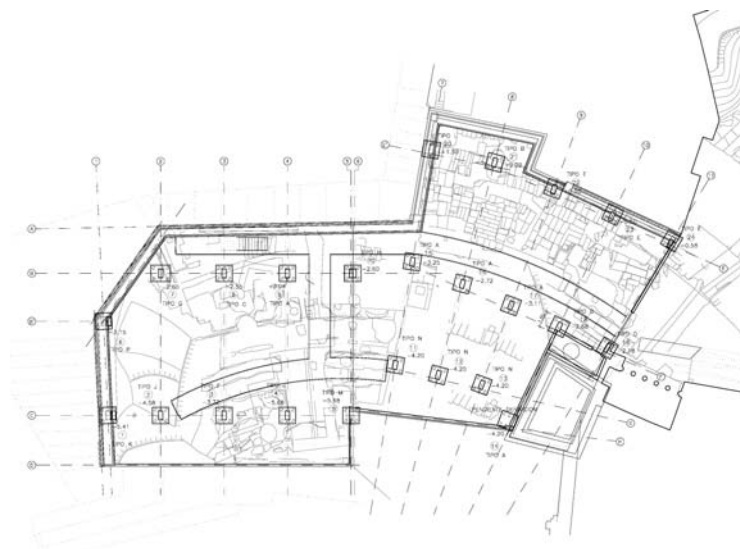
6. Secciones transversales (Joaquín Lizasoain, Pau Soler, Jesús María Susperregui, ACXT-IDOM).

posibilita la apertura de grandes huecos en el forjado de la planta baja que servirán tanto para iluminar de forma natural los restos arqueológicos, como para permitir su contemplación desde planta baja o incluso desde la plaza de Jerónimo Páez, a través de los ventanales de la fachada (figura 5).

Las ideas originales del proyecto, en las que el teatro romano aparecía como argumento generador de la propuesta, se ven reforzadas con la integración final de los restos descubiertos. La continuidad que buscaba la propuesta con el recuerdo del teatro, se materializa con la superposición espacial de la nueva estructura funcional. Su yuxtaposición traba un diálogo fluido entre las ruinas descubiertas y las actividades museológicas estratificadas, entre arqueología y arquitectura, entre pasado y presente, dando pleno sentido a la intervención finalmente desarrollada (figura 6).

Adaptación de la estructura a los restos arqueológicos

Una vez conocido el verdadero alcance de la ruina exhumada, se revisó el diseño de la estructura, de la que se eliminó una fila de pilares dando mayor luz a las vigas y creando grandes voladizos, y de la cimentación, con el fin de minimizar las afecciones a los restos arqueológicos (figura 7). Dada la imposibilidad de acceder con maquinaria pesada, como es la de pilotar, debido a las estrechas calles adyacentes, el proyecto propone una solución técnica especial basada en la



7. Replanteo de los encepados de cimentaciones sobre el nivel arqueológico (Planimetría: Joaquín Lizasoain, Pau Soler, Jesús María Susperregui, ACXT-IDOM).

inclinación de los micropilotes, de modo que en su unión con el encepado ocupen el menor espacio posible. Atendiendo a los requerimientos arqueológicos (figura 8), los encepados se integran en los restos del teatro romano cajeando su volumen y dejando su cara superior enrasada con el nivel de ruina. En algunos casos ha sido necesario levantar sillares para reponerlos en su posición original una vez construida la cimentación bajo ellos. Actualmente la estructura del edificio se halla prácticamente terminada.



8. Integración de encepados en los restos arqueológicos
(Foto: Joaquín Lizasoain, Pau Soler y Gonzalo Tello).

Se ha evitado la construcción de un muro de contención bajo la fachada a la plaza de Jerónimo Páez para permitir una posible comunicación de las gradas romanas que quedan dentro del sótano con las del subsuelo de la plaza (figura 9). Esta situación permite dejar visible el corte estratigráfico de los sucesivos niveles históricos asentados sobre el teatro: desde el aprovechamiento de las estructuras en época visigoda, a las posteriores viviendas emirales y califales, hasta el palacio del XVI. En el futuro se podrá continuar con los trabajos arqueológicos, sin afectar a la estructura del edificio, y comunicar el sótano con el subsuelo de la plaza, para proseguir con los estudios del mayor teatro romano de la Península.

Funcionamiento del museo

La integración y musealización de los restos arqueológicos del teatro romano en la ampliación del museo convierten al yacimiento sacado a la luz en la «pieza» más valiosa y significativa de sus contenidos. Sobre

esta «plataforma» histórica, las actividades definidas desde el programa museológico se organizan fácil y adecuadamente desde el criterio estratigráfico establecido, completando las ideas del proyecto original (figura 10).

Área pública-semipública

Desde la entrada actual del museo, a través de la torre, se accede al nuevo vestíbulo en doble altura. En este gran espacio diáfano, iluminado cenitalmente, se colgarán de las paredes los mosaicos romanos que hoy no se pueden exponer, y se ubicará el mostrador de control e información, la tienda, el guardarropa y la escalera principal. Sobre este vestíbulo se abre una pequeña grada, a nivel de la sala superior, desde la que se podrán contemplar frontalmente los mosaicos.

Las ruinas romanas, iluminadas cenitalmente, aparecen en el nivel inferior en continuidad con las del jardín arqueológico. El forjado de la planta baja se interrumpe en voladizo para mostrarlas a ambos lados e integrarlas con los espacios de exposición.

Se reproducirá en madera un pequeño sector de grada sobre una parte de las ruinas, como explicación del teatro antiguo existente, que integrará piezas originales de mármol encontradas en el lugar. Su carácter flexible permitirá utilizarlo como espacio de acogida de grupos y como pequeña sala de conferencias.

La exposición permanente se inicia una vez pasado el mostrador de control, tras el que se accede a las salas y patios del viejo palacio. También desde ahí se puede acceder al jardín arqueológico a través de la arcada mudéjar. Una vez recorridas las salas del museo se vuelve al nuevo edificio, pero ya en la primera planta. La sala a la que se llega, de grandes dimensiones, cae escalonadamente hacia el vestíbulo de entrada, comunicando espacialmente los dos niveles más públicos. En ella expondrán los fondos de la colección permanente en continuidad con las salas del palacio. Si fuese necesario serviría también para exposiciones temporales.



9. Recorrido del nivel arqueológico
(Foto: Joaquín Lizasoain, Pau Soler y Gonzalo Tello).

En la segunda planta de la zona «en abanico» se sitúa la biblioteca con control, préstamo y despacho, los módulos de investigadores y la zona de archivo de planos y documentos. La biblioteca también se escalona espacialmente: en un primer nivel se encuentra la sala de lectura, que se extiende en una terraza, para después continuar ascendiendo a los niveles de consulta e investigación. Su sección permite albergar un depósito especializado bajo la zona de investigación. Toda la biblioteca y su terraza disfrutan de unas magníficas vistas del casco antiguo de Córdoba, en su borde con el río Guadalquivir.

Áreas restringidas

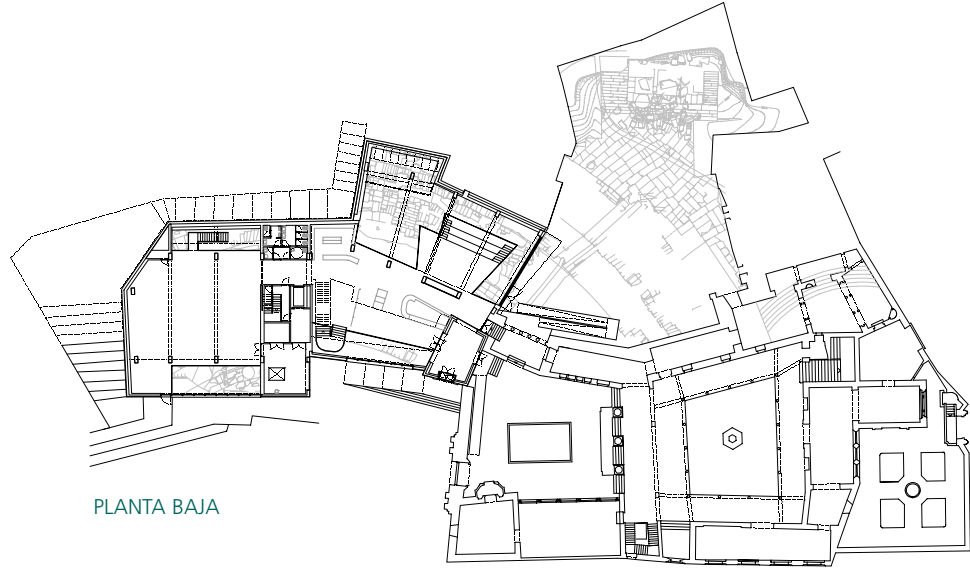
En planta baja, entre el vestíbulo y la sala de exposiciones temporales, se sitúa la zona de carga y descarga, con acceso directo desde la plaza y al núcleo de la escalera y el ascensor.

En la zona occidental (rectangular), es donde se encaja el programa de carácter restringido. En la planta primera se encuentra el laboratorio de restauración y el almacén, con acceso directo desde el ascensor, para el traslado de bienes. Por otro lado, se dispone la sala de atención a investigadores junto a la sala de dibujo y el laboratorio de fotografía.

En la segunda planta la administración, diáfana y con acceso a las terrazas, permite crear una oficina-paisaje que se funde con el horizonte de la ciudad.

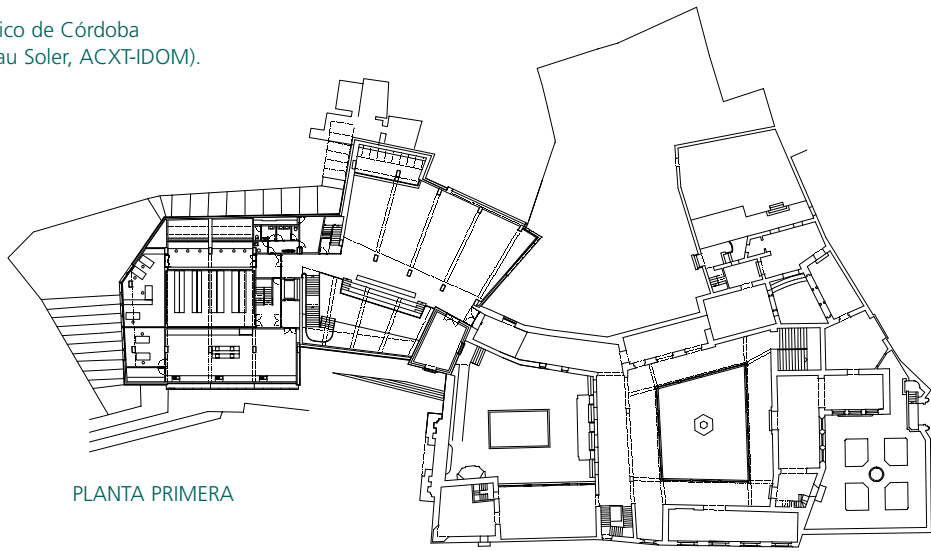
El teatro romano en el nuevo museo

La presencia del teatro romano, del que en un principio se disponía de escasos datos sobre la importancia de sus restos -hasta el punto de que fueron subestimados e incluso puestos en duda-, ha significado finalmente la definición de un nuevo museo. Si inicialmente la ampliación planteaba desarrollar principalmente un programa complementario para paliar las carencias del Palacio de los Páez de Castillejo, los trabajos arqueológicos realizados para sacar a la luz las ruinas del teatro han supuesto la culminación de lo que será un extraordinario escenario expositivo. Las grandes estructuras anulares y radiales, apoyadas en la topografía escalonada del terreno y enmarcadas en la figura definida por la geometría del solar, sirven, como fragmento del edificio histórico, para imaginar la grandeza y monumentalidad del antiguo lugar de entretenimiento de la ciudadanía romana. Y son estas grandes trazas, una vez descubiertas en los tres ámbitos del museo -el palacio, el jardín y la ampliación- las que traban, unifican y garantizan la continuidad a través del museo. Un sistema superpuesto

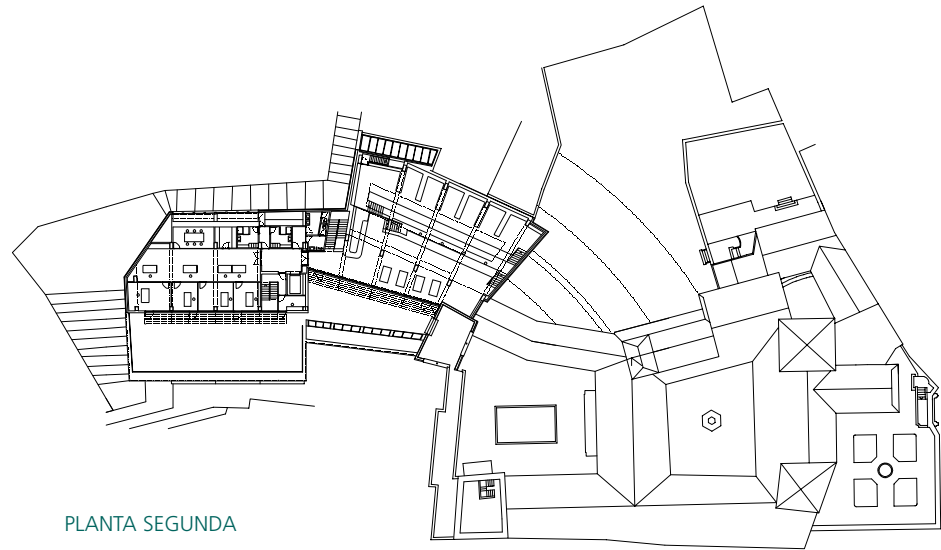


PLANTA BAJA

10. Plantas del Museo Arqueológico de Córdoba
(Planimetría: Joaquín Lizasoain, Pau Soler, ACXT-IDOM).



PLANTA PRIMERA



PLANTA SEGUNDA

de tarimas, pasarelas, rampas y escaleras saltan de un ámbito a otro recorriendo las galerías anulares del teatro y las escaleras interiores y exteriores, permitiendo al visitante observador completar en su imaginación el gran espacio original y su sistema de accesos.

El teatro romano se convierte de esta manera en el gran atractivo que caracteriza el ambiente del nuevo museo y en el vehículo de una intensa experiencia museística, basada más en la fuerza evocadora de las ruinas que en escenografías artificiales.

Con la construcción del nuevo edificio de ampliación se completará la primera de las tres fases de actuación en las que se encuentra inmerso el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. Con ella se logrará la puesta en valor de un importante sector del antiguo Teatro Romano de Córdoba, mediante una cuidada y laboriosa integración dentro de las actividades museísticas contemporáneas. El futuro complejo museístico estará compuesto por tres espacios autónomos, de características diversas, que compartirán y se relacionarán mediante los vestigios del antiguo teatro: el palacio renacentista de los Páez de Castillejo con su sucesión de patios y que conserva las escalinatas exteriores, el jardín arqueológico con los fragmentos de la gran fachada derrumbada del teatro, y el edificio de ampliación con sus salas asomadas a los espacios arqueológicos con las galerías anulares y radiales, y los restos de las gradas originales.

BIBLIOGRAFÍA

- BAENA ALCÁNTARA, M.D. y GODOY DELGADO, F. (2001): «El Museo Arqueológico de Córdoba. Una visión de futuro», *Arte, Arqueología e Historia*, 8: 118-125.
- BAENA ALCÁNTARA, M.D. y GODOY DELGADO, F. (2001): «Programa museológico y concepto de reservas. Proyecto de ampliación y rehabilitación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 34: 110-116.
- BAENA ALCÁNTARA, M.D. (2002): «Una transformación capital. Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. La monumentalización de la Córdoba romana», *Mus-A*, 0: 52-55.
- BAENA ALCÁNTARA, M.D. (2004): «El Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba: una propuesta para el tratamiento integral del patrimonio», *Mus-A*, 3: 118-124.
- BAENA ALCÁNTARA, M.D. (2004): «Una historia con futuro: proyecto de ampliación y reforma del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba», *Mus-A*, 0: 44-50.
- GODOY DELGADO, F. y BAENA ALCÁNTARA, M.D. (2000): «Programa museológico del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba», *Museo*, 5: 135-152.
- VENTURA, A., MONTERROSO, A. y MÁRQUEZ, C. (2002): *El teatro romano de Córdoba*, Grafisur, Córdoba.

CRITERIOS MUSEOGRÁFICOS PARA LA EXPOSICIÓN DE MATERIALES ESCULTÓRICOS

Juan Pablo Rodríguez Frade¹

Frade Arquitectos

Madrid

Juan Pablo Rodríguez Frade ha recibido el Premio Nacional 1995 de Restauración y Conservación de Bienes Culturales por la rehabilitación del Palacio de Carlos V como Museo de la Alhambra. Asimismo, ha realizado la museografía del Museo Sefardí de Toledo, de las salas de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional, del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, y del Museo de Segovia. Ha redactado el proyecto de remodelación del Museo Municipal de Madrid y ha sido ganador del concurso público de remodelación del Museo Arqueológico Nacional, convocado por el Ministerio de Cultura, actualmente en redacción. Ha realizado más de un centenar de exposiciones temporales en España, Francia, Alemania, México, Polonia y Filipinas.

Resumen: Este artículo presenta una serie de reflexiones acerca de las singularidades expositivas en la presentación de materiales escultóricos para establecer, desde el proyecto de contenidos, y respetando los niveles de conservación preventiva, una serie de estructuras arquitectónicas que faciliten el entendimiento y contemplación de las piezas expuestas. Se hace un breve repaso acerca de los elementos más significativos que intervienen en la elaboración del proyecto: la pieza y su distribución, la luz, la relación de la pieza con el edificio, la peana, la relación con el fondo, y el visitante. Se propone la posibilidad de establecer mediante una adecuada disposición de piezas dentro de las salas del museo, un lenguaje paralelo de simbolismos que manifiesten, aclaren y potencien el discurso museológico.

Palabras clave: Escultura, iluminación, sombras, peana, simbolismo.

Abstract: This article offers a series of reflections on the singularities of presenting sculptural materials in order to establish, through the contents and respecting the levels of preventive conservation, a series of architectural structures that facilitate the understanding and contemplation of the pieces on exhibit. The author briefly reviews the most significant elements involved in drafting the project: the piece and its distribution, the light, the relationship of the piece to the building, the base, the relationship to the background and the visitor. The author proposes the possibility of establishing a parallel language of symbolism that manifests, clarifies and strengthens the museological discourse, by properly arranging the pieces in the museum's rooms.

Keywords: Sculpture, illumination, shadows, base, symbolism.

Singularidades museográficas en la exposición de materiales escultóricos

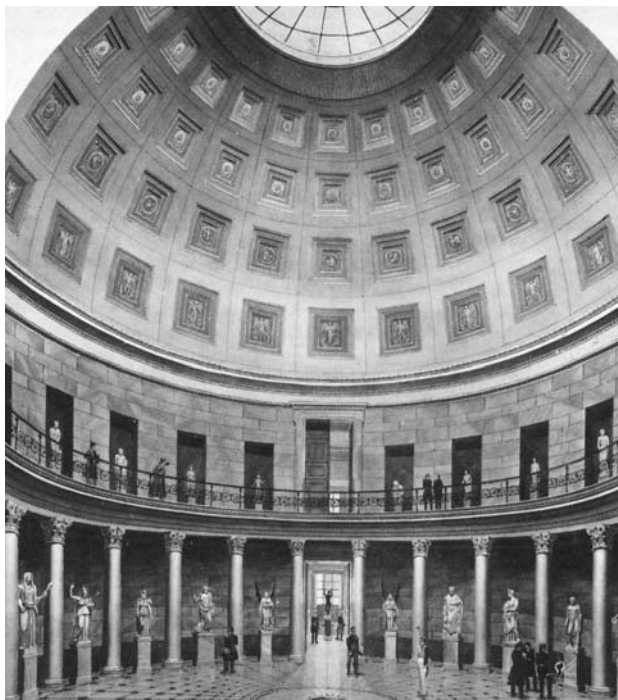
La exposición de materiales escultóricos presenta un conjunto de singularidades con respecto a otro tipo de obras de arte que hacen necesaria una reflexión para establecer, desde el proyecto de contenidos, y respetando los niveles de conservación preventiva, una serie de estructuras arquitectónicas que faciliten el entendimiento y contemplación de las obras expuestas.

Al margen de asuntos de índole general, como pueden ser la sobrecarga admisible de los forjados, las dimensiones críticas de paso, el orden de instalación de las obras, etc., y hablando siempre en términos generales, dando por supuesto que existen un sinnúmero de casos singulares, se exponen a continuación las singularidades museográficas que se deben contemplar.

La pieza

Nos vamos a centrar en las singularidades expositivas de la escultura en piedra y de las copias de yeso, obviando las tallas y piezas modeladas o forjadas en otros materiales.

¹ Correo electrónico: fradecruz@telefonica.net
www.fradearquitectos.com



1. Altes Museum, Berlín. Vista de la rotonda interior (Foto: Petras, 1987).



2. Taller de Auguste Rodin, 1904 (Foto: AA. VV., 1999).

La obra escultórica se encuentra especialmente ligada a la arquitectura. Probablemente es el arte con el que comparte más elementos y variables comunes en el proceso de gestación, y en muchos casos en la propia materialización (figura 1). Por otro lado, muchas de las obras escultóricas que se exhiben en los museos estaban pensadas en su génesis para que tuvieran una cercana y estrecha relación con espacios arquitectónicos.

Dentro de una primera clasificación podemos diferenciar entre la exposición de piezas originales y la exposición de reproducciones en yeso. Con algunos matices, el tratamiento museográfico será similar en ambos casos, teniendo en cuenta lógicamente que la exposición de copias en yeso, aún cuando en muchos casos sean extraordinariamente valiosas, permite determinadas licencias en la utilización de recursos museográficos que difícilmente se podrían utilizar si éstas fueran originales.

El principal factor condicionante de la instalación museográfica de una gliptoteca -y por tanto la primera decisión a considerar-, es la definición del modelo expositivo en cuanto al modo de presentación de las obras, dado que éstas pueden exhibirse con una proximidad similar a como fueron concebidas en su lugar de gestación, o bien se pueden presentar de una manera parecida a como quiso el autor que se contemplaran en su lugar de destino (figuras 2 y 3). En



3. Pergamonmuseum (Foto: Petras, 1987).

cierta manera el visitante debe sentirse privilegiado con la cercanía de la obra escultórica. Incluso cuando convenga evitar que el público pueda tocar las piezas para salvaguardar la integridad de las mismas, en general, no son necesarias grandes protecciones ni exageradas vitrinas, ni tiempos de visita controlados tras esperar pacientemente largas colas, aunque siempre nos quede el mal recuerdo de la vitrina que protege,



4. Miguel Ángel. Detalle de *La Pietà*.

5. *Venus de Milo*. Siglo II a. C.
(Foto: M. Ronchetti y A. Montiel, 1985).



-pero que también distancia-, a *La Pietá* de Miguel Ángel para evitar que un desaprensivo pueda -de nuevo- agredir la fantástica escultura (figura 4).

Conviene poder contemplar la obra con proximidad, en silencio y, en muchos casos, durante largos periodos de tiempo. Se nos debe poder permitir descubrir pliegues y detalles apenas perceptibles. La pieza se tiene que poder contemplar tanto desde una distancia media como desde una gran proximidad. Pero además, la escultura, gracias a su volumen y a diferencia de otras obras artísticas, se puede percibir y entender desde una gran distancia, y motivar al visitante a aproximarse y rodearla. Una característica consustancial a la escultura (sea o no reproducción), es que tiene infi-

nitias posiciones para ser contemplada. Esto es, se debe en general poder rodear.

La escultura llena el espacio. Necesita una zona de respeto -al igual que las personas- para poder «respirar». Requiere un espacio propio que no sea invadido ni por el visitante ni por otras piezas ajenas para que no aparezcan tensiones inadecuadas. La pieza genera un espacio de influencia que es obligado respetar. Digamos que se debe liberar un espacio para que pueda exponerse la escultura junto con las emociones que ésta transmite (figura 5).

Además, la escultura, en líneas generales, no tiene marcos como los óleos, ni paspartús como los dibujos,



6. *Escultura sedente de Livia*, procedente de Paestum, siglo I d. C.



7. Auguste Rodin, *El Pensamiento*, 1886.

ni vitrinas como las piezas de pequeño formato. La obra escultórica se presenta tal cual, desnuda, sin ningún elemento añadido que lo enmarque.

La luz

La iluminación modifica de forma absoluta la percepción de la escultura, cuestión que no se produce con tanta intensidad con la pintura, las piezas arqueológicas o las artes decorativas. En la arquitectura también ocurre algo muy similar. Ya Le Corbusier en los años treinta definió la Arquitectura como «...el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes ensamblados bajo la luz...» (Le Corbusier, 1925).

La luz modifica la realidad de la escultura en cientos de matices. Otros objetos se pueden percibir con mayor o menor definición, pero rara vez el tipo de iluminación cambia de manera tan radical la obra de arte como en la escultura. Es precisamente la luz el elemento que modela la escultura. Cuando se percibe una escultura -y más cuando se dibuja-, lo que el ojo

«lee» son las sombras. Las sombras delimitan los llenos y los vacíos, los relieves y los perfiles. Aquello que dibuja el lápiz de carboncillo o la barra de sanguina es el límite entre la sombra y la luz, y es en las sombras donde se descubren además, los matices de color.

Una pieza escultórica cambia radicalmente en función del tipo de proyector, de su posición y de su intensidad. El volumen desaparece si la iluminación es difusa y baña la escultura de forma uniforme y regular. La iluminación natural manifiesta infinitas percepciones de la escultura al tratarse de una luz cambiante y llena de matices, mientras que la iluminación artificial ofrece una única imagen, que es aquella que produce la disposición y tipo de proyector utilizado (figuras 6 y 7).

La elección del tipo de iluminación: natural o artificial, su equilibrio y adecuación en función de las piezas, define *a priori* el modelo del museo. En relación con la iluminación artificial, hay que contemplar múltiples factores, entre los que destacan la ubicación de las luminarias y el tipo de lámpara a utilizar. La percepción



8. *Artemisa Cazadora o Diana de Versailles*, siglo I d. C. Museo del Louvre.

no será adecuada si los proyectores se disponen cruzados y las sombras se multiplican, por lo que es conveniente utilizar una iluminación general que sea potenciada con luz de acento y filtro específico de escultura: normalmente proyectores de lámpara haló-

gena con haz estrecho y con *dimmer* (potenciómetro) para poder regular su intensidad.

Interesa además, controlar la temperatura de color de la lámpara en función del material para reproducir de manera fiel la calidad del mismo, contando en este caso



9. *Grupo del Laocoonte*, siglo I d. C. Museos Vaticanos.



10. Francisco de Holanda, *Dibujo de la hornacina del Laocoonte en el Jardín del Belvedere*, siglo XVI. Monasterio de El Escorial, Madrid.

con la facilidad que nos brinda el hecho de que la radiación de infrarrojos (IR) no es excesivamente perjudicial para los materiales pétreos. La reproducción del color sin embargo pasa a un segundo plano. Hay que considerarla desde una óptica muy singular dado que la ausencia -en general- de policromía potencia los efectos de luces y sombras, y por consiguiente, la sensación de volumen.

La ubicación de los equipos de iluminación es otro de los factores especialmente singulares en este tipo de instalación expositiva. La posición del espectador de una pintura con respecto a un eje virtual de la misma puede barrer un área delimitada por un arco de 90° aproximadamente y la posición óptima de los proyectores se calcula guardando un ángulo de 60° con respecto a la horizontal del techo. No es habitual en una pinacoteca que los proyectores deslumbren al espectador. La iluminación debe bañar la obra con una serie de condicionantes: que el propio espectador no produzca sombra sobre el lienzo, que el proyector no se vea reflejado en los barnices, que el marco no oscu-

rezca la parte superior de las obras, etc. Se ilumina un elemento de dos dimensiones, un elemento plano. La zona de contemplación óptima de una pintura se encuentra muy claramente definida: el espectador no tiene por que moverse, y por tanto no es complicado seleccionar adecuadamente la posición de los sistemas de iluminación sin que sus efectos y presencia incomoden al espectador. En una pieza de tres dimensiones las posiciones óptimas de contemplación son infinitas, dado que el espectador debe moverse para descubrir distintas perspectivas (figura 8).

Otro tipo de obras de arte también requieren ser vistas desde diversos ángulos pero, por regla general, ni tienen el tamaño de las piezas de las que estamos tratando ni es tan habitual que requieran de una iluminación que destaque tanto su volumen. Por ejemplo, los objetos incluidos en las artes decorativas suelen ser objetos ligados a la vida cotidiana, en algunos casos con fines utilitarios y en otros con fines decorativos, pero en cualquiera de ellos son piezas que el visitante entiende como próximas en cuanto a su esencia y en las que los



11. *Victoria de Samotracia*, siglos III-II a. C. Museo del Louvre (Foto: Huyghe y Fox, 1968).



12. *Victoria de Samotracia*, siglos III-II a. C. Museo del Louvre.

valores decorativos desplazan, en cierta medida, a aquellos otros relacionados con su volumetría. Además, por regla general son piezas de tamaño reducido que requieren de una visión cercana y donde el detalle cobra gran importancia.

El visitante que contempla una escultura puede querer estudiarla desde un arco de visión de 360°. Es fundamental, por tanto, estudiar la posición de los proyectores para que no se vea deslumbrado por la visión directa de los mismos.

La relación de la pieza con el edificio. La peana. La relación con el fondo

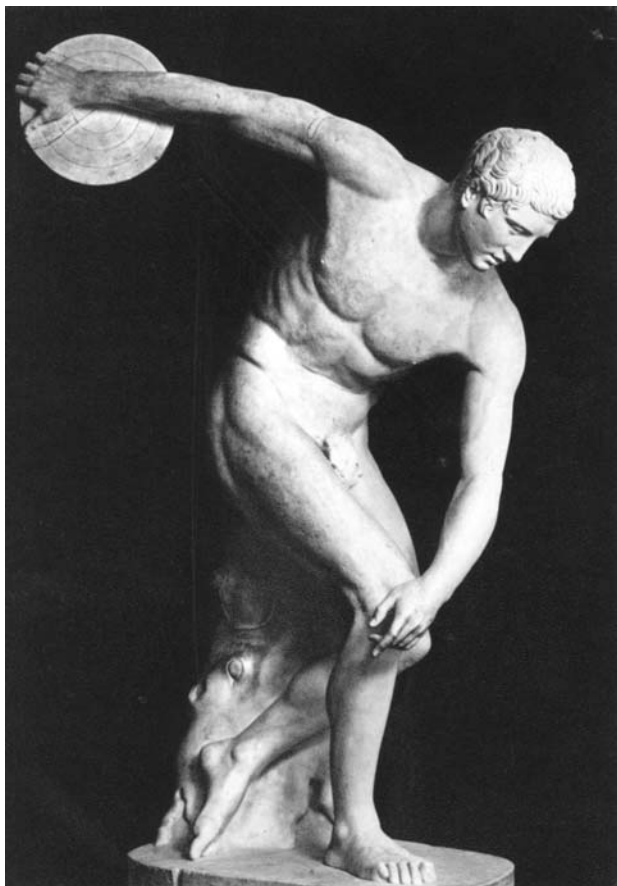
En los museos de escultura muchas de las piezas se exponen exentas, mientras que otras, se presentan adosadas a los muros, hornacinas y paramentos (figuras 9 y 10). La relación pieza-fondo se refiere más a la relación de la obra con el espacio arquitectónico que con el color o textura de un supuesto panel trasero. En la presentación de esculturas es fundamental la búsqueda de perspectivas predominantes acordes a las

estructuras arquitectónicas (figuras 11 y 12). La clave se encuentra a mi juicio, en la escala; esto es: en la relación de tamaño y posición entre las piezas y la arquitectura.

En este sentido, interesa subdividir el espacio de exposición permanente para organizar las secciones, los contenidos y las circulaciones. Pero además, es necesario adecuar las dimensiones de las salas a lo que se va a contemplar para que la pieza pueda contemplarse con deleite desde el conocimiento.

La ausencia de policromía permite, en un principio, una gran libertad a la hora de elegir los fondos pero, por otro lado, esos fondos pueden teñir de matices los blancos volúmenes dado que la escultura empatizará con seguridad con el ambiente que la rodee (figuras 13 y 14).

En la exposición de materiales escultóricos se deben permitir licencias compositivas en cuanto a la elección de las disposiciones de las piezas y en cuanto a la selección de los colores de fondo, siempre que estos

13. Mirón, *Discóbolo*, c. 450 a. C.14. Mirón, *Discóbolo*, c. 450 a. C. Museos Vaticanos.

factores potencien el significado y valores plásticos de la obra. Aún cuando el fondo fuera de un tono similar al de las propias esculturas, éstas destacarían por su volumen, cuestión que no ocurriría si exponemos otro tipo de pieza pues ésta podría empastarse en exceso con su entorno, y se neutralizarían muchos de sus valores plásticos

En cuanto a las peanas y los soportes de piezas, se puede *a priori* optar por dos situaciones: la primera es aquella en que la peana se funde con la pieza y la segunda aquella en la que la peana se integra con la arquitectura. Independientemente de que muchas de las esculturas ya disponen de sus propias peanas, en la mayor parte de las ocasiones la propia pieza demanda con bastante claridad un tipo u otro de peana. La peana que se funde en cuanto a material con la pieza (la opción más comúnmente utilizada), altera en parte la proporción de la escultura, pero puede considerarse como la opción más correcta y aceptada históricamente, precisamente por su neutralidad y distancia con respecto al entorno próximo. Con la utilización de este recurso la

obra cobra carácter de mueble. En determinadas ocasiones interesa ligar la peana a la arquitectura, lo cual permite personalizar los conjuntos espaciales y recrear situaciones concretas pero, por el contrario, obliga a una instalación más rígida y estática, probablemente más propia de exposiciones temporales que formaliza escenografías similares a situaciones originales: hornacinas, frisos, coronaciones, etc., como si de un traje a medida se tratara.

Dentro de este apartado que trata sobre la relación de la obra escultórica con la arquitectura no hay que olvidar la protección de las mismas obras que, aún siendo un derivado de la relación de éstas con el visitante, tiene una gran influencia en la presentación de las colecciones de un museo. Las vitrinas tienen básicamente tres funciones: proteger la obra del hurto y de actos vandálicos, garantizar unos niveles adecuados de humedad relativa (HR) y de temperatura (T), y crear un microambiente formal específico para la obra de arte y así realzarla y diferenciarla. La escultura de formato medio y gran formato no suele exponerse en vitrina, pues no



15. Galería de escultura de los siglos XII-XV.
Museo Castelvecchio de Verona, 1956-1964
(Foto: Los, 2002).

demanda por regla general las prestaciones que ésta ofrece. Aún así, es conveniente garantizar elementos de protección que impidan que el visitante pueda dañar -posiblemente de manera involuntaria- la obra, para lo cual se pueden instalar catenarias o delimitadores visuales de espacio.

El visitante

Los museos de escultura -y muy en particular los de reproducciones artísticas- presentan un perfil poco convencional de público, que responde al tipo de visitante que acude al museo para dibujar las piezas expuestas. Este visitante requiere disponibilidad de recorridos alrededor de las esculturas para elegir un punto de vista concreto, espacio para sus bártulos y caballetes, tiempo de recreación y trabajo. Las circulaciones, por tanto, del visitante que recorre el museo no deben interferir con los espacios de estancia o «trabajo». Este aspecto funcional de los espacios debe ser tenido en cuenta en los primeros planteamientos (figura 15).

En muchos casos además, el artista, el estudiante o el aficionado, no pretenderá dibujar tan sólo las partes más relevantes de la escultura: dibujará detalles aparentemente insignificantes, contraluces, traseras menos elaboradas... Aquellas zonas que los clásicos esculpían sólo porque «Dios lo ve» y que al artista le suelen parecer especialmente sugerentes (figura 16).

En cuanto al apoyo de información, los paneles de textos y dibujos de las distintas secciones no deben estar excesivamente próximos a las piezas para evitar cruces en las circulaciones y bloqueo de las perspectivas. Puede plantearse un primer nivel de textos generales en el itinerario de circulación y otros de mayor profundidad y longitud en los espacios de trabajo. La distancia de lectura de la pieza siempre aconseja una ubicación concreta de los paneles.

La distribución de las piezas

Salvo casos excepcionales, las piezas de un museo rara vez se contemplan aisladas. Aparecen diálogos y tensiones en las piezas que hay que aprovechar de forma positiva. La correcta escala entre las piezas expuestas potencia la relación entre las mismas y también su singularidad. En función del tipo y calidad de la pieza convendrá bien aislarla o bien agruparla. En muchas ocasiones es difícil diferenciar el motivo por el que las mejores obras de muchos museos se exponen en solitario en lugares singulares; ¿es que requieren de ese espacio vital?, o bien, ¿se les otorga ese espacio para mostrar su interés e importancia?

No conviene en general instalar obras de escalas muy variadas formando agrupaciones, pues pueden desmerecer unas con respecto a otras. En un museo de escultura, las obras condicionan enormemente los itinerarios y secuencias de visita. La instalación de estas obras conlleva perspectivas, cruces de vistas, escorzos, etc.

De esta manera, no es habitual en otros tipos de museos que las piezas se perciban desde distancias tan lejanas. En el caso de las esculturas, la lectura a larga distancia es muchas veces tanto o más importante que la lectura próxima. De hecho, algunas de las obras se realizaron para que fueran contempladas como coronación de conjuntos escultóricos, monumentos o edificios, lo cual implica nuevos datos a tener en cuenta en cuanto a las posiciones desde las que las esculturas parecen deformadas y desproporcionadas. Como con-



16. Auguste Rodin, *El Beso*, 1886. Musée Rodin.



17. *Iris*, escultura procedente del Partenón, c. 435 a. C. British Museum.

secuencia, algunas obras escultóricas se han sacado de su contexto: no se presentan a la altura donde se preveía que fueran instaladas, y por ello posiblemente el autor había modificado las proporciones. Si se había previsto que se instalaran en un lugar alto con un escorzo forzado, probablemente se esculpían con partes desproporcionadas para que en su lugar de destino su visión fuera la correcta (figura 17). En este caso, instalar las piezas fuera de contexto puede ayudar a potenciar su valor didáctico. En contraste con la exposición de los óleos y los dibujos en donde la altura recomendada de colocación es la de situar el eje de la obra a 150 cm del suelo; esto es, al nivel de los ojos del visitante medio. En la presentación de la escultura esta altura es muy variable y depende de las sensaciones estéticas que la pieza proporciona.

Sin apenas textos explicativos ni señalética alguna, en este tipo de museos el visitante debe poder seguir el itinerario deseado por el responsable de la colección a través, únicamente, de lo que la posición de las obras le sugiere.

En resumen, la disposición de las propias obras debe indicar el recorrido al visitante con más claridad que los textos explicativos, pudiéndose establecer un lenguaje paralelo de simbolismos que manifiesten, aclaren y potencien el discurso museológico.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1999): *Auguste Rodin*, Fundación la Caixa, Barcelona.

HUYGHE, R. y FOX, M. (1968): *El Museo del Louvre*, Vergara, París.

LOS, S. (2002): *Carlo Scarpa*, Taschen, Londres.

PETRAS, R. (1987): *Die Bauten der Berliner Museumsinsel*, Stapp Verlag, Berlín.

RONCHETTI, M. y MONTIEL, A. (1985): *Museo del Vaticano*, Océano, Barcelona.

GESTIÓN DE EMERGENCIAS EN MUSEOS

Las colecciones, un capítulo pendiente

Bárbara Culubret Worms¹
(Museo Arqueológico Nacional)

Marta Hernández Azcutia²
(Museo Nacional del Prado)

Encarnación Hidalgo Cámara³
(Museo de América)

Marina Martínez de Marañón Yangüas⁴
(Museo del Traje. C.I.P.E.)

Carmen Rallo Gruss⁵ (Subdirección
General de Museos Estatales)

Las autoras, técnicos de distintas instituciones dependientes de la Subdirección General de Museos Estatales -con una amplia trayectoria profesional en conservación preventiva- forman parte de la Comisión para la Protección de Colecciones ante Emergencias y vienen fomentando desde 2004, con las aportaciones de otros profesionales, el desarrollo y la implantación de un plan común en museos.

Resumen: La Subdirección General de Museos Estatales ha establecido una comisión para desarrollar un Plan de Protección de las Colecciones ante Emergencias (PPCE). Su objetivo final es crear un documento general y ofrecer apoyo y asesoramiento. En la primera fase se trabajará con algunos museos piloto y, después, se extenderá esta experiencia al resto de los museos de gestión exclusiva del Ministerio de Cultura. Los primeros resultados se presentaron el 16 de febrero de 2006 en una jornada técnica en el Museo de América (Madrid).

Palabras clave: Museo, seguridad, emergencia, colecciones, conservación preventiva.

Abstract: The Spanish Subdirección General de Museos Estatales has founded a committee in order to develop a Plan for the Protection of Collections in Case of Emergency (PPCE). Its final goal is to create a general document and to offer support and advice. The objective of the first period is to work with some museums, and then to extend this experience to the rest of the museums of the Spanish Ministerio de Cultura. The first results were introduced february 16, 2006, in a meeting in Museo de América (Madrid).

Key words: Museum, security, emergency, collections, preventive conservation.

El día 16 de febrero de 2006 se celebró en el Salón de Actos del Museo de América de Madrid la Jornada Técnica «Gestión de emergencias en museos: las colecciones, un capítulo pendiente», organizada por la Comisión para la Elaboración de Planes de Protección de Colecciones ante Emergencias de la Subdirección General de Museos Estatales. Esta Comisión surge en noviembre de 2003 como iniciativa de un grupo de profesionales en respuesta al creciente interés internacional sobre la planificación de soluciones anticipadas ante situaciones de riesgo dentro de los museos, el cual está, desgraciadamente, justificado. Catástrofes naturales o provocadas por el hombre, que han supuesto la pérdida o grave deterioro del patrimonio cultural común, han precipitado esta toma de conciencia mundial.

Las colecciones son la razón de ser y justificación de los museos y es necesario estar preparados para actuar ante cualquier situación para conservarlas. La planificación es la única herramienta que posibilita minimizar los riesgos, prever las actuaciones a seguir ante una emergencia y, *a posteriori*, evitar la pérdida o

¹ Correo electrónico: barbara.culubret@mcu.es

² Correo electrónico: marta.hernandez@mcu.es

³ Correo electrónico: encarnacion.hidalgo@mcu.es

⁴ Correo electrónico: marina.martinez@mcu.es

⁵ Correo electrónico: carmen.rallo@mcu.es



1. Formación ante situaciones de emergencia. Prácticas de extinción de incendios para personal subalterno en los jardines del Museo Arqueológico Nacional, junio de 1938 (Foto: Museo Nacional del Prado).

deterioro innecesario del patrimonio, una vez que la seguridad de las personas esté garantizada.

Al crear este grupo de trabajo tuvimos claro que éste no era un tema que afectase exclusivamente a los museos, y que estaban implicadas otras instituciones que albergan bienes culturales como archivos, bibliotecas o centros de restauración. Por este motivo en nuestras primeras reuniones trabajamos con técnicos de otro tipo de centros, ya que entendíamos que es posible compartir recursos y experiencias. Posteriormente, por razones de operatividad, la Comisión se distribuyó en tres grupos: Museos; Archivos y Bibliotecas; y Monumentos y Sitios Históricos y Arqueológicos.

El grupo de Museos está integrado por técnicos de museos y profesionales de seguridad. Somos conscientes de la gran atención que se está prestando a las políticas de seguridad de personas e instalaciones y hemos tenido oportunidad de reflexionar detenidamente sobre ellas. La Asesoría de Seguridad de la Subdirección General de Museos Estatales es muestra de esta atención. Sin embargo, no se cuenta con ningún protocolo que se encargue específicamente del rescate y recuperación de las colecciones ante situaciones de emergencia, y ésta es la laguna que necesitamos cubrir. El radio

de acción de esta comisión se restringe, en un primer nivel, a los Museos Estatales de gestión exclusiva del Ministerio de Cultura, para poder comenzar en ellos las actuaciones y, en un segundo nivel, transferir los resultados a otros museos.

Esta comisión de trabajo se ha fijado tres objetivos: en primer lugar, tomar conciencia de la importancia de los riesgos y de los beneficios de una planificación previa ante las situaciones de emergencia. Los medios fundamentales para lograr estos objetivos deben ser: evaluar la situación en los museos a través de encuestas, y promover la concienciación a través de cursos; en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, pretendemos definir cuáles son los aspectos que debe contemplar un plan de este tipo, adaptado a nuestros museos a partir de los diferentes modelos que se han publicado, y por último, lograremos así elaborar una serie de herramientas útiles para la gestión de las colecciones. Estas herramientas no deben de ser únicamente un instrumento teórico sino que nos proponemos desarrollar Planes de Protección de Colecciones ante Emergencias que sean operativos.

La Comisión debe trabajar también en la identificación de todos los recursos que puedan ser compartidos por



2. El análisis de recursos disponibles. Las pequeñas dimensiones de la puerta blindada del Banco de España obligan a descartar su uso como almacén provisional de las obras del Museo del Prado (Foto: Museo Nacional del Prado).

varios museos a fin de rentabilizar el trabajo invertido en la planificación. La coordinación con los recursos externos, el establecimiento de protocolos de actuación, o la formación en materia de rescate y recuperación de colecciones, pueden ser algunos de los temas en los que el trabajo en común resulte muy ventajoso. Por último, nos proponemos crear un grupo de orientación y asesoramiento dirigido a los museos, para que puedan recurrir a él durante la elaboración de sus respectivos planes.

La metodología para lograr estos objetivos comprende varias etapas:

- a) La elaboración de una encuesta con el fin de, por un lado, evaluar por nuestra parte el grado de sensibilidad de los distintos museos y, por otro, hacer reflexionar a los museos acerca del grado de indefensión ante emergencias en que se encuentran sus colecciones; una vez cumplimentadas por los museos, la Comisión ha estudiado los resultados.
- b) A la vista de lo anterior, abordar la realización de un protocolo general de actuación ante emergencias en colecciones, así como la labor de asesoramiento y apoyo en la redacción y desarrollo de los Planes de Emergencias concretos.
- c) En tercer lugar, y como punto de inflexión en esta tarea, se planteó la conveniencia de realizar una jornada de trabajo que informara de los resultados de la Comisión hasta la fecha, los valorara e hiciera, en definitiva, participar más de cerca a los profesionales implicados en esta materia.

La encuesta fue contestada por todos los museos de titularidad estatal y gestión exclusiva del Ministerio de Cultura. Su análisis por la Comisión, y las conclusiones que se dedujeron de ella, han marcado los criterios para la elaboración de los contenidos de la jornada. Como resultado de lo anterior hemos creído oportuna la elaboración de un borrador de Plan de Protección de Colecciones ante Emergencias (PPCE), que será ensayado en los museos piloto que se ofrecieron voluntarios en su día. A partir de las dificultades que puedan surgir en su aplicación se definirá un documento corregido que pueda ser de utilidad al resto de los museos.

La jornada técnica del pasado 16 de febrero fue dirigida a técnicos de los Museos Estatales de gestión exclusiva del Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Thyssen Bornemisza, Museo del Teatro, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo del Ejército y Fundación Lázaro Galdiano. Los temas tratados en esta jornada se distribuyeron en varias y apretadas ponencias, correspondientes con los resultados de la encuesta y las cuestiones que suscitaban. En concreto se trató de:

- a) La necesidad del Plan de Protección de Colecciones ante Emergencias (por Marina Martínez de Marañón Yanguas, conservadora del Museo del Traje-Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico).
- b) El trabajo en equipo para la gestión integrada de riesgos: *Museums Emergency Programme* (por Cristina Menegazzi, *Programme Specialist*, ICOM)
- c) Consideraciones concretas sobre las encuestas contestadas desde los museos (por Bárbara Culubret Worms, Ayudante del Museo Arqueológico Nacional (MAN) y Carmen Rallo Gruss, conservadora-restauradora de la Subdirección General de Museos Estatales (SGME))
- d) El Plan de Seguridad y el Plan de Colecciones ante Emergencias. Un ejemplo de compatibilidad (por



3. La creación de la conciencia. Alumnos de la facultad de Bellas Artes elaborando carteles para evitar la destrucción de las obras de arte en plena Guerra Civil española (Foto: Museo Nacional del Prado).

Francisco de la Fuente, Jefe de Seguridad del Museo Thyssen Bornemisza)

- e) Implantación del Plan de Emergencias para obras de arte en el Museo Guggenheim de Bilbao (por Daniel Vega Pérez, Subdirector de Organización de Contenidos Artísticos, y Fernando Ordorika Eguís, Subdirector de Seguridad, Museo Guggenheim, Bilbao)
- f) Aspectos jurídicos en la gestión de colecciones ante emergencias (por Pilar Barraca, Subdirección General de Protección del Patrimonio)
- g) Conceptos y términos para una comunicación eficaz (por Encarna Hidalgo Cámara, conservadora del Museo de América)
- h) Un modelo para la elaboración del Plan de Protección de Colecciones ante Emergencias (por Marina Martínez de Marañón Yanguas, conservadora y Fernando Hernández Hernández, Jefe de Seguridad, ambos del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico).

Como se puede comprobar, en este apretado programa se contemplaban diversos aspectos de la gestión de colecciones ante emergencias, y, fundamentalmente, el trabajo desarrollado por la Comisión durante este tiempo (comentarios de las encuestas, conceptos a poner en común, propuesta de un modelo para la elaboración del Plan etc.), las experiencias en este tema realizadas en otros museos (Thyssen Bornemisza y Guggenheim de Bilbao), e incluso, en un plano internacional, las aportaciones del ICOM. Todo ello en una apretada jornada cerrada con un debate con los asistentes.

En su intervención, Cristina Menegazzi presentó el Programa de Emergencias en Museos (MEP) promovido por el ICOM y del que ella misma es coordinadora. Dicho programa proporciona a los profesionales de museos del mundo entero una fabulosa serie de recursos para la formación y coordinación ante situaciones de emergencia causadas por desastres naturales. Algunas de las tareas acometidas son el duro trabajo de concienciación de los museos a través de la celebración de un simposium internacional en la India en



4. Almacenes provisionales externos en situaciones de emergencia. La nave central de la Basílica de San Francisco utilizada como depósito de bienes culturales (carrozas y mobiliario) por la Junta del tesoro Artístico durante la Guerra Civil Española (Foto: Museo Nacional del Prado).

noviembre de 2003, la organización de un curso específico con prácticas de evacuación de obras en Bangkok (Tailandia), la recuperación de los sistemas tradicionales intangibles de protección del patrimonio cultural o la creación, traducción y difusión de materiales didácticos para países con acusadas diferencias culturales y lingüísticas. A través de la red de 22000 miembros de ICOM, utilizando internet como recurso, los museos establecen redes coordinadas para actuar en caso de catástrofe y, a la vez, sus progresos son sometidos a constante evaluación en cursos de formación a distancia.

En la siguiente intervención, Carmen Rallo y Bárbara Culubret presentaron los resultados obtenidos en las encuestas enviadas a los museos de titularidad estatal de gestión directa del Ministerio de Cultura. Dichas encuestas se remitieron, a finales de 2004, a los tres museos que se ofrecieron como pilotos (Museo Nacional de Cerámica y de Artes Suntuarias «González Martí»,

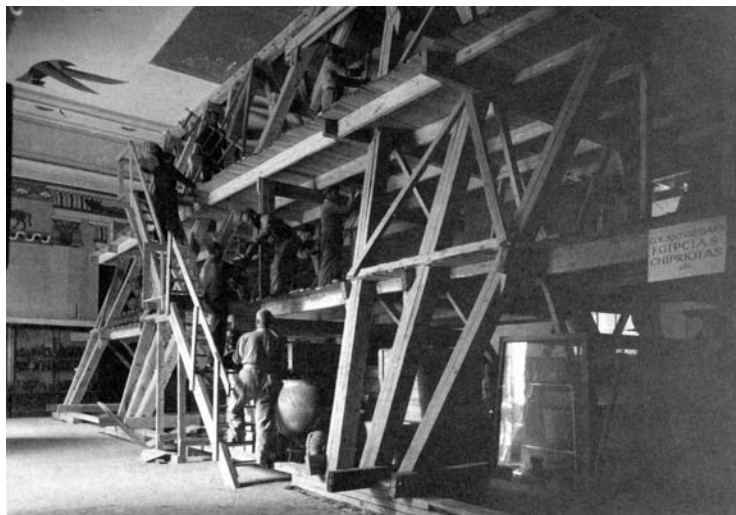
Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas, y Museo de América) y, posteriormente modificadas, fueron enviadas al resto de los museos estatales en abril de 2005.

Esta encuesta se dividió en tres bloques de preguntas: concienciación y sensibilización, definiciones, y meditación sobre los riesgos. De las respuestas se pueden extraer las siguientes conclusiones: el grupo de participantes no ha sido homogéneo y han sido muchas las diferencias entre los museos (en algunos sólo han participado directores y conservadores, en otros personal de seguridad); el grado de preocupación no es el mismo en todos los museos y tampoco es el mismo entre el personal; este plan de emergencias afecta fundamentalmente a las colecciones (no a las personas u otros bienes); es necesaria una terminología común que facilite la comunicación; uno de los pasos más críticos es la jerarquización de las piezas de la colección y; por último,

la elaboración de planes de este tipo requerirá la colaboración y participación de todos los grupos profesionales del museo (técnicos, restauradores, personal de seguridad, de mantenimiento, etc. aunque ajustado a la realidad de cada museo) y deberá ser supervisado por el director. En todas las respuestas queda patente la inexistencia de actuaciones específicas para las colecciones en caso de emergencias y ha sido unánime el deseo de que se provea a los museos de herramientas adecuadas para poder así redactar sus propios planes de protección de colecciones.

Las dos intervenciones siguientes correspondieron a instituciones museísticas que ya han desarrollado sus propios planes de emergencias para colecciones: el Museo Thyssen Bornemisza y el Museo Guggenheim de Bilbao. Francisco de la Fuente (Jefe de Seguridad del Museo Thyssen Bornemisza) compartió con los asistentes aspectos fundamentales del Plan de Emergencias de este museo, desde una perspectiva rigurosa y, a la vez, práctica. Es de agradecer que profesionales e instituciones, que son ya pioneros en nuestro país en la creación y puesta en práctica de estos planes, aporten ejemplos cotidianos de situaciones que se quedarían en meras hipótesis si no se descendiese a los detalles. En su intervención quedaron de manifiesto aspectos esenciales para la adecuada comprensión del PPCE. Pero, por encima de todo, destacamos la necesidad de que estos planes sean tenidos en cuenta desde las más altas instancias del museo, y, a ser posible, desde el mismo momento en que se contemple la construcción de un nuevo edificio o su ampliación, tal y como se ha realizado durante la última remodelación del Museo Thyssen Bornemisza con excelentes resultados.

Es igualmente fundamental que los responsables de seguridad formen parte habitual de aquellos grupos de toma de decisiones que, de un modo u otro, afecten a la seguridad del centro. Es decir, que tengan voz y voto en dichas cuestiones en pie de igualdad con los técnicos del museo. Dirección, conservación de colecciones, seguridad y mantenimiento son los pilares sobre los que se asienta el PPCE.



5. Orden y control en almacenes protegidos. Las colecciones siendo colocadas entre la imponente estructura de madera que, a su vez, sirve para consolidar la Sala Egipcia del Museo Arqueológico Nacional (Foto: Archivo del Museo Nacional del Prado).

En el caso del Museo Guggenheim de Bilbao, Daniel Vega Pérez y Fernando Ordorika Eguís fueron quienes presentaron el proceso de creación e implantación del Plan de Protección de Colecciones ante Emergencias que surgió como respuesta a un riesgo producido durante el verano que, si bien no llegó a afectar a los bienes culturales, sí sirvió para tomar conciencia de los efectos que hubiera podido producir en ellos.

Este Plan se integra plenamente en el Manual de Autoprotección del Plan General de Emergencias del Museo y ha sido desarrollado por el departamento de Conservación en estrecha colaboración con los departamentos de Seguridad, Mantenimiento, Registro, Diseño y Montaje de Exposiciones, y Curatorial. Una vez finalizada la fase de diseño y adaptación del Plan a la realidad y riesgos específicos del museo (emplazamiento, sistema constructivo, equipamiento, perfil de la colección, factores humanos) y los recursos disponibles, se elaboró un manual de actuación que define los tipos de intervención (divididos en tres niveles) en función de criterios técnicos y de priorización. En paralelo se creó un equipo de intervención, asignando sus funciones y estableciendo los canales de comunicación necesarios. El plan de actuación se transmite a todas las personas que puedan verse implicadas en una situación de emergencia a través de acciones formativas y de la realización de simulacros. Con el fin de garantizar su efectividad, el plan se actualiza con cada cambio de exposición (imprescindible en este museo, como realizador de grandes muestras museográficas, con gran cantidad de obras



6. Evacuación de piezas con dificultades derivadas del elevado peso y del sistema de anclaje al muro. Desmontaje de yesería árabe del Museo Arqueológico Nacional (Foto: Museo Nacional del Prado).

prestadas de gran calidad), o de ubicación de obras almacenadas mediante la utilización de soportes documentales como planos de priorización, etiquetas identificativas, y fichas de actuación ante emergencias para cada miembro del personal.

Pilar Barraca centró la primera intervención de la tarde en los aspectos jurídicos de la gestión de las colecciones ante emergencias. A partir de la definición que la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español aporta para las colecciones estatales, con un tratamiento de Bienes de Interés Cultural, el Estado se obliga a su correcta custodia y conservación a través de todos los responsables que trabajan directamente en relación con estos bienes muebles, puesto que se configuran como un depósito permanente en manos públicas y tienen un carácter social. Este compromiso de la Administración del Estado va a recaer finalmente en las direcciones de los centros, como se refleja en el Real Decreto 620/1987 por el que

se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos.

Determinadas emergencias que puedan surgir en cualquier museo no están previstas directamente por la legislación del patrimonio histórico, como pueden ser bien los desastres naturales o bien los provocados por la infraestructura del inmueble. En este tipo de emergencias se actúa fundamentalmente a partir del ordenamiento jurídico que afecta a otros órganos de la Administración externos al Ministerio de Cultura, como serían los cuerpos policiales, de bomberos, de protección civil, etc. En caso de robo o agresión, tanto la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, como la Ley Orgánica 10/1995 del Código Penal, establecen la tipología de los delitos o infracciones administrativas y las sanciones que supone su realización.

Uno de los principales medios de prevención es la aplicación de un seguro para estas colecciones, en relación

a los bienes restituibles. El Estado garantiza directamente tanto la custodia de estos bienes en los museos de titularidad estatal, como sus movimientos externos, complementando así el seguro privado que pudiera contratarse. La Garantía del Estado se regula por el Real Decreto 1680/1991 y por las leyes de Presupuestos Generales del Estado.

El objetivo de la intervención de Encarna Hidalgo fue llamar la atención sobre un aspecto básico que, por ser aparentemente intuitivo, suele pasar desapercibido: la necesidad de trabajar sobre una base conceptual común. Si este aspecto se descuida, se corre el riesgo de incurrir en malentendidos, duplicaciones y, en resumen, pérdida de operatividad en unas situaciones críticas, en las que la comunicación ha de ser eficaz, tanto interna, entre todos aquellos que participan en una intervención de emergencia, como hacia el exterior. Después de una introducción, se repasó a modo de recordatorio el contexto en que se desenvuelve un plan de este tipo (Plan de Autoprotección, trabajos patrocinados desde ICOM, Getty Foundation, asociaciones y foros de profesionales del mundo de la seguridad etc.), insistiendo en la importancia de la colaboración y el mutuo entendimiento entre el personal técnico del museo y los profesionales de seguridad, para abordar después el núcleo de la presentación: el significado de términos claves de seguridad, en ocasiones muy similares entre sí, cuyo uso será obligado y continuo.

Por último se presentó, por parte de Marina Martínez de Marañón y Fernando Hernández, el borrador elaborado por la comisión para el Plan de Protección de Colecciones ante Emergencias que debe de ser ensayado en los museos piloto para su corrección y perfeccionamiento. Este plan se ha articulado en cinco documentos siguiendo el esquema de los Planes de Autoprotección generales para los edificios. Este esquema se consideró oportuno porque permitía recoger la experiencia ya ensayada en otros campos de la seguridad. Cada documento se articula en una serie de fichas de trabajo que pretenden recoger todos los campos a cumplimentar.



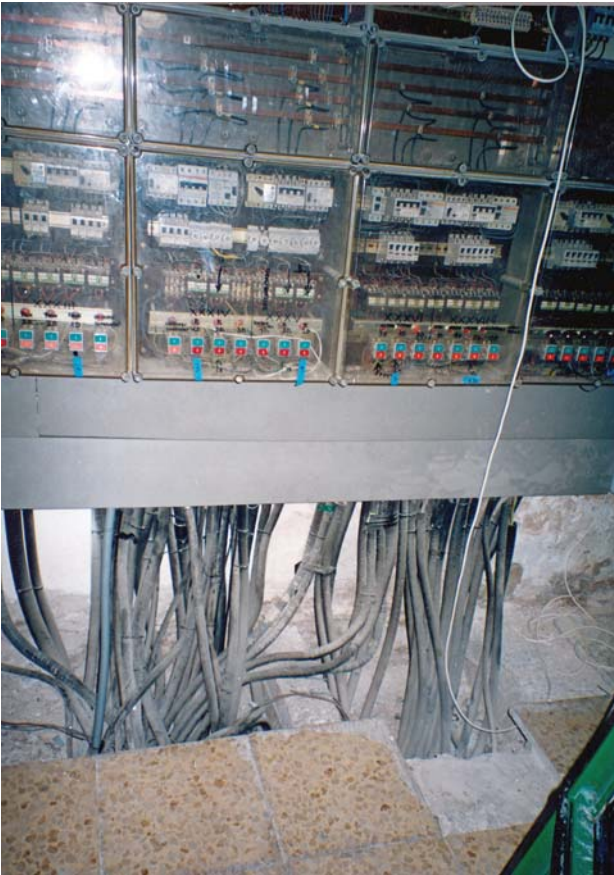
7. La columna de humo del incendio de la Subestación Eléctrica de Atocha tras el edificio del Museo Nacional del Prado y cerca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15 de julio de 2004 (Foto: Archivo particular M.H.A.).

Los cinco documentos son:

- a) la «Evaluación del riesgo», siempre desde la perspectiva de las colecciones.
- b) la «Identificación de los recursos», tanto internos como externos, con los que se podría contar ante una situación de emergencia y una previa minimización de riesgos.
- c) el «Plan de Actuación», que recoge conceptos fundamentales cómo qué situaciones de emergencia contempla el plan, qué criterios se van a seguir en la jerarquización de las colecciones o cuáles son los equipos con los que el museo va a contar para afrontar una situación de este tipo.
- d) la «Implantación», en la que se recogen todas las medidas que garantizan la operatividad del plan.
- e) el documento titulado «Recuperación», para recoger todas las actuaciones que se pueden prever para paliar las pérdidas en la recuperación de las colecciones siniestradas.



8. La humedad por filtraciones es la emergencia que con mayor frecuencia se constata en nuestros museos. Si su acción es continua, provocará daños irreversibles (Foto: Archivo particular C.R.G.).



9. Cuadro eléctrico en condiciones precarias de uso. Como primer paso imprescindible en un PPEC siempre hay que considerar la minimización de riesgos (Foto: Archivo particular C.R.G.).

En resumen, la celebración de esta jornada técnica ha respondido a nuestras expectativas: asistieron numerosas instituciones (20), correspondientes a la casi totalidad de los museos de titularidad estatal de gestión exclusiva del Ministerio de Cultura, lo que denota una fuerte preocupación por este asunto. De las sesiones de preguntas y la mesa redonda final se pueden extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, se constató que parte de los asistentes no habían tenido oportunidad de conocer la encuesta que en su momento (abril 2005) se remitió a los museos. Igualmente, numerosos asistentes desconocían la existencia de la Comisión. Esto plantea la necesidad de una mayor información y difusión de las actuaciones de esta Comisión, y la formación, en los museos, de comisiones interdisciplinares para este tema.

En general, los museos requirieron a la Comisión que elaborara una serie de documentos que les permitieran empezar a trabajar. Por otra parte, se recalcó también la importancia que tienen las diversas situaciones de los museos en cuanto a tamaño, tipo de colecciones, tipo de almacenes y uso que se hace de los mismos, horarios, personal, etc. que implicarán requerimientos específicos en la elaboración de sus respectivos planes de emergencias. Otro asunto que suscitó dudas fue el relativo a la jerarquización de las colecciones ante una posible emergencia. Esta labor implicará que cada museo tenga que conjugar una serie de criterios tales como el tipo de riesgo, la transportabilidad de las colecciones, el valor del seguro, el valor de la pieza como elemento de una colección, la fragilidad del material constituyente, etc.

Por último se insistió en varias ocasiones en la necesidad de no desvincular la elaboración de estos planes de la conservación preventiva, una de las funciones fundamentales y previas del museo. La jornada terminó con el compromiso de la comisión de seguir trabajando en esta línea siguiendo el programa que tiene establecido, incluso con la convocatoria de futuras jornadas de trabajo, y en ofrecer a los museos el apoyo necesario para la elaboración de sus planes de emergencia.

Conclusiones

Con la creación y entrada en funcionamiento de la Comisión para la elaboración de Planes de Protección de las Colecciones ante Emergencias se da respuesta a una necesidad real en los museos que hasta ahora no era adecuadamente atendida, y que dependía en gran medida del voluntarismo del personal técnico y de seguridad.

Se trata de una iniciativa que no surge del vacío, sino de un contexto cuyos principales referentes en España son los Planes de Autoprotección, ya existentes en todos los centros, y su marco de aplicación inmediato los recientes *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, publicados por la Subdirección General de Museos Estatales (AA.VV., 2005).

Tras una primera fase de documentación e investigación de programas y estrategias similares en otros países, la Comisión abordó una metodología fundamentalmente práctica con el fin de conocer tanto la situación real como el grado de sensibilidad ante estos temas por parte de los profesionales. De ahí la elaboración de las encuestas y el planteamiento inicial con los museos piloto que se ofrecieron voluntarios. La Jornada Técnica del 16 de febrero ha servido para presentar públicamente la Comisión, los primeros resultados de su trabajo y las líneas maestras para el futuro inmediato. Entre otras actuaciones, se mantendrá el papel asesor de la Comisión para la elaboración de los planes en cada museo, se organizarán nuevas jornadas y actos de formación a medida que se disponga de resultados, y se trabajará en la redacción de los documentos solicitados por los museos. La excelente respuesta del público nos permite augurar prometedores resultados en el futuro.



10. Comunicación inaugural de la Jornada de PPEC en el Museo de América. En la foto, la Subdirectora General de Museos, la Directora del Museo de América y la moderadora de la jornada (Foto: Museo de América).

BIBLIOGRAFÍA

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

DORGE, V. y JONES, S. (1999): *Building an Emergency Plan: A Guide for Museums and Other Cultural Institutions.*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles.

<www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/emergency_plan.pdf>

HERITAGE COLLECTIONS COUNCIL (2000): *Be Prepared: Guidelines for small museums for writing a disaster preparedness plan*, Canberra, Australia
<http://sector.amol.org.au/publications_archive/collections_management/be_prepared>

ICOM (2004): «Cultural Heritage Disaster Preparedness and Response: International Symposium Proceedings», Salar Jung Museum, Hyderabad, India 23-27 November 2003.

<http://icom.museum/disaster_preparedness_book/>

SECCIÓN
Panorama



Nacional

Museo Naval de Madrid

Internacional

Victoria and Albert Museum de Londres

Museo Histórico Nacional (Rio de Janeiro, Brasil)



EL MUSEO NAVAL DE MADRID

Su historia y actualidad

Marcelino González Fernández¹

Museo Naval²

Madrid

Resumen: El presente artículo habla sobre los orígenes, creación y movimientos del Museo Naval. Comenta sus fondos, salas de exposición permanente y otros espacios. Y hace una breve reseña de sus misiones, actividades y organización. El Museo Naval, como otros muchos centros en España, fue un producto de la Ilustración. Nació por un Real Decreto de 1792, pero su inauguración se retrasó hasta 1843. Desde entonces ha estado en cuatro lugares, siempre en Madrid; el último y actual es en el Cuartel General de la Armada (Paseo del Prado número 5), donde abrió sus puertas en 1932. El Museo Naval es una entidad cultural estatal dependiente del Ministerio de Defensa, orientada a adquirir, estudiar, conservar y exponer piezas y elementos relacionados con la actividad naval, para difundir la historia marítima de España.

Palabras clave: Museo Naval, sedes, colecciones, Patronato, actividades.

Abstract: This article focuses particularly on the origins, creation and movements of the Museo Naval. It comments about its stocks, permanent exhibition rooms and other rooms. And it makes a brief comment on its missions, activities and organization. The Museo Naval, like many other centres in Spain, was a product of the Illustration time. It was created by a Royal Decree in 1792, but its inauguration was delayed until 1843. Since then, it has been in four places, always in Madrid; the last one and present location is at the Spanish Navy Headquarters (Paseo del Prado number 5), where it opened its doors in 1932. The Museo Naval is an official cultural entity that depends on the Ministry of Defence. It is orientated to acquire, study, preserve and exhibit pieces and elements related to the naval activity, with the aim to spread the maritime history of Spain.

Key words: Naval Museum, seats, collections, Patronage, activities.

Marcelino González es Capitán de Navío diplomado en Guerra Naval y en Defensa OTAN. Desde enero de 2002 es subdirector del Museo Naval de Madrid y secretario de su Patronato. Colabora con artículos de tipo histórico y técnico en diversas revistas, y es autor de Navío Santísima Trinidad. Un coloso de su tiempo (2004), La fragata blindada Numancia (2005), y Mártir en Trafalgar (2005).

Introducción

El Museo Naval de Madrid es una entidad cultural estatal, ubicada en el Cuartel General de la Armada (Paseo del Prado número 5) y dependiente del Ministerio de Defensa. Su misión es adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir para fines de estudio, educación y contemplación, piezas, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico relacionados con la actividad naval, a fin de difundir la historia marítima de España, contribuir a ilustrar, relevar y salvaguardar sus tradiciones y promover la conciencia marítima nacional³.

Origen, creación y primeros años

Entre las primeras colecciones existentes en España de elementos e instrumentos relacionados con la navegación, la astronomía y la

¹ Correo electrónico: margonfer@yahoo.es

² www.museonavalmadrid.com

³ Real Decreto 389/1996, de 1 de marzo de 1996, por el que se reorganiza el Museo Naval y su Patronato (BOE 15-03-1996).

cartografía, están las de la Casa de Contratación (1503) y el colegio de San Telmo (1681). A estas colecciones se unieron otras durante el siglo XVIII con los primeros reyes de la casa de Borbón. En aquella época, la Armada recibió un gran empuje y sufrió una profunda renovación y reestructuración, iniciada por Felipe V y seguida por sus sucesores, que propició la apertura de nuevos centros científicos y de enseñanza, que a su vez llevaron a la creación de nuevas colecciones de elementos y medios para fines científicos y didácticos, relacionados con la mar y el arte de navegar.

En esta reestructuración tuvieron un gran protagonismo Patiño, el Marqués de la Ensenada y Valdés, quienes además de llevar a cabo importantes programas de construcciones de barcos e instalaciones en tierra, apoyaron la creación de centros dedicados al estudio, la investigación científica y la enseñanza de todo lo relacionado con la obtención, manejo y mantenimiento de barcos; la atención y apoyo a sus dotaciones; y el arte de pilotar barcos con seguridad, por el estudio de la navegación, astronomía, cosmografía, cartografía, meteorología, oceanografía, etc.; todo ello en directa relación con el movimiento ilustrado que caracterizó al siglo XVIII. Entre estos centros se pueden citar: la Real Compañía de Guardias Marinas (1717), el Colegio de Cirugía de la Armada (1748), el Observatorio Astronómico de la Marina (1753), el Depósito Hidrográfico (1770), la Escuela de Ingenieros de Marina (1772), y, por último, el Museo Naval (1792).

Al mismo tiempo que se creaban los nuevos centros, varios oficiales de la Armada comenzaron a recopilar documentos y elementos de todo tipo. Entre ellos destacó Jorge Juan, comisionado a Inglaterra (1748) para efectuar espionaje industrial, y al mismo tiempo obtener toda la información posible sobre las enseñanzas de náutica impartidas en Inglaterra, y adquirir todos los libros, instrumentos y elementos náuticos y científicos que pudiera conseguir. Antonio de Ulloa también fue comisionado (1749) para, entre otros fines, comprar material para Alemania, Dinamarca, Francia, Holanda, Suecia y Suiza.



1. *Retrato de Antonio Valdés y Fernández Bazán, 1828, copia realizada posiblemente por Antonio Tejeo para la Secretaría de Marina, de un original pintado por Francisco de Goya y Lucientes en 1788 (Foto: Museo Naval de Madrid).*

Es indudable que los fondos de los antiguos establecimientos científicos y didácticos, que habían logrado escapar de la rapiña, la destrucción o el simple abandono, junto con los adquiridos en épocas más recientes, que tras haber cumplido sus cometidos se habían quedado anticuados, representaban un importante bagaje que invitaba a crear un centro para su exposición y conservación. Lo que unido a la necesidad de adquirir nuevos elementos para impulsar las ciencias y mejorar la formación del personal, llevó a la idea de levantar un museo en la población de San Carlos, en la Isla de León, en San Fernando (Cádiz), donde tenía su sede la Dirección General de la Armada.

La orden de su creación data de septiembre de 1792, siendo Carlos IV rey de España. Fue una iniciativa de Antonio de Valdés y Fernández Bazán (figura 1), que había sido nombrado por Carlos III Secretario de Marina en 1783, y durante su mandato de trece años tuvo grandes logros, entre ellos la creación de la bandera de

la Armada (1785), que con el tiempo se iba a convertir en la enseña nacional; la promulgación de las Reales Ordenanzas de la Armada (1793); la finalización de las construcciones de Arsenales; la creación de diversos cuerpos militares; la construcción de muchos barcos; y la firma del decreto de creación del Museo Naval, que sentaba las bases, objetivos y disposiciones presupuestarias, para la creación y mantenimiento de un Museo de Marina y una biblioteca con fines sobre todo didácticos. Dicho decreto, cuyo original se conserva en el Museo Naval, fue refrendado por Carlos IV y comunicado a Antonio de Arce, Director General de la Armada, en los siguientes términos: «El Rey tiene resuelto establecer en la Nueva Población de San Carlos un Museo de Marina que, a más de Biblioteca General, reúna todas las Ciencias Naturales que son necesarias para la completa instrucción del Cuerpo de la Armada, y consiguiente utilidad en ella. Para su ejecución ha determinado S. M. que se destinen desde luego en la Tesorería de Cádiz cien mil reales de la consignación de cada Departamento, comprendiéndolos en los presupuestos del año próximo; y que, sin perjuicio de ello, se pidan además otros tantos para el mismo; practicando lo propio en lo sucesivo y teniendo siempre con separación este caudal para emplearlo únicamente en el expresado objeto; y de orden de S. M. lo comunico a V. E. para su inteligencia y gobierno de esa Junta; en el concepto de que doy el correspondiente aviso a las de Cádiz y Cartagena. Que Dios guarde a V. E. E. M. A.- San Lorenzo, 28 de septiembre de 1792. Valdés. Sr. D. Antonio de Arce».

La recopilación de material comenzó inmediatamente. Se recogieron libros, armas, manuscritos, planos, maquetas, banderas, mapas, cartas náuticas, instrumentos náuticos, modelos de barcos, etc., existentes en diversos establecimientos de la Armada. El capitán de navío José Mendoza y Ríos fue enviado en comisión a Francia y Gran Bretaña para que llevase a cabo la compra de mapas, libros y diverso material para la biblioteca. Y los oficiales de la Armada Martín Fernández de Navarrete, José de Vargas Ponce, y Juan Sanz de Barutell, fueron comisionados para copiar

todos los manuscritos que hicieran referencia a asuntos de la historia de la Armada, existentes en muchos archivos oficiales y particulares españoles.

Pero el cese de Valdés por desacuerdos con Godoy (1795), junto con el cese de otras autoridades, paralizó el proyecto. El material ya recopilado se asignó a otras instituciones. Los libros que iban a formar la biblioteca pasaron al Depósito Hidrográfico, muchos objetos e instrumentos científicos fueron depositados en el Observatorio de Marina, y otros elementos pasaron a las colecciones Reales, a la Compañía de Guardiamarinas, a la Dirección General de la Marina, a diversas dependencias de la Armada, y a almacenes de los Arsenales. Fueron los acontecimientos de finales del siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX los que impidieron su realización. La Revolución Francesa, la alianza de España con Francia, la guerra con Gran Bretaña, el desastre de Trafalgar, la guerra de la Independencia, las inestabilidades posteriores, y la lentísima recuperación del país, redujeron a la mínima expresión el esplendor alcanzado por la Armada a lo largo del siglo XVIII, y enterraron en el olvido el proyecto de creación del Museo Naval.

Hubo que esperar hasta el 1842, medio siglo más tarde, para que el viejo proyecto recibiera un nuevo impulso. Fue gracias a un memorial de actualización del decreto de Valdés, realizado por Ramón Trujillo Celari, subteniente de Infantería y oficial auxiliar en la Junta del Almirantazgo, que aportó ideas para la recuperación de las piezas de interés y la posible ubicación del museo. El capitán de navío Martín Fernández de Navarrete, director del Depósito Hidrográfico y de la Real Academia de la Historia, efectuó un informe muy favorable de aquel memorial, lo que supuso la revitalización y puesta en marcha del proyecto. Joaquín Frías, ministro de Marina, dio su aprobación, aunque el museo pasó a organizarse en Madrid, y se abandonó la idea de incluir una biblioteca, porque sus cometidos estaban cubiertos por la que ya existía en el Depósito Hidrográfico. El cargo de director del nuevo museo recayó en el capitán de navío Manuel Posse

Bermúdez, y el de subdirector en Ramón Trujillo Celari, recién ascendido a alférez de navío.

Sedes del Museo Naval

Una vez aprobada la orden de abrir el museo, comenzó la recuperación de las piezas que muchos años antes habían sido adquiridas, estaban muy repartidas, y muchas de ellas olvidadas en buhardillas y almacenes. Se llevó a cabo una selección de las más importantes y se procedió a su restauración, al tiempo que se recibieron nuevas donaciones, lo que permitió abrir el museo al año siguiente. Fue inaugurado por la reina Isabel II (figura 2) el 19 de noviembre de 1843 en el Palacio o Casa de los Consejos, su primera sede, edificio situado en la Calle Mayor de Madrid, que en el siglo XVII había sido de los más importantes de la capital después del Real Alcázar, y a lo largo de su historia albergó diferentes organismos oficiales, para terminar siendo Capitanía General de la Región Militar Centro. El Estado General de la Armada de 1845, hablaba del museo en estos términos: «Museo Naval: establecimiento fundado en noviembre de 1843, con objeto de ofrecer al público modelos de buques, máquinas, armas y útiles que se emplean en la Marina, así como los objetos de arqueología naval y producciones raras importadas de Ultramar; se halla bajo la protección inmediata del Gobierno de S. M., el cual tiene dictadas sus disposiciones para enriquecerse sucesivamente con nuevos objetos».

La afluencia de fondos fue continua y rebasó todas las previsiones, por lo que al poco tiempo el espacio se quedó pequeño y fue necesario buscar un nuevo emplazamiento, que se encontró en la calle Bailén, donde fue abierto de nuevo a principios del año 1845. Se trataba de la entonces conocida como Casa del Platero; un gran caserón ubicado entre el Palacio Real y el antiguo templo dedicado a Nuestra Señora de la Almudena, construido por un acaudalado oficial de platería que se había hecho rico con el comercio de pedrería. Era un amplio y muy digno edificio, con un patio central donde se puso un mástil de barco con su



2. *Retrato de Isabel II, 1847, Germán Hernández Amores*
(Foto: Museo Naval de Madrid).

jarca firma, en el que todos los días se izaba y arriaba la bandera nacional. Las salas del museo ocupaban toda la planta baja y eran muy visitadas, lo que hacía presagiar un prometedor futuro en su segunda sede. Pero aparecieron grietas en el edificio que sembraron la alarma. Sus estructuras fueron estudiadas, y se vio que había un gran peligro de derrumbe que aconsejaba su demolición, por lo que fue necesario buscar un nuevo emplazamiento del museo y trasladarlo lo antes posible.

El museo se trasladó a finales de 1852 al Palacio de los Ministerios, edificio situado cerca del Palacio Real y próximo a donde actualmente se encuentra el Senado, en la que aún hoy se llama Plaza de la Marina Española. Hasta 1807 había sido casa de Godoy, y desde hacía tiempo era sede del Ministerio de Marina y del Almirantazgo. En la planta baja se reservaron algunas salas para alojar el museo, y las obras de acondicionamiento comenzaron el 14 de diciembre de 1852 siguiendo un proyecto del arquitecto Juan José



3. Plato, manufactura de Pasajes (Guipúzcoa). Perteneció a la vajilla utilizada por Isabel II en la cena celebrada en 1853 con motivo de la inauguración del Museo Naval en su tercera sede (Foto: Museo Naval de Madrid).

Urquijo. El museo fue dotado de una puerta independiente de la del Ministerio, situada en la calle del Reloj, y el 27 de noviembre de 1853, diez años después de su primera inauguración, abrió de nuevo las puertas en su tercera sede, siendo su nuevo director el capitán de navío Juan Nepomuceno Martínez. A la inauguración asistió la Reina Isabel II en compañía de los miembros del Gobierno. Entre las celebraciones hubo una cena de gala, en la que se utilizó una bonita vajilla elaborada en Pasajes (Guipúzcoa), parte de la cual se exhibe hoy en el vestíbulo principal del Museo Naval (figura 3). En este año se distribuyó el primer catálogo oficial. El museo llegó a ocupar prácticamente toda la planta baja del edificio, y un decreto de 1857 lo reorganizó en tres secciones: Armas y Modelos, Útiles de Guerra, y Biblioteca General, con lo que se volvió a la primitiva idea (1792) de dotarlo de biblioteca en los siguientes términos: «Se reunirán en la Biblioteca todos los libros, manuscritos, cartas y planos que existan en el Ministerio del Ramo, Depósito Hidrográfico, Observatorio Astronómico de San Fernando y demás establecimientos marítimos, exceptuando los que sean necesarios para el uso y especial servicio de los mismos. Se formarán en los tres Departamentos pequeños museos con bibliotecas exclusivamente de Marina,

semejantes al de la Corte. El personal del Museo se compondrá de un director, jefe de la Armada, de la graduación que el Gobierno estime, el que lo será al mismo tiempo de la Biblioteca; un contador del Cuerpo Administrativo; un conserje, contraamaestre de la Armada; un portero; seis grumetes y un tallista, modelista de uno de los Arsenales. El de la Biblioteca, de un bibliotecario, un contador, un auxiliar vigilante y un portero».

Continuó su rápido crecimiento con nuevas adquisiciones. La planta baja del palacio se quedó pequeña y fue necesario utilizar locales contiguos, que aumentaron el área de exposición, aunque no de la forma más adecuada. Pero con el tiempo también crecieron las necesidades del Ministerio de Marina, que a partir de principios de siglo XX echó mano de espacios dedicados al museo y redujo su área expositiva. Los fondos se amontonaron en espacios cada vez más pequeños que hacían difícil su conservación, por lo que las autoridades empezaron a pensar en buscar un nuevo emplazamiento.

También se produjo un cambio en la organización. Desapareció la figura del director del museo y sus cometidos pasaron al ayudante mayor del Ministerio, que por tener muchas otras obligaciones no prestó la atención que el centro requería, y éste prácticamente cayó en el abandono. Cuando el teniente de navío Julio Guillén Tato, que más tarde iba a ser su director, lo visitó durante sus estudios para la reconstitución de la nao *Santa María*, que iba a ser utilizada en la exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), dejó escrito que el museo se había convertido en un almacén abandonado y sin vida, y que el taller, la biblioteca y el personal de marinería habían pasado al Ministerio. Al poco tiempo la situación del museo mejoró ligeramente, al asignarle un oficial con título de subdirector. También se cuenta que un embajador italiano recién llegado a Madrid visitó el museo, y lo encontró en tan lamentable estado que en una cacería se lo comentó a Alfonso XIII. El rey tomó nota, y por un Real Decreto del 3 de junio de 1930 creó el Real Patronato del Museo Naval, del que el propio Alfonso XIII se reservó

la presidencia de honor, siendo su primer presidente el marqués de Santa Cruz.

Se acercaban los últimos tiempos del Ministerio de Marina, del museo en el Palacio de los Ministerios, y de la Monarquía en España. En el Paseo del Prado se estaba construyendo el que iba a ser nuevo Ministerio de Marina, y la situación política escribía los últimos tiempos de Alfonso XIII como rey. El recién nacido Patronato intentó que al trasladar el Ministerio de Marina a su nuevo emplazamiento, el museo se quedara con todo el edificio que había sido casa de Godoy. Pero no hubo suerte, y en el año 1931, con la Segunda República ya instaurada en España, tuvo lugar el traslado del museo a su cuarta sede y actual emplazamiento, en el que fue nuevo Ministerio de Marina y hoy es Cuartel General de la Armada, donde abrió sus puertas el 12 de octubre de 1932. Según el proyecto inicial, el museo tenía que haber ocupado todo el entresuelo y parte de los semisótanos, pero el proyecto no fue respetado, y recibió un espacio muy reducido, menor que el que acababa de dejar en el Palacio de los Ministerios, y casi el 50% del que había tenido en 1845 en la Casa del Platero, lo que obligó a suprimir salas, efectuar una gran selección de piezas a exponer, abigarrar los espacios disponibles, e incluso colgar del techo modelos de barcos y diversos objetos. Desde entonces el Museo Naval ya no se volvió a mover. Entre 1933 y 1972, Julio Guillen Tato, su nuevo director, fue el alma y el motor del centro, cuyo Patronato fue reorganizado por un Decreto de 21 de octubre de 1939.

El Museo Naval siempre tuvo una gran falta de espacio, subsanada en parte con adjudicaciones de nuevas superficies, como ocurrió cuando se construyó un nuevo edificio anexo al Cuartel de la Armada (1976). En la esquina de la calle Juan de Mena y el Paseo del Prado, le fueron asignados 700 m² para descongestionar las salas de exposición, e instalar nuevas oficinas, despachos, depósitos, talleres, salas de investigación, etc., al tiempo que se le abrió una puerta de acceso por el Paseo del Prado número 5, indepen-



4. Puerta de entrada al Museo Naval de Madrid, en el Paseo del Prado número 5 (Foto: Museo Naval de Madrid).

diente de la entrada del Cuartel General (figura 4). Por último, en los años noventa del siglo pasado, el museo sufrió un completo remozamiento, siendo su director el Contralmirante José Ignacio González-Aller. Recibió nuevos espacios para ampliar la zona expositiva, áreas de despachos, y zonas del trabajo, y modificó su discurso museográfico para adoptar la fisonomía que presenta hoy. Finalmente el nuevo Reglamento del Museo Naval y su Patronato fue aprobado por Real Decreto 389/1996 de 1 de marzo de 1996.

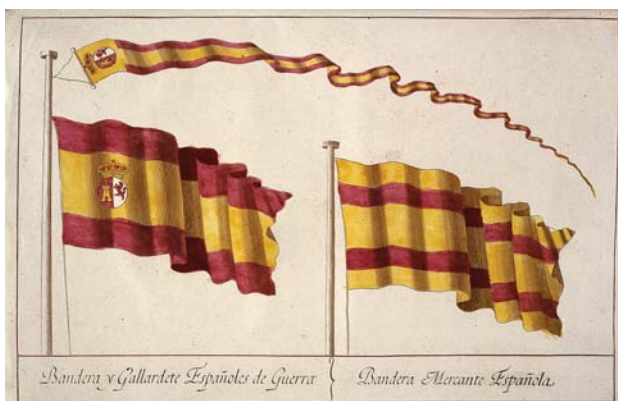
Actualmente el Museo Naval dispone de un total de 3640 m², de los que 1950 pertenecen al área expositiva, 670 a las salas de investigación y despachos, y los 1.020 restantes a talleres y depósitos.

Fondos, salas de exposición y otros locales

El museo cuenta con una gran colección de fondos: instrumentos astronómicos, científicos y de navegación, armas, banderas, modelos de buques, maquetas de arsenales, uniformes, portulanos, objetos personales, documentos, esculturas, dibujos, grabados, retratos, cartas náuticas, mascarones de proa, pinturas, etc. En muchos casos proceden de instituciones y organismos oficiales, algunos ya desaparecidos: la Casa de Contratación de Sevilla, la Casa Real, el Instituto Hidrográfico de Cádiz, el Real Observatorio de San Fernando, la Secretaría de Marina, los Departamentos Navales Peninsulares, los Apostaderos de Cuba y Filipinas, las Compañías de Guardiamarinas, etc., a los que se unen muchas compras directas, y gran cantidad de donaciones y depósitos de entidades y particulares.



5. Carta Universal de Juan de la Cosa, 1500
(Foto: Museo Naval de Madrid).



6. Parte del expediente de creación de la bandera nacional, 1785 (Foto: Museo Naval de Madrid).

Su patrimonio museográfico histórico artístico asciende a unas 10500 piezas, muchas de ellas con un valor incalculable. A modo de ejemplo se puede citar la carta de Juan de la Cosa (1500), en la que por primera vez en la historia es representado el Nuevo Mundo (figura 5); un bello modelo de galeón flamenco, único en el mundo por su antigüedad y características (1593); un grabado con una vista panorámica de Sevilla (1617), del que se conocen cuatro ejemplares en el mundo; o el proyecto de creación de la bandera de la Armada (1785), que con el tiempo se convirtió en la bandera nacional de España (figura 6). También destaca la colección de cuadros: retratos de reyes, marinos ilustres,

barcos, batallas navales, escenas navales, etc., con firmas como Berlinguero, Brugada, Cortellini, Garnelo, Monleón, Sorolla o Vicente López, entre otros. Entre las armas cabe citar las colecciones de armas blancas y de fuego de los siglos XVI a XVIII, o la amplia colección de armas procedentes del Pacífico. Es digno de mención el conjunto de piezas de todo tipo procedentes del galeón *San Diego*, hundido a la salida de Cavite (Filipinas) (1600), depositadas en el museo por sus propietarios (Comunidad de Madrid y Caja Madrid). Llama la atención los modelos de barcos de todas las épocas, de los que destacan los de arsenales del siglo XVIII, como el realizado por Mateo Mullan (1766) o el del navío *Santa Ana* (ca. 1824) (figura 7), sin olvidar otros más recientes y también muy valiosos como la fragata blindada *Numancia* (1863), el buque escuela *Elcano* (1927), o el galón *Nuestra Señora de la Concepción y de las Ánimas* (medalla de oro en 1999). En banderas merece especial mención el pendón de Oquendo (finales s. XVI), o la bandera de combate del navío de línea *Príncipe de Asturias*, buque insignia de Gravina en Trafalgar (1805).

El área expositiva consta de veinticuatro espacios: dieciocho salas, dos grandes patios, dos vestíbulos y dos cámaras, en los que se muestran piezas y elementos por orden cronológico desde el siglo XV hasta nuestros días, intercalados con espacios monográficos: Reyes de España, construcción naval en el siglo XVIII, instrumentos náuticos, descubrimientos, marina científica, etc. En estos espacios se cuidan todos los aspectos



7. Modelo de Navío *Santa Ana* de tres puentes y 112 cañones, c. 1824 (Foto: Museo Naval de Madrid).



8. Una sala del Museo Naval de Madrid (Foto: Museo Naval de Madrid).

tos que garantizan la exhibición, seguridad y conservación de las piezas expuestas: luz, humedad, cartelas, contaminación, vitrinas, alarmas, circuitos cerrados de televisión, planos indicadores, detectores de humos, etc., al tiempo que todas las salas tienen fácil acceso y recorrido, ya que se encuentran en la misma planta, habiendo sido eliminados todos los escalones y barreras arquitectónicas (figura 8). Además el museo tiene un amplio ascensor a nivel de calle (2003), con capacidad para dos sillas de ruedas.

Para la conservación y restauración de piezas, el museo cuenta con depósitos y diferentes espacios y talleres: modelismo naval, pintura, textiles, papel, madera, y reprografía en todos sus aspectos. También dispone de los espacios necesarios para el funcionamiento y la gestión diaria: despachos, oficinas, salas de juntas, archivos, salas de ordenadores, etc. Los fondos que no están expuestos, se conservan en un amplio depósito dotado de los medios necesarios para garantizar su conservación y seguridad: cajas fuertes, módulos compactos, planeros, medalleros, peines, armarios, etc.

Para completar sus actividades, el Museo Naval tiene una importante biblioteca, una cartoteca y un archivo, con unos 25000 volúmenes, 17000 cartas náuticas, 180000 documentos manuscritos, 1300 planos de buques sobre todo del siglo XIX, y más de 72000 imágenes fotográficas, cuyo estudio puede ser realizado en dos salas preparadas a tal efecto, que son muy visitadas por investigadores, escritores y estudiantes, previamente provistos del correspondiente carné acreditativo (figura 9).



9. Sala de Investigación del Museo Naval de Madrid (Foto: Museo Naval de Madrid).

Otros Museos Navales

Dependen del Museo Naval de Madrid otros museos navales repartidos por la geografía española, conocidos como «periféricos»: Ferrol, Cartagena, San Fernando, Las Palmas, Torre del Oro de Sevilla, y Palacio Museo y Archivo «Álvaro de Bazán» en el Viso del Marqués (Ciudad Real), además de la dependencia funcional del Panteón de Marinos Ilustres (San Fernando). Todos estos centros, con los mismos cometidos que el Museo Naval de Madrid, se encargan de exhibir piezas y elementos del acervo cultural de la Armada en otros puntos alejados de la capital. Y en algunos casos complementan al Museo Naval de Madrid, como es el caso del Museo Naval de Ferrol



10. Exposición de Churruca en el Museo Naval de Madrid (Foto: Museo Naval de Madrid).

con su sala dedicada a instrumentos eléctricos y electrónicos, el Museo Naval de Cartagena con el espacio dedicado a la medicina naval, o el Palacio del Viso del Marqués con sus frescos de batallas navales.

Patronato y organización⁴

Como órgano de alta dirección, el museo cuenta con un Patronato encargado de definir las directrices generales de actuación del museo, aprobar su plan general y su memoria de actividades; asesorar sobre los fondos, aprobar las alteraciones de las colecciones y los cambios al «Manual de Organización», fomentar las adquisiciones de piezas, proponer los nombramientos de los miembros, aprobar la designación de benefactores, y asignar misiones y cometidos específicos entre sus miembros. El actual presidente es S. A. R. el Infante D. Carlos de Borbón, Duque de Calabria; relevó al anterior presidente, S. A. R. D. Juan de Borbón y Battemberg, Conde de Barcelona y Capitán General de la Armada,

que ejerció el cargo desde 1982 hasta su fallecimiento en 1993.

Al frente del Museo Naval se encuentra su director, oficial general o superior encargado de la regencia, gestión y administración de todas las actividades del centro. Para llevar a cabo sus cometidos, cuenta con el apoyo de cuatro jefes de Área: el Jefe del Área de Apoyo a la Dirección (subdirector), oficial superior de la Armada que sustituye al director en su ausencia, es secretario del Patronato, y es responsable de los asuntos de personal, económico-administrativos, y de relaciones públicas y difusión; el Jefe del Área de Conservación, Investigación y Exhibición, licenciado o experto responsable de los asuntos relacionados con la gestión de los fondos del museo; el jefe del Área de Servicios Generales, oficial superior de la Armada responsable de la seguridad, talleres, mantenimientos y obras; y el jefe del Área de Administración de Órganos y Museos Periféricos, oficial superior de la Armada responsable de la coordinación y gestión de las actividades de los «museos periféricos».

⁴ Real Decreto 389/1996 de 1 de marzo de 1996, por el que se reorganiza el Museo Naval y su Patronato (BOE 15-03-1996).

Actividades

Además de adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir sus piezas, el Museo Naval lleva a cabo otras actividades, entre las que está la participación en exposiciones temporales fuera de su sede, tanto en territorio español como en el extranjero, de las que, como promedio, al año toma parte en unas veinte, con una duración por exposición de cuatro meses. A pesar de su escasez de espacio, también realiza alguna exposición temporal en sus salas, como es el caso de la celebrada de junio a noviembre de 2005 en honor de Churruga, muerto en el combate de Trafalgar (1805) siendo comandante del navío *San Juan Nepomuceno* (figura 10).

El museo también participa en otros eventos, como ferias, semanas de la ciencia, congresos, muestras y encuentros culturales. Cada año expone en su vestíbulo de entrada los cuadros premiados y seleccionados en los «Premios Virgen del Carmen de pintura», así como los dibujos premiados y seleccionados en el concurso anual infantil «Los niños en el museo», que tiene una gran participación.

Conclusión

Termina aquí este breve recorrido por la historia y la esencia del Museo Naval de Madrid. Sólo queda decir que muchas de las páginas de la historia de España se escribieron en la mar, son rememoradas en este museo y en sus periféricos, y están abiertas a todos los que quieran acercarse a sus salas para leerlas, recordarlas, aprenderlas, o simplemente disfrutar de su contemplación. Los museos son centros abiertos al público -que es su esencia y su razón de ser-, para que vea, aprenda, comprenda, curioseee o investigue, y al mismo tiempo se divierta, y el Museo Naval -que participa de esta filosofía- hace tiempo que se negó a ser un simple almacén de obras de arte y cosas bellas, antiguas y curiosas, para ser un vínculo con el pasado de la Armada, un libro abierto de la historia naval de España. De todo ello son testigos los más de 50.000 visitantes que como promedio recibe cada año.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1992): «El Museo Naval en su bicentenario», *Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, 18.
- AA.VV. (1995): *Guía de Museos Militares españoles*, Ministerio de Defensa (Secretaría General Técnica), Madrid.
- GONZÁLEZ-ALLER, J. I. (1996): *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid (Tomo I)*, Ministerio de Defensa-Armada Española, Madrid.
- GONZÁLEZ-ALLER, J. I. (2000): *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid (Tomo II)*, Ministerio de Defensa-Armada Española, Madrid.
- GONZÁLEZ-ALLER, J. I. (2003): *Catálogo-Guía del Museo Naval de Madrid (Tomo III)*, Ministerio de Defensa-Armada Española, Madrid.
- GONZÁLEZ DE CANALES, F. (1999): *Catálogo de pinturas del Museo Naval (Tomo I)*, Ministerio de Defensa-Armada Española, Madrid.
- GONZÁLEZ DE CANALES, F. (2000): *Catálogo de pinturas del Museo Naval (Tomos I y II)*, Ministerio de Defensa-Armada Española, Madrid.
- GONZÁLEZ DE CANALES, F. (2001): *Catálogo de pinturas del Museo Naval (Tomo IV)*, Ministerio de Defensa-Armada Española, Madrid.
- GONZÁLEZ DE CANALES, F. (2002): *Catálogo de pinturas del Museo Naval (Tomo V)*, Ministerio de Defensa-Armada Española, Madrid.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M. (2004): «El Museo Naval de Madrid», *Crónica Filatélica*, 221: 80-82.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M. (2002): «El Museo Naval de Madrid en los sellos de correos», *Revista General de Marina*, 24: 503-506.
- LANDÍN CARRASCO; A. (1999): «Centro Virtual Cervantes, Museo Naval. Prólogo», <www.cvc.cervantes.es/actcult/museo_naval>.
- MEDEL, O. (2003): «Museo Naval de Madrid», *La aventura de la Historia*, 56: 118-119.
- O'DONNELL Y DUQUE DE ESTRADA, H. (1992): *Las Joyas del Museo*, Museo Naval, Madrid.
- PULIDO ORTEGA, I. (1992): *El Museo Naval*, Museo Naval, Madrid.

EL MUSEO DE TODOS: EL VICTORIA AND ALBERT MUSEUM DE LONDRES EN LOS ALBORES DEL SIGLO XXI

Kirstin Kennedy¹
Victoria and Albert Museum
Londres

Resumen: El artículo presenta una breve historia de la fundación y desarrollo del Victoria and Albert Museum, y esboza algunos de los proyectos más notables que se están realizando bajo el programa actual de renovación de salas, denominado «FuturePlan». Se centra en las ideas y objetivos presentes en la reforma de las salas de arte medieval y renacentista, y sitúa este análisis en el contexto general del papel del museo para demostrar cómo la institución moderna de hoy sigue fiel a los ideales que impulsaron su fundación hace más de siglo y medio.

Palabras clave: Época medieval; Renacimiento; museología; Londres; arte; Victoria and Albert Museum.

Abstract: This article provides a brief account of the foundation and history of the Victoria and Albert Museum, and introduces some of the major projects taking place under the current programme of gallery renovation known as «FuturePlan». It focuses particularly on the ideas and aims of the Medieval and Renaissance Galleries project, and sets these within the wider context of Museum activities in order to show how the modern museum today remains faithful to its founding ideals of over a century and a half ago.

Key words: Medieval Age; Renaissance; museology; London; art; Victoria and Albert Museum.

Kirstin Kennedy es doctora en filología hispánica por The Queen's College, Oxford. Desde el año 2000 está radicada en Londres. Fue British Academy Research Fellow en el Departamento de Estudios Hispánicos del King's College, Universidad de Londres, pasando en 2003 al Victoria and Albert Museum, donde coordina la sección encargada de las nuevas salas renacentistas.

El visitante que hoy franquea la puerta principal del Victoria and Albert Museum (en adelante V&A), el Museo Nacional de Artes Decorativas del Reino Unido, se encuentra con una institución dinámica en vías de cambio y evolución. Vallas y carteleras proclaman la próxima apertura de las nuevas salas de Arte Islámico (Jameel Gallery of Islamic Art) en julio de 2006 y la reorganización de la exposición de las colecciones de joyería. La tienda principal del museo se traspasa y se amplía en otoño de 2005; el jardín central, convertido por la generosidad del mecenas John Madjeski y la creatividad del diseñador Kim Wilkie en un oasis londinense, acoge desde julio a niños y adultos, atraídos por sus limoneros amenos, lirios perfumados y fuentes claras y frescas, por no hablar de su dramática iluminación nocturna (figura 1). ¿Manías y modas modernas de cambiar y mejorar? En absoluto. La historia de este venerable museo es una serie de transformaciones, tanto de nombre como de espacio. Sus metas, sin embargo, han permanecido siempre constantes. A la vez sencillas y revolucionarias, consisten en inspirar y educar a todos, tanto fabricantes comerciales como artistas, como al visitante común, en conceptos de estilo, producción y desarrollo de las artes decorativas

¹ Correo electrónico: k.kennedy@vam.ac.uk



1. El nuevo jardín «John Madjeski» en el museo (Foto: V&A Images. Victoria and Albert Museum).

occidentales y orientales desde la antigüedad hasta el presente, a través de una colección nutrida y de calidad envidiable.

Lo que sería el Victoria and Albert Museum nació a la estela de la Gran Exposición Internacional de Artes e Industrias que tuvo lugar en el Hyde Park de Londres, en 1851. Insatisfechos hacía tiempo de la baja calidad de los artículos domésticos e industriales de producción inglesa, un grupo de funcionarios liderados por Henry Cole y apoyados por el Príncipe Albert, aprovechó el momento para inaugurar un museo que rectificase este fallo, reuniendo los mejores ejemplos de las artes decorativas de todas las épocas y de origen tanto occidental como oriental. Este museo, instalado en el

borde del parque de St. James, en el palacete dieciochesco de Marlborough House, se bautizó con el nombre de «Museum of Manufactures» pero gracias al creciente número de piezas medievales y renacentistas (amén de ejemplos modernos) que iba adquiriendo su primer director, el vigoroso y eficaz D. Henry Cole, pasó pronto a titularse «Museum of Ornamental Arts»². La colección aumentó a tal ritmo que en 1855 se tuvo que trasladar a lo que sería su ubicación definitiva, una parcela de campo, hasta entonces dedicada al cultivo de coles, en el pueblo de Brompton, que en aquellos tiempos era una pequeña población rural

² La agitada vida de D. Henry Cole ha sido objeto de una biografía reciente: *vid.* Bonython y Burton (2003).



2. La fachada actual del museo (entrada principal), diseñada por Aston Webb y acabada en 1909 (Foto: V&A Images. Victoria and Albert Museum).

a las afueras de Londres. Aquí el museo experimentó otro cambio de nombre, que reflejaba la nueva zona en que se hallaba: el «South Kensington Museum». Las colecciones no paraban de aumentar, por lo que los edificios originales, prefabricados en hierro y chapa, tardaron poco en quedarse pequeños. En 1860 se sustituyeron por una serie de construcciones cada vez más ambiciosas.³ En 1869 se inauguró un complejo de salas, aulas y una cafetería, que como novedad se disponía alrededor de un jardín que imitaba la geo-

³ Las estructuras se transportaron a un barrio al este de Londres, Bethnal Green, donde hoy alojan una parte muy especial de las colecciones del V&A: el Museum of Childhood (Museo de la Infancia).

⁴ Para el facsímil en yeso del Pórtico de la Gloria, *vid* Baker (1988).

⁵ La bibliografía, tanto sobre la fundación y desarrollo del museo, como sobre los responsables de formar sus colecciones, es muy extensa. Me limito aquí a sugerir algunas de las publicaciones principales. Sobre el edificio: Physick (1982); sobre las colecciones: Somers Cocks (1980); Baker (1984); Baker y Richardson (1997); Gere y Sargentson (2002); Burton (1999) y Mateo Sevilla (1991).

metría cuadrangular de un jardín renacentista. En la fachada del edificio que daba al jardín se homenajeaba a los grandes del arte y a D. Henry Cole, cuyo perro fiel también es recordado por una placa colocada en un lugar más humilde, a ras de tierra. A pesar de tanta actividad constructora, los mejores ejemplos de la producción moderna e industrial seguían luchando por hacer hueco entre la tapicería y la vidriera medieval, la escultura y la cerámica renacentista y el mobiliario decimonónico, por no hablar de las reproducciones en yeso de las piezas más renombradas de la arquitectura y escultura del mundo. Tan apremiante se volvió esta cuestión de espacio en las décadas de los sesenta y setenta que algunos objetos sólo se podían exponer parcialmente. Es el caso de la imponente versión en yeso del *Pórtico de la Gloria* de la catedral compostelana, realizada con esmero en 1866, que se expuso en secciones durante la década de los setenta⁴.

El nombre actual del museo, así como la fachada principal que ahora ostenta, datan de finales del siglo XIX. El gobierno británico, decidido a solucionar de una vez por todas los graves problemas de falta de espacio que habían plagado el museo desde sus primeros días en Marlborough House, convocó en 1890 un concurso para ampliarlo. Lo ganó el arquitecto Aston Webb y el 17 de mayo de 1899 la Reina Victoria colocó la piedra angular del ensanche que tapanía la fachada principal antigua, y que comprendería seis pisos dedicados a salas de exposición, además de una entrada espaciosa flanqueada por galerías amplias, iluminadas con luz natural. Fue el último acto público de la reina, y marcó también el cambio definitivo de nombre de la institución. La reina, deseosa de recordar a su llorado esposo y de enlazar su nombre con el suyo, transformó el Museo de South Kensington en el «Victoria and Albert Museum». Los primeros visitantes pasaron por debajo de la imponente cúpula neogótica en 1909⁵ (figura 2).

Los visitantes que pisarían aquel umbral simétrico y penetrarían en el interior laberíntico, fruto de la acumulación de ampliaciones y arreglos, no serían muy diferentes a los que ahora acuden al museo. A dife-

rencia de la National Gallery y el British Museum, ambos más venerables, que en sus primeros años admitían principalmente especialistas, anticuarios y estudiantes, uno de los objetivos fundamentales del V&A ha sido y sigue siendo el de atraer a un público diverso, tanto por su posición social como por sus niveles de conocimiento. D. Henry Cole y sus herederos, han conseguido esta meta mediante exposiciones temporales, entradas gratis y horarios de apertura extendidos. De hecho, cuando por primera vez fue posible abrir el museo por la noche gracias a la instalación de iluminación a gas, D. Henry manifestó la esperanza de que el museo ofreciese un remedio eficaz a las tentaciones de la taberna (Baker y Richardson, 1997: 57). Hoy en día, la oposición entre museo y taberna no se marca con tanta fuerza: los miércoles y el último viernes de cada mes se puede tomar una copa en ese umbral tan amplio y simétrico antes de pasar a las salas para participar en una serie de distracciones (debates, visitas guiadas, conciertos de música al vivo) o simplemente para contemplar las piezas expuestas.

Desde 1948 la exposición de las colecciones se ha dividido en dos categorías, y esto se refleja en su disposición por el edificio. En las salas principales se encuentran las piezas de mayor relieve y más famosas, agrupadas cronológica y estilísticamente, o según su procedencia, para sugerir la época o las ideas que les dieron forma. En las galerías más alejadas de la entrada principal, y en las plantas superiores, se encuentran muestras enciclopédicas de piezas organizadas según fecha, material y técnica de producción. Esta división se mantiene por lo general hoy en día, pero la exposición de las piezas no sigue fosilizada en los años cuarenta. Poco a poco en las últimas décadas se han iniciado proyectos para reformar todas las salas, a la vez que se recupera el patrimonio arquitectónico del museo, perdido debajo de tantas capas de pintura y aglomerado. Este programa a largo plazo, iniciado formalmente a principios del nuevo milenio, se conoce actualmente como «FuturePlan». Fruto espectacular del doble obje-



3. Las salas de pintura, restauradas y abiertas en 2004 (Foto: V&A Images. Victoria and Albert Museum).

tivo de restaurar y reformar fue la inauguración, en noviembre de 2002, de la nueva galería dedicada a los materiales y técnicas de la platería (The Silver Galleries), después de una larga obra que había empezado en 1994. Más reciente ha sido la reforma de las salas vecinas, ahora redescubiertas en su esplendor decimonónico, donde se expone una pequeña parte de la colección de cuadros, dispuestos estos también de manera que recuerda la visión estética de los coleccionistas, cuyos legados generosos nutrieron los fondos pictóricos del museo en el siglo XIX (figura 3).

Aun más ambicioso, sin embargo, fue el proyecto de reinstalar de forma coherente unas tres mil piezas diversas a lo largo de una serie de salas que flanquean la entrada principal, para narrar la historia de las artes decorativas en Inglaterra entre 1500 y 1900. «The British Galleries» abrieron en el año 2001, y demuestran aspectos museográficamente innovadores, tanto por su forma de integrar piezas diversas como por su ambición de exponerlas de manera más accesible. Esto se logró de varias formas, entre ellas la de presentar la mayor cantidad de objetos posible fuera de vitrinas, e integrando en las salas bases de datos computerizadas sobre la construcción y contexto social de ciertas piezas («Explore an Object») y sobre ciertos estilos artísticos clave («Style Guides»). Además, las salas se hicieron accesibles en sentido literal, físico, con nuevos ascensores, rampas y lavabos. El visitante también puede mejorar sus conocimientos del mundo representado por los objetos a través de películas didácticas, proyectadas en salas adaptadas para el uso, u hojeando los libros y bases de datos electrónicos puestos a su disposición en una sala grande de estudio ubicada en el centro del



4. Imagen de las British Galleries: piezas y actividades
(Foto: V&A Images. Victoria and Albert Museum).

conjunto de las galerías. Zonas discretas dispuestas a lo largo del conjunto ofrecen oportunidades de diversión y educación pensadas tanto para familias con niños como para el visitante individual. A modo de ejemplo, señalaremos la posibilidad de ponerse el *facsímil* de un guante de acero del siglo XVI, o reproducir con fragmentos de madera dorada un marco rococó⁶ (figura 4). El éxito que experimentaron las «British Galleries» llevó al museo a recibir el premio «European Museum of the Year», otorgado por el Fórum Europeo de Museos en el año 2003.

Por importantes que fuesen, las «British Galleries» no marcan, sin embargo, un punto final en el programa de reforma global del museo. Herederas directas de las experiencias y novedades de estas salas dedicadas a Inglaterra serán las nuevas galerías reservadas al arte

medieval y renacentista europeo de los siglos IV al XVI. Proyectadas para el año 2009, ocuparán el sector del museo inmediatamente situado a la derecha de la entrada principal: una superficie de unos 3300 metros cuadrados. El reto es grande: organizar piezas de distintas regiones y culturas de forma coherente, a través de una cronología larga, que abarca épocas de cambios dramáticos, tanto sociales como artísticos. Sin embargo, las posibilidades que se ofrecen para alterar las expectativas de los visitantes acerca de este gran período de la historia europea también son considerables. Encuestas realizadas en los albores del proyecto revelaron una serie de prejuicios arraigados de parte del público que frecuenta el museo. Según los entrevistados, la época medieval era lluviosa y oscura, sin mérito artístico, en la que la gente se dedicaba a la guerra y se alimentaba de patatas (curiosamente). El Renacimiento, en cambio, se entendía como una época agradable, soleada, en la que ciudadanos nobles y educados tomaban vino en la *loggia* y los artistas creaban obras incomparables⁷. A la hora de realizar las nuevas galerías, hay que tener en cuenta que mucha gente tiene ciertas

⁶ Sobre la realización de este proyecto, vid Wilk y Humphrey (2004).

⁷ *What Do Medieval And Renaissance Really Mean To People? Front End Qualitative Research*, encuesta realizada en diciembre de 2002 por The Susie Fisher Group (Londres).

ideas preconcebidas sobre esas épocas, generadas en gran parte por la literatura y el cine de los últimos años, que proponen un medioevo nórdico, tosco, y un renacimiento mediterráneo, culto. Para ofrecer una alternativa a esta visión simplista, se intentará matizar estas nociones, y demostrar que la división rígida entre «medieval» y «renacimiento» es una división artificial. Las pautas fundamentales que se han tenido presentes a la hora de planificar el contenido de estas nuevas salas son las de conexiones e innovaciones, tanto artísticas como tecnológicas, tanto intelectuales como geográficas. Queremos resaltar la pervivencia de las tradiciones artísticas romanas a través de la tapicería flamenca con sus escenas mitológicas de estilo gótico. Necesitamos subrayar la interpenetración del mundo de la iglesia con el día a día laico, y la fluidez de los contactos artísticos y comerciales entre Europa y el Oriente, que se manifestaban en los tejidos y cerámica procedentes de China, la loza dorada de Manises, fabricada según la tecnología musulmana, y el vidrio tipo *crystallo*, que circulaba desde Venecia al mundo occidental y oriental. También queremos abandonar la división tradicional entre «artista» y «artesano», mostrando conjuntos de piezas que introducen el concepto del trabajo del taller del artista o que descubren las fuentes y tradiciones que influyeron en la creación de una obra. La invención de la imprenta, hecho importantísimo para la difusión de ideas y patrones, naturalmente tiene su lugar en las salas, pero equilibramos la novedad que representa con piezas que demuestran que su aparición no implicó una desaparición súbita de la cultura manuscrita que había subsistido durante siglos. Algunas piezas, quizás, sorprenderán, por no encajar en la narrativa tradicional del arte europeo de esta época, aunque todas, sin embargo, representan la confluencia y desarrollo de contactos e influencias que coincidieron en este continente de fronteras fluidas y que de alguna forma afectaron a sus pueblos. Así citaremos, los calcetines coptos con aspecto completamente moderno y sin embargo fechables en el siglo V a.C., el cofre de marfil labrado en al-Andalus en el siglo X, o el biombo japonés que representa con



5. Calcetines coptos y cofre de marfil andalusí, que se incluyen en las nuevas salas de arte medieval y renacentista (Foto: V&A Images. Victoria and Albert Museum).

humor y elegancia la llegada de los comerciantes portugueses, los «bárbaros del sur», al mundo sofisticado de los Shogun⁸ (figura 5). En suma, se trata de reunir las mejores y más sugerentes piezas del museo para extraer la información sobre el contexto artístico y social en que se produjeron. Se trata de hallar respuestas a las preguntas que surgen, a menudo, sobre los objetos del pasado: ¿qué es?, ¿cómo se utilizó? y ¿por quién?

El hilo de estos argumentos se podrá seguir en las salas gracias a una organización, a la vez, cronológica

⁸ La datación de este cofre en el siglo X ha sido objeto del estudio reciente de una conservadora del museo, la Dra. Mariam Rosser-Owen (2004).



6. *El arte y simbología del amor*, estuche para espejo, marfil (Francia, siglo XVI) reverso de espejo en bronce, conocido como «The Martelli Mirror» (atribuido a Caradosso Foppa, Italia, 1452-1527) (Foto: V&A Images. Victoria and Albert Museum).

y temática. O sea, el visitante puede empezar en la entrada más cercana a la puerta principal del museo, con las épocas romanas, románicas y góticas, y acabar su visita en las salas del Manierismo, la Contrareforma y los Medici, o puede aprovechar las múltiples entradas a las salas para comparar y contrastar los temas que proponen los conjuntos de piezas reunidos en las salas, cada una de las cuales corresponde a una cronología concreta con lógica interna propia. Por ejemplo, el interesado en el tema de la vida amorosa podrá apreciar dos secciones con cronologías solapadas que tratan del asunto. La primera de ellas, que recoge los años 1350 a 1500, luce la colección de tapicería, marfiles y alhajas que posee el museo e introduce el concepto e iconografía de lo que se suele denominar, con lenguaje decimonónico, el «amor cortés». La segunda, en una sala dedicada al pensamiento e ideales culturales entre los años 1400 y 1550, presenta el concepto del matrimonio como modelo de virtud femenina y propagación dinástica, utilizando piezas de mobiliario, cerámica y escultura que se empleaban en los ritos de casamiento y postparto italianos (figura 6).

Las ideas temáticas y la organización de las salas no son sólo reflejo de las conversaciones que hemos teni-

⁹ El artesanado toledano que posee el museo, procedente del desaparecido Palacio de Torrijos (V&A 407-1905), lamentablemente se tuvo que descartar por ser demasiado grande para las salas. De momento sigue almacenado.



do con nuestros colegas del mundo académico y museológico, sino que también se inspiran en las sesiones consultivas que se han llevado a cabo (y que se siguen realizando) con diversos sectores de la comunidad, como por ejemplo la comunidad musulmana, los grupos escolares o los representantes de la población minusválida. Ambicionamos mostrar, a través de la riqueza y belleza de nuestras colecciones, que aquí se hallan tesoros e historias que puedan interesar a cualquier visitante, sea cual fuere su religión, formación o entorno cultural (figura 7). Tenemos varias estrategias para presentar las piezas y los temas asociados de forma interesante y accesible. Tal como en las «British Galleries», emplearemos tanto carteles y etiquetas convencionales (y en Braille), como bases de datos informáticas, cortometrajes y grabaciones, para comunicar ideas y conceptos a los visitantes de manera divertida y a la vez rigurosa. También, como sería de esperar, nuestro objetivo es hacer resaltar la belleza de los objetos en sí, a través del uso acertado de la iluminación y el espacio arquitectónico. Los responsables de las «British Galleries» pudieron aprovechar elementos históricos de palacetes y casas para definir zonas enteras; las colecciones europeas en juego carecen aquí de este tipo de material, pero a cambio, nos permite más libertad a la hora de disponer las piezas en el contexto de las salas, y en la utilización del contorno arquitectónico⁹. Por ejemplo, una de las salas del conjunto comprende la mitad de la

longitud de la fachada del museo, y tiene la cubierta de vidrio, lo cual permite iluminación natural. Aprovecharemos una sección de este espacio único para presentar la colección de escultura monumental procedente de jardines y fachadas, para sugerir un ambiente de patio y jardín. La capilla quinientista que Aston Webb incorporó en el extremo oriental de esta galería nos proporciona la oportunidad de presentar una serie de muestras sobre los elementos arquitectónicos y escultóricos del mundo eclesiástico (figura 8).

También sugeriremos espacios más íntimos, domésticos, entre los cuales destaco aquí la proyectada evocación de un *studiolo* renacentista. Entre las riquezas del museo se encuentran doce medallones cerámicos, procedentes del taller de Luca della Robbia, que representan las labores de los meses y que adornaban la cubierta del estudio de Piero de Medici. Expuestos hace décadas en un soporte de yeso, dispuestos verticalmente como un cuadro y no como un techo, nuestra intención es montarlos en una bóveda de medio cañón. Dado que las fuentes contemporáneas son escasas e imprecisas, es un trabajo osado que exige cuidado. Sin embargo, creemos que valdrá la pena poder exhibirlas de una forma que respeta sus orígenes arquitectónicos. Además, el simple hecho de desmontarlos nos ha proporcionado nuevos datos. Al contrario de lo que se llevaba pensando, estos medallones no se fabricaron como piezas circulares de cerámica, sino que el medallón figurativo está modelado sobre un azulejo grueso, cuadrado y un tanto curvado (figura 9). Valga esto también como ejemplo de las posibilidades que nos ha deparado este proyecto de hallar nuevos datos técnicos sobre las piezas de la colección.

Los jóvenes arquitectos que integran *McInnes Usher McKnight Architects* (MUMA), el taller londinense responsable del diseño y construcción de las nuevas galerías, han sabido aprovechar el espacio disponible para proyectar un conjunto de salas integradas y bien comunicadas. Su tarea no es nada fácil: el conjunto se compone de una mezcla de salas de distintos tamaños,



7. *Los Reyes Magos*, fragmento del retablo atribuido a Augustin Henckel, Schaffhausen, siglo XVI). Una muestra sobre la Adoración de los Magos permite considerar la presencia del negro africano en el arte europeo (Foto: V&A Images. Victoria and Albert Museum).



8. *Evocar el mundo sagrado*, sección de la vidriera del claustro del convento alemán de Mariawald (Foto: V&A Images. Victoria and Albert Museum).



9. Desmontaje de uno de los doce «medallones» de Luca della Robbia (Foto: V&A Images. Victoria and Albert Museum).

niveles y luminosidad. Además, el edificio, por ser patrimonio nacional, no se puede alterar sin permiso previo del Estado, lo que tiene implicaciones a la hora de proponer cambios en el tipo de suelo o en los marcos de las puertas. A pesar de estos desafíos, MUMA ha demostrado que puede ampliar y mejorar el conjunto, convirtiendo en zona de acceso el espacio desaprovechado que existe entre las salas a lo largo de la fachada del museo y la gran galería iluminada de forma natural. Este nuevo espacio, luminoso por su proyectada cubierta de vidrio, se transformará en una zona que facilitará la circulación y orientación de los visitantes, ya que incluirá ascensores y escaleras que mejorarán el acceso tanto a las nuevas salas como a las que las rodean.

Hasta aquí hemos esbozado las posibilidades que se ofrecerán al visitante que acudirá físicamente a las nuevas salas en el año 2009. Para terminar parece oportuno subrayar que el alcance del proyecto se extiende más allá de la parcela del Victoria and Albert Museum. Gracias a la tecnología del siglo XXI, podemos comunicar información e imágenes sobre el proyecto y las colecciones a un público amplio e internacional a través de la web¹⁰. Una página dedicada a las nuevas salas medievales y renacentistas, inaugurada en diciembre de 2005, permite visitar esas salas a través de la web prin-

¹⁰ www.vam.ac.uk

¹¹ La exposición se realizó entre el 29 de setiembre 2004 y el 27 de marzo de 2005. Se acompañó de un catálogo editado por el Henry Moore Institute, 2004.

¹² *Venus Rising: Touring Exhibition* cerró en la Laing Gallery of Art, Newcastle (2 de octubre de 2005).

cipal del museo. La apertura de las nuevas salas, como sería de esperar, se acompañará del lanzamiento de un libro que presentará los temas fundamentales de las galerías de forma rigurosa pero accesible, aprovechando la posibilidad de incluir un surtido de imágenes a color de las piezas nuevamente expuestas.

Mientras las nuevas «Medieval and Renaissance Galleries» permanecen como proyecto, sin embargo, tenemos un programa de colaboración y préstamos a otras instituciones que nos permite lucir piezas clave de las nuevas galerías en diversas ciudades del Reino Unido. Acabamos de participar en la organización de una exposición sobre la creación y significado del relieve en la escultura italiana del siglo XV en el Henry Moore Institute, Leeds. Titulada *Depth of Field*, la muestra incorporó algunas de las verdaderas joyas renacentistas del museo, como el relieve de Donatello, *La Ascensión de Cristo*.¹¹ Otra pieza renacentista, el relieve de Antonio Lombardo, *Venus Anadyomene* -que en las nuevas salas integrará una sección sobre el estilo clásico en el siglo XVI-, formó parte de una exposición que exploraba el significado de esta representación de la diosa Venus. Organizada por la National Gallery of Scotland, Edimburgo, la muestra viajó a varias galerías y museos en el norte de Inglaterra y Escocia¹². Más cerca ya de South Kensington, ciertas piezas escultóricas, como por ejemplo la *Madonna y Niño* de Gregor Erhart, o la *Madonna* de Agostino di Duccio, se han prestado a la National Gallery de Londres, para resaltar la importancia que tuvo la escultura contemporánea para los pintores quinientistas, a la hora de componer sus cuadros.

John Charles Robinson, el primer conservador del museo, afirmó en 1857 que «esclarecer y explicar una obra de arte hasta hacerla comprensible por un niño, no implica necesariamente vulgarizarla» (Burton, 2002: 92). El reto de explicar a todos y para todos es uno de los objetivos que el museo, a través de sus múltiples proyectos, sostiene todavía en el año 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKER, M. (1984): «Spain and South Kensington. John Charles Robinson and the Collecting of Spanish Sculpture in the 1860s», *V&A Album* 3: 341-349.
- BAKER, M. (1988): «The Establishment of a Masterpiece: The Cast of the Portico de la Gloria in the South Kensington Museum, London in the 1870s», *Actas del simposio internacional sobre o Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, Colección de difusión cultural, vol. 6, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela: 479-487.
- BAKER, M. y RICHARDSON, B. (1997): *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum*, V&A Publications, London.
- BONYTHON, E. y BURTON, A. (2003): *The Life and Work of Henry Cole*, V&A Publications, London.
- BURTON, A. (1999): *Vision & Accident: The Story of the Victoria and Albert Museum*, V&A Publications, London.
- BURTON, A. (2002): «The uses of the South Kensington art collections», *Journal of the History of Collections*, 14.1: 79 - 95.
- GERE, CH. y SARGENTSON, C. (2002): «The Making of the South Kensington Museum: curators, dealers and collectors at home and abroad», número especial del *Journal of the History of Collections*, 14.1.
- HENRY MOORE INSTITUTE y VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. (2004): *Depth of Field: the place of relief in the time of Donatello*, Leeds.
- MATEO SEVILLA, M. (1991): *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana: la intención de una obra maestra*, Santiago de Compostela, Museo Nacional de las Peregrinaciones.
- PHYSICK, J. (1982): *The Victoria and Albert Museum: The History of Its Building*, Phaidon, Oxford.
- ROSSER-OWEN, M. (2004): «Questions of Authenticity: the Imitation Ivories of Don Francisco Pallás y Puig (1859-1926)», *Journal of the David Collection*, 2: 249-267 y 316-336.
- SOMERS COCKS, A. (1980): *The Victoria and Albert Museum: The Making of the Collection*, Windward, Leicester.
- WILK, CH. Y HUMPHREY, N. (2004): *Creating the British Galleries: A Study in Museology*, V&A Publications, London.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

De fortaleza al mayor museo de historia brasileña

Vera Lucia Bottrel Tostes¹

Museo Histórico Nacional

Río de Janeiro, Brasil

Vera Lucia Bottrel Tostes es museóloga e historiadora. Se ha especializado en Historia de la Familia después de su maestría en Historia Social, en la Universidad de Sao Paulo (Brasil). Tiene diversas obras publicadas, entre las que destacan Principios de Heráldica y Títulos e Brasões: Sinais da Nobreza. Ha recibido varias condecoraciones en Brasil y en el exterior, en reconocimiento a sus trabajos en el área museológica. Es profesora en la Escuela de Museología de la Universidad de Río de Janeiro (UNIRIO) y miembro titular de diversas instituciones culturales como el Instituto Histórico y Geográfico Brasileño, el Pen Club de Brasil y el International Heraldry Society. Paralelamente a las actividades profesionales, se dedica como voluntaria al trabajo de educación para la paz, a través del Children's International Summer Village (CISV), órgano afiliado a la UNESCO.

Resumen: El artículo trata de la creación del Museo Histórico Nacional (MHN), destacando su importancia en la «producción de investigaciones y en la atención a los especialistas, intentando al mismo tiempo ofrecer cada vez más opciones de actividades educativas y de ocio». El texto describe también las diversas ocupaciones del edificio que alberga el museo, desde la construcción de una fortaleza, en 1567, para integrar el sistema defensivo de la ciudad de Río de Janeiro, pasando por una serie de cambios en los cuatro siglos siguientes, hasta la actualidad. A través de un análisis historiográfico, la autora hace referencia a los diferentes cambios en el estilo arquitectónico -internos y externos- ocurridos en el edificio del museo, y a las dificultades percibidas en la adecuación de las exposiciones en espacios históricos y en el mantenimiento del acervo cultural en los diferentes regímenes políticos implantados en el país.

Palabras claves: Museo, memoria, historia, patrimonio y colección.

Abstract: The article aims to record the creation of the National Historical Museum, emphasising its importance in «scientific research works, specialized services seeking to offer more and more educational and leisure options». The author will point to the several uses of the building. From its first moment (1567), built as a fortress to become part of the defense system of the city of Río de Janeiro, and the several structural changes made during the following four centuries up to our days. Inserted in a social, cultural, political and economic context underlined by an historiographical analysis, the author will refer to the changes in the architectural style, inside and out of the building, casting an eye to the influences and difficulties in the management and maintenance of the collections under the different political regimes established in the country.

Key words: Museum, memory, history, cultural heritage and collection.

En todas las épocas podemos advertir que la práctica de conmemorar fechas destacadas tiene como objetivo principal construir y consolidar la memoria de un hecho. Y una de las maneras de celebración es la creación de museos, en los cuales se recoge la memoria de un hecho, de un acontecimiento, de un individuo o grupo social. Como instituciones de memoria, los museos tienen la capacidad de suscitar el recuerdo y luchar contra el olvido a través de las edificaciones -monumentos históricos- y del valor simbólico de sus colecciones, los fragmentos materiales de una nación.

En Brasil, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX e inicio del XX, las fechas conmemorativas, sobre todo aquellas relacionadas con hechos históricos, tienen como finalidad presentar a la sociedad los planes gubernamentales de consolidación y glorificación de la nación. La realización de exposiciones, principalmente las de carácter permanente, sugiere un contexto

¹ Correo electrónico: mhn01@visualnet.com.br



1. Vista del Museo Histórico Nacional de Río de Janeiro
(Foto: Archivo MHN).

ideológico que establece la unión entre el pasado y el futuro.

La República, en sus primeras décadas, utiliza esta estrategia para mostrar a la sociedad un Estado fuerte, moderno, que confía en el futuro y es optimista con el progreso. Para ello, asocia nuevos ideales a las referencias del pasado al enfatizar imágenes de una heroica formación del país. Dichas imágenes son reforzadas con la realización de una exposición internacional conmemorativa del Centenario de la Independencia, en 1922, y que constituye una de las más importantes celebraciones históricas que el país había conocido.

La fundación del Museo Histórico Nacional, en el ámbito de esta conmemoración, tiene como escenario un país que quiere ser moderno. El espacio del museo se planifica como receptáculo de la gloriosa memoria nacional, estableciendo un vínculo permanente de la historia del pasado y del presente con el propósito de fortalecer al Estado y sus ideales nacionalistas.

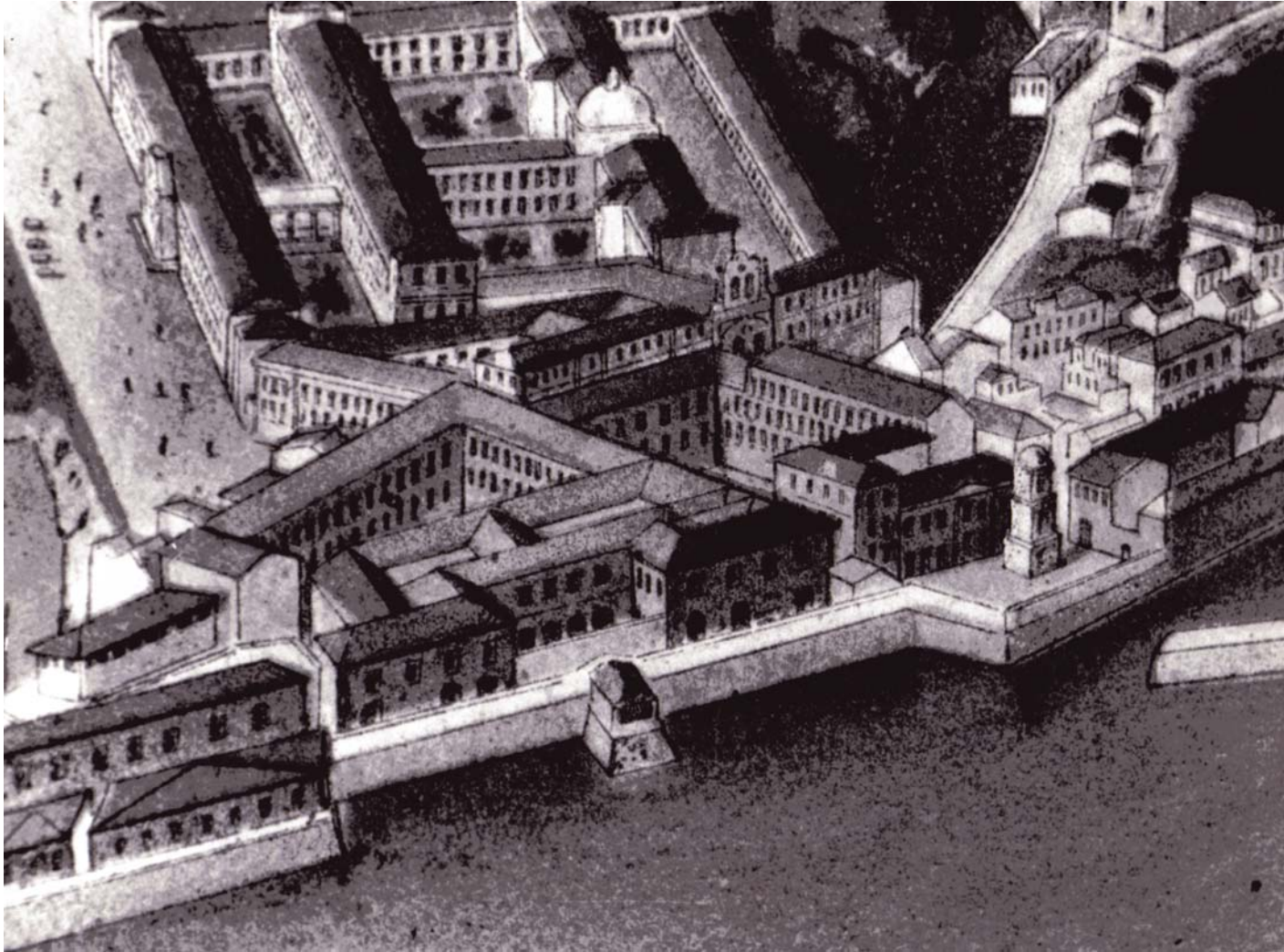
El antiguo arsenal, sede del museo hasta hoy en día, edificación procedente del período colonial, es el edificio -«monumento histórico»- elegido para la inauguración de la exposición del Centenario de la Independencia, por el presidente Epitácio Pessoa, el 7 de septiembre de 1922.

Pasado y futuro, reunidos en el monumento arquitectónico, conjugan el recuerdo de la temporalidad que propone la exposición con la creación de un organismo de carácter permanente, lugar destinado a la salvaguarda y exhibición de las «reliquias» representativas de la nación. Hoy no se puede separar la historia del arsenal de la del museo (figura 1).

El conjunto arquitectónico que data del siglo XVI, ubicado en el centro histórico de Río de Janeiro, guarda en su trazado una verdadera red de memoria de los períodos colonial, imperial y republicano, constituyendo en sí uno de los más expresivos objetos de éste que es, sin duda, el mayor museo de la historia brasileña.

La Fortaleza de Santiago

La construcción de la fortaleza tiene se inicia cuando el gobernador Mem de Sá ordena edificar la Batería de Santiago en 1567 para integrar el sistema defensivo de la Bahía de Guanabara. Ampliada en 1607, la batería se convierte en la «Fortaleza de Santiago» construida en una punta de tierra que avanzaba sobre el mar, con el propósito de reforzar la defensa de la ciudad contra la invasión extranjera, sobre todo la invasión de los franceses. A partir de 1693 pasa a servir como prisión de esclavos que habían cometido delitos, habiendo, por



2. Complejo arquitectónico «Forte de Santiago, Casa do Tren y Arsenal Real». El mar quedaba a los límites del Arsenal (Foto: Archivo MHN).

esta razón, recibió también la denominación de Calabozo. A partir del siglo XIX, toda la región pasa a ser conocida como «Punta del Calabozo».

A lo largo del tiempo, otras construcciones se unen a la fortaleza, de la que queda todavía hoy una muralla. Con cada ampliación se estrechaban los lazos con la ciudad y con el país. Surge de esa manera la Casa del Tren, erigida en 1762, bajo el mando de Gomes Freire de Andrade, conde de Bobadela, y que estaba destinada a la custodia de los armamentos (los «trenes» de artillería) de las tropas portuguesas para reforzar la defensa de la ciudad, amenazada por corsarios en busca del oro procedente de la región de Minas Gerais.

Con la elección de la ciudad como capital del Virreinato, se construye en 1764, por el virrey D. António Alvares da Cunha, conde de la Cunha, en el terreno

entre el Fuerte y la Casa del Tren, el Arsenal de Guerra, destinado a la reparación de las armas, a la fabricación de munición y fundición. La edificación ya deja entrever el estilo neoclásico, tanto en las bóvedas del patio principal como en el actual portón, a la entrada del museo, denominado «Patio de Minerva».

La fundición conjugaba la fabricación bélica con la de piezas artísticas, como las primeras esculturas fundidas en bronce en América, en 1783, las figuras de Eco y Narciso, entre otras, de Valentim da Fonseca e Silva, conocido como Maestro Valentim (c. 1750) que adornaron plazas y jardines públicos, y que hoy se conservan en museos de la ciudad.

A principios del siglo XIX, a pesar de constituir una importante instalación militar, su funcionamiento se ve restringido en comparación con los arsenales europeos,

para evitar la competencia con la metrópolis. Este panorama sólo se modifica con la venida de la Corte Portuguesa a Brasil, en 1808, cuando el Arsenal del Tren (como también era conocido) pasó a tener una organización semejante al de Lisboa.

A partir de la llegada de la familia real portuguesa, en 1808, de la Independencia, en 1822, a lo largo de los sesenta y siete años de duración del Imperio de Brasil, y, principalmente, en la primera década republicana, el conjunto arquitectónico se convierte en un gran centro de producción y arsenal de armas y municiones para el ejército brasileño. Pero al mismo tiempo, el crecimiento urbano y la antigüedad de las instalaciones estimulan la transferencia del Arsenal de Guerra de la Punta del Calabozo a otra región de la ciudad, la del Caju, donde permanece hasta hoy (figura 2).

El inicio del siglo XX marca un período de gran desarrollo para la ciudad que aspiraba a ser la «París de las Américas». Se abren grandes avenidas, se construyen plazas y jardines públicos y se proyecta una gran exposición internacional, a imagen de las ya realizadas en Londres (1892), París, (1867), Viena (1873) y Filadelfia (1876), para celebrar el Centenario de la Independencia, en 1922. La exposición representó un proyecto osado, el mayor realizado en Brasil hasta aquella fecha. Una vasta área urbana es elegida para albergar la exposición, recuperando, entre otras, la región del Arsenal y su entorno, el barrio de la Misericórdia y el Morro del Castelo. El proceso de recuperación del área (descrita también como «barrio infecto») (Kassel, 1998: 236) intentó compensar el allanamiento del Morro del Castelo; la Comisión Ejecutiva del Centenario decide, entonces, elegir el «edificio del antiguo Arsenal de Guerra y sus dependencias y los terrenos circunvecinos» como local para la exposición, en el que fue montado el Palacio de las Industrias (o Palacio de las Grandes Industrias)². El Palacio de las Grandes Industrias recibe una decoración arquitectónica neocolonial que anexó nuevos pavimentos, patios internos, columnatas, mocárabes, azulejos y tejas de cerámica «...convirtiéndose en un magnífico monu-



3. Patio de los Cañones con los armamentos del antiguo Arsenal. Hoy en día se conserva como memoria de los primeros años del museo (Foto: Archivo MHN).

mento de estilo neocolonial, el más vasto y uno de los más bellos del certamen» (Kassel, 1998: 230). Según el *Libro de Oro* de la exposición, el Ministerio de la Guerra estableció un museo militar ocupando dos salas «en que se admiran piezas históricas de inestimable valor». Sin embargo, en 1922, no se justificaba un museo militar (figura 3).

El presidente Epiácio Pessoa³ tiene en cuenta la solicitud de intelectuales como Gustavo Barroso⁴, entre otros, que en artículos de prensa solicitaban la creación «de una acción salvadora para realizar la fundación de

² La construcción del Hospital de la Orden de la Misericórdia dio nombre a la región vecina que comprendía la playa y el caserío, que ya no existen. En el Morro del Castelo se localizaba la sede del gobierno, la fortaleza de San Sebastián, la iglesia del mismo nombre y la de los Jesuitas. Desaparecidas con el desmonte del morro en 1921, sobrevive hasta nuestros días una pequeña parte de la Ladera de la Misericórdia, localizada en frente a la fachada lateral del Museo Histórico Nacional.

³ Epiácio Lindolfo da Silva Pessoa, nació en Umbuzeiro, Paraíba, en 1865, y falleció en Petrópolis (Rio de Janeiro), en 1942. Fue elegido Presidente de la República en 1919, permaneciendo en el cargo hasta el 15 de noviembre de 1922, cuando concluyó su mandato.

⁴ Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso (1888-1959), fue intelectual, periodista, escritor y político, con participación activa en el movimiento integralista en 1933, participando también en el levantamiento de 1938. Abandonó la política en 1942, dedicándose a actividades académicas, intelectuales y culturales; tiene publicados más de cien títulos. Fue el organizador y primer director del Museo Histórico Nacional, permaneciendo en el cargo hasta su muerte en 1959, con breve intervalo entre 1930 y 1932.



4. La colección de numismática es una de las más importantes del museo y la más grande de América Latina, constituida por donaciones de particulares (Foto: Archivo MHN).

un verdadero Museo Histórico en el cual se pudiese reunir, para mostrarle al pueblo como amar el pasado, los objetos de toda clase que él representa» (Abrau, 1996: 43), y crea el Museo Histórico Nacional (en adelante MHN) con sede en el Palacio de las Industrias, antiguo Arsenal Real, simbólicamente en el mismo decreto que revoca el destierro de la familia imperial.

El Museo Histórico Nacional

La creación del museo sucede en un momento de agitación política cuando el recién nombrado gobierno republicano se ve ante el desafío de reforzar su poder. Era, por lo tanto, el momento ideal para proponer nuevas acciones como la exposición internacional, la primera realizada en el país, y la creación de un museo histórico nacional con el propósito de perpetuar el «sueño» del país de mostrar nuevas realizaciones sin dejar de rescatar el pasado, y esta idea presuponía una historia (Abrau, 1996: 43).

Se inicia, así, la trayectoria del primer museo brasileño cuyo proyecto se construye en torno a la instrucción pública, que, por intermedio de objetos, documenta los grandes momentos de la historia nacional y la de sus nombres representativos, constituyendo un marco dentro del movimiento museológico brasileño (Bittencourt, Fernández y Tostes, 1995: 66). Inaugurado el 11 de octubre de 1922, abre las puertas en dos pequeñas galerías el día 12, el mismo día en que se conmemora el Descubrimiento de América y el Centenario de la Aclamación de D. Pedro I, Emperador de Brasil, en su fecha natalicia.

Los museos, especialmente los de historia, son espacios de representación de la formación nacional y se



5. Nuevas galerías con la colección numismática (Foto: Archivo MHN).

destinan a conservar la memoria de los diversos grupos sociales. El ideal presentado en las primeras décadas del MHN puede ser visto como el del culto a la memoria histórica nacional -«el culto de la nostalgia»- que encuentra en la creación de la institución pública oficial un local volcado en la cultura, de clara posición histórica al servicio de una ideología (Abreu, 1996: 43).

Los primeros treinta y siete años del MHN se hallan en visible sintonía con el pensamiento político de su fundador y organizador, Gustavo Barroso (1922-1959), que entendía el tiempo pasado como instrumento de legitimidad de los hombres frente al grupo social. En la década de 1940 se produce un momento decisivo: su establecimiento como organismo nacional. Junto con el museo, se consolidan iniciativas de las décadas anteriores, como la creación del primer «Curso de Museos» del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, que, a pesar de haber sido desvinculado en 1937, tiene sus raíces en 1932 en su sede, por iniciativa del propio Gustavo Barroso.

La colección del museo se forma a partir de donaciones procedentes de instituciones públicas y privadas, que se destinaban a «enseñar al pueblo a amar el pasado». Respondiendo a la solicitud de la dirección «a la generosidad de los particulares», ricas familias contribuyen para incrementar la colección. En contrapartida, las salas consignaban el nombre de los donantes que pasaban a integrar la memoria de la nación confiriéndoles honor y prestigio (figuras 4 y 5).

Esta época está especialmente marcada por el lanzamiento de los *Anales del Museo Histórico Nacional*, publicación especializada, que contenía artículos monográficos sobre temas de interés del museo y



6. Ejemplo de galería de exposición, en 1926 (Foto: Archivo MHN).

siempre con base en el estudio de la colección, de acuerdo a la planificación de los conservadores. Dicha revista contribuyó a la formación de los profesionales en museos. En 1974, se suspendió su edición. La publicación se retoma en 1995, después de veinte años. Hoy, vuelve a figurar como uno de los más importantes vehículos de divulgación de los temas museológicos e históricos.

A partir de 1982, el museo se convierte en un sistema de comunicación dirigido a garantizar el acceso del público en general a la información. Este ha sido el primer gran movimiento en el sentido de la democratización de la colección, permitiendo una ruptura con el sistema pasado.

La segunda mitad de la década de los ochenta marcó en el país un nuevo concepto de patrimonio histórico, que considera y aborda como «patrimonio» cualquiera que sea el bien, material o inmaterial, que represente la tradición cultural del pueblo brasileño. Este concepto, donde prima la noción de «bien cultural», sustituye al de «objeto-reliquia», hasta entonces todavía vigente en buena parte de los museos brasileños (figuras 6 y 7). Ese cambio conceptual tiene sentido dentro del proceso de apertura política, después de treinta años de dictadura militar, que, a partir de 1979, lleva al país hacia una transición política compleja más pacífica. El fin del régimen militar permitió a los museos la recogida y la incorporación de nuevas colecciones, además de la reformulación de las exposiciones. Éstas comienzan a mostrar una historia más comprometida con un sistema social marcado por la corriente más democrática y abierta. En ese período la iniciativa pionera de atraer la participación de la sociedad civil a las acciones del museo, a través de la



7. Ejemplo de galería de exposición inaugurada en 1996 (Foto: Archivo MHN).

creación de la Asociación de los Amigos del Museo, representa un decisivo apoyo a las realizaciones, haciendo posibles colaboraciones para obras prediales y la edición de publicaciones.

A partir de 1995, la estabilidad política y económica permiten trazar objetivos a medio y largo plazo. Este escenario favorece la conclusión de importantes obras de restauración del patrimonio interrumpidas, como la Casa del Tren, la recuperación de galerías, que ha posibilitado la apertura de nuevas exposiciones permanentes y temporales, y la expansión del espacio físico del museo. Las reformas que se están realizando, además de salvaguardar la edificación, proporcionan otros muchos beneficios, como la mejora de los servicios internos, la atención al público, la seguridad y el mejor aprovechamiento de los espacios museográficos, adecuando la edificación histórica a los nuevos conceptos expositivos. El resultado positivo de estas acciones se puede apreciar en el gran número de visitantes, que se incrementa cada año (figura 8).

Actualmente, la política de acciones gubernamentales, tras la creación del Programa Nacional de Museos del Ministerio de Cultura, en 2003, eleva las inversiones en el museo. La aplicación de recursos según una política sostenida posibilitará que tanto la restauración de la edificación como la apertura de nuevas exposiciones de larga duración se concluyan hacia finales de 2006. Por primera vez, se aplica y define una acción de esta naturaleza, lo que significa un importante avance para el museo. De forma paralela a esas iniciativas, internamente se desarrolla una nueva dinámica que se expande más allá de los límites del museo: la asociación con universidades e instituciones



8. El Museo recibe más de cuatrocientos escolares al día (Foto: Archivo MHN).

culturales brasileñas y extranjeras; la creación del Consejo de Historia, del Centro de Referencia Luso-Brasileña y la reanudación de la publicación de los *Anales del Museo Histórico Nacional*, después de una interrupción de veinte años, recupera la producción intelectual perdida durante dos décadas. Varios seminarios internacionales se realizan anualmente, contribuyendo de manera efectiva a la reflexión sobre los asuntos relacionados con la Historia y la Museología brasileñas.

La información se agiliza eliminando distancias mediante la realidad virtual, ampliando el conocimiento de las colecciones y rellenando los huecos con nuevas adquisiciones, introduciendo objetos que pretenden ubicar al hombre en su medio social. Las colecciones han vuelto a crecer en los últimos años.

La definición de Pierre Nora: «La memoria es vida, siempre traída por los grupos vivos y por esta razón, ella está en evolución permanente...» (Nora, 1993: 37-44) y de Luís Reis Torgal: «La memoria histórica está particularmente sujeta a influencias ideológicas, de los grupos

sociales, de los partidos, del Estado...» (Torgal, 1989: 20-23) ejemplifican el actual concepto histórico presentado en las exposiciones, conjugando memoria del Estado con memoria social. La dinámica permanente posibilita la continuidad y la implantación de nuevos proyectos, para atender a la creciente demanda de la sociedad (figura 9). Siendo la Museología y la Historia ciencias en constante movimiento, el MHN camina en el sentido de responder a los estímulos de su tiempo. Su capacidad de adecuación y de innovación ha sido una constante desde su creación, cuando sólo ocupaba dos salas en el escenario de la Exposición de 1922. Actualmente cuenta con 9000 m² de área expositiva que a partir de 2006 se ampliará hasta 12000 m² con la incorporación de nuevas áreas.

La intensa producción de investigaciones y la atención especializada intentan ofrecer cada vez más opciones de actividades educativas y de ocio. Hoy, es un museo vivo, activo, enfrentando los desafíos modernos, sin dejar que los principios de conservación, y sobre todo



9. Nuevos accesos a las galerías, desde 2004
(Foto: Archivo MHN).

los de la ética profesional, sean perjudicados por los acelerados procesos impuestos por el mundo globalizado. Más que nunca, tanto la Museología como la Historia tienen el compromiso de conservar y difundir la memoria histórica y social de la Nación, garantizando la identidad y la diversidad cultural para que las futuras generaciones puedan disfrutar de estos conocimientos, justificando su permanencia en el mundo global.

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU, R. (1996): «Memoria, historia y colección», *Anales del Museo Histórico Nacional*, 28: 43.
- BITTENCOURT, J.; FERNANDES, L. S. P.; TOSTES, V. L. B. (1995): «Examinando la política de adquisición del Museo Histórico Nacional», *Anales del Museo Histórico Nacional*, 27: 66
- KESSEL, C. (1998): «Suntuoso palacio, infecto barrio», *Anales del Museo Histórico Nacional*, 30: 230-236.
- NORA, P. (1993): *Entre história e Memória: a problema dos lugares*, *Progeto história*, UNICAMP, 10: 37-44.
- TORGAL, L. R. (1989): *Historia e Ideologia*, Coimbra: 20-23.

SECCIÓN
Itinerarios

IV

Elms

ITINERARIO VIRREINAL

Concepción García Sáiz¹

Museo de América

Madrid

Concepción García Sáiz es

Conservadora Jefe del Departamento América Colonial del Museo de América. Es autora de ciento treinta publicaciones relacionadas con el arte virreinal y el arte español dedicado a la imagen de América. Además ha sido comisaria de exposiciones de arte virreinal y arte español realizadas en España, Europa y América, así como directora de cursos destinados a la formación de profesionales iberoamericanos, en el campo de la catalogación de obras de arte. Participante en numerosos congresos, simposios y seminarios, asesora proyectos de exposición y nuevos discursos museológicos en diferentes instituciones americanas. Miembro honorario de la Hispanic Society of America de Nueva York.

Resumen: A través de la narración de un viaje imaginario, realizado por un joven procedente de Potosí y un fraile que regresa a España desde los virreinos americanos tras una larga estancia en América, se describen las diferentes formas de envío de objetos elaborados en Ultramar a la Península, a lo largo de tres siglos. Una vez en España, estos dos personajes visitan varias localidades en las que todavía existen estas obras y con sus comentarios durante el trayecto señalan el camino a otros hipotéticos viajeros. La bibliografía que se cita actúa como guía de localización de la mayor parte de estos materiales.

Palabras clave: Arte virreinal en España, donaciones, viaje.

Abstract: The book describes an imaginary trip made by a young person coming from Potosí and a friar who returns to Spain from America after a long stay there. At the same time, the work analyses the different procedures from shipment of objects designed in the new continent that, throughout three centuries, have arrived at the Iberian Peninsula. Already in Spain, both men visit several cities in which is possible to identify these objects, and with its commentaries, they are able to recreate the way to others travellers. In this sense, the recommended bibliography is very useful for the identification of an important part of these materials.

Key words: Colonial art, gifts, travel literature.

A Mercedes

Prolegómenos

El 7 de junio de 1773 llegaba a Cádiz la flota de Indias que, procedente de La Habana, había partido meses antes. La travesía no había sido fácil, sobre todo cuando los barcos se acercaron a las costas de la península de La Florida, contra las que se habían estrellado tantos galeones a lo largo de los años, pereciendo sus pasajeros y perdiéndose para siempre un cargamento esperado con ansiedad en la metrópoli (figura 1). Ya en medio del océano, superadas las amenazas de los ciclones, persistía el temor unas veces a los franceses y otras a los ingleses, que navegaban por el Atlántico como si fuera cosa propia durante años de enfrentamiento con la corona española, comerciando con las colonias legal e ilegalmente, según soplaban los vientos de una política de pactos y de encuentros y desencuentros familiares entre los Borbones.

En uno de estos barcos hacía su viaje iniciático un joven criollo nacido en Potosí, el centro minero más importante del mundo y la mayor fuente de ingresos del imperio español durante mucho tiempo. Este muchacho, Antonio de Aldecoa, de apenas dieciséis

¹ Correo electrónico: concepcion.garcia@mcu.es



1. Conjunto de piezas procedentes del hundimiento del barco Nuestra Señora de Atocha en 1622, Museo de América (Foto: Museo de América).

años, era enviado a España por sus padres, con la intención de que reforzase y renovase los vínculos familiares con aquella parte de los parientes que continuaban viviendo en el solar originario, y, de paso, abriera sus ojos a todo lo que pasaba en España pensando, incluso, en la posibilidad de quedarse a vivir en ella durante unos años. Por lo tanto, la parte más atractiva de su periplo -al menos la que más le motivaba- sólo tendría fin cuando llegara a Navarra, en las tierras altas de la Península, de donde eran oriundos los Aldecoa. De allí salieron los primeros que tomaron la decisión de «hacer las Indias» doscientos cincuenta años antes, cuando la fortuna familiar apenas llegaba para sostener el mayorazgo. Sus padres le contaban a menudo la historia de estos intrépidos antepasados, y esta semblanza más parecía un compendio enciclopédico, por la inagotable suma de biografías vividas con una intensidad extraordinaria. Uno de ellos había participado en la conquista de la Nueva España (figura 2) y allí se había instalado de forma definitiva iniciando así la rama novohispana, en

la que figuraban clérigos, capitanes, hacendados, funcionarios y algún que otro ajusticiado por la Inquisición sobre el que nadie sabía mucho y el recuerdo familiar pasaba como de puntillas. Otro había recorrido el Orinoco en alguna de las expediciones que buscaban fama y fortuna y allí acabaron sus días pues murió, comido por la fiebre, el hambre y los caimanes; en la tradición doméstica se le tenía por una especie de Aguirre «el loco». Varios más se habían dispersado por el extenso virreinato del Perú y todavía se podía localizar a muchos de sus descendientes ejerciendo los oficios más diversos y residiendo incluso en las zonas más recónditas, allá en el Chaco donde los hijos de San Ignacio enseñaron a los guaraníes a tañer los instrumentos que ellos mismos construyeron como expertos violeros. Pero la mayoría se habían dedicado a la práctica del comercio a gran escala y gracias a ello enriquecieron sus arcas hasta lo indecible, entrando a formar parte de las elites locales que ya ostentaban numerosos cargos en la administración virreinal, especialmente en



2. Miguel y Juan González: *Conquista de México* (detalle), 1698, Museo de América (Foto: Museo de América).

los cabildos, y que para estas fechas de fines del siglo XVIII, conspiraban contra un gobierno de gachupines y chapetones que andaban en coplillas: «Donde se ha visto en el mundo lo que aquí estamos mirando/ los hijos propios gimiendo y los extraños mamando».

El abuelo de nuestro Antonio fue uno de los más señalados dueños de minas de plata en el cerro potosino y de los restos de su inmensa fortuna, ya algo mermada, seguía viviendo su extensa familia. Él fue uno de los que acompañó al arzobispo Morcillo, recién nombrado virrey interino del Perú por Felipe V cuando hizo su entrada triunfal en la ciudad de Potosí (figuras 3 y 4), camino de Lima, para tomar posesión de su cargo. Transcurridos más de cincuenta años desde el acontecimiento, todavía era tema de conversación en las reuniones a las que concurría una buena parte de los parientes; en ellas todo el mundo rememoraba el lujo con que se engalanó la ciudad, los festejos que se organizaron, sin que faltasen las luminarias ni los toros, y el contento de Su Ilustrísima cuando partió hacia la Ciudad de los Reyes, convencido del apoyo que daría a estos fidelísimos mineros que llevaban años viendo como disminuían sus beneficios. Llegados a este punto de la evocación, todos los presentes se lamentaban con gran pesar de la mala fortuna que hizo que al arribar el arzobispo a Lima lo hubiera hecho ya el nuevo virrey, llegado desde la metrópoli por mar, con lo que al arzobispo no le quedó otra que volver grupas y regresar a su diócesis, pasando quedamente por donde antes había sido recibido con tanto trompeterío.

Al preparar el viaje de su hijo, Don Ignacio de Aldecoa, condecorador de las mil adversidades a las que arriesgaba

a su inexperto retoño, le entregó cuantiosas cartas dirigidas a esos innumerables parientes y amigos de la familia que, en caso de necesidad, le podrían recibir en las diferentes estadías de su largo itinerario americano, pues hasta llegar a La Habana y emprender el último tramo del viaje debería pasar por varias poblaciones que le eran totalmente desconocidas. Lo que no pudo imaginar el precavido padre fue que estos indios le encargarían a su vez nuevas visitas a sus deudos en España, aumentando su equipaje con valiosos presentes que sin duda -eso le repetían una y otra vez-, le abrirían las puertas de casas ilustres una vez que llegase a su destino, y muy especialmente en la corte, a la que muchos se referían con admiración no exenta de recelo. Lo cierto es que el joven acabó pensando que no podría cumplir con tantos encargos aunque dedicara a ello el resto de su vida. Pero su educación criolla le obligaba a aceptar con buena cara misivas y mandados de sus iguales aunque no pudiera cumplir con ellos.

Así pues, cuando llegó el anhelado y difícil momento de la despedida familiar, el joven heredero dijo adiós a todos el día 22 de octubre del año del señor de 1772 y se encaminó hacia el puerto de El Callao. Aún se demoraría unos días en Lima, despidiéndose de parientes y amigos y, sobre todo, de la poderosa familia de los Querejazu y Mollinedo a quienes sus padres le habían encarecido mucho que presentara sus respetos. Don Antonio Hermenegildo de Querejazu y Mollinedo era oidor perpetuo de la Audiencia de Lima y se le tenía nada menos que por el hombre más poderoso del virreinato, y sus hijos, todos ellos situados en puestos relevantes relacionados con el clero, la milicia o la administración, contribuyeron a engrandecer la prosapia y las arcas familiares, incluso desde la corte donde se instaló uno de ellos, Agustín, que en opinión de su padre «consiguió para mi y toda mi casa los honores y favores del soberano». En realidad las intenciones de los progenitores del Ulises potosino estaban claras, y éstas eran las de emparentar con lo más granado de la nobleza limeña a través del matrimonio. Para ello hacía tiempo que habían puesto sus ojos sobre una jovencita de apenas



3. Melchor Pérez de Holguín: *Entrada del virrey-arzobispo Morcillo en Potosí, 1716*, Museo de América (Foto: Museo de América).

doce años, María de las Mercedes, nieta del ilustre Querejazu, quien, al decir de todos, haría muy buena pareja con nuestro Antonio, y seguramente, con el paso de los años, llegaría a alcanzar la influencia de su tía Mariana, de quien se decía «En Lima hay tres poderes: el Virrey, el Arzobispo, y doña Mariana Querejazu». Como no podía ser de otra manera, el buen Antonio pasó una parte de su estancia limeña buscando el amparo de Santa Rosa para ese futuro incierto en el que se estaba aventurando. Pronto le avisarían de la llegada de la flota a El Callao y ya sólo faltaría para ponerse en marcha la arribada de la plata potosina, trasladada primero hasta el puerto de Arica, a lo largo de más de quince pesadas jornadas, a lomos de llamas y mulas, y desde allí, ahora por mar, al principal puerto del virreinato. Antes de salir de su ciudad Antonio había sido testigo en numerosas ocasiones de la partida de ese preciado cargamento, que tan esperado era en la metrópoli y del que tantos querrían una buena porción a lo largo del camino, y en él había ocasiones en que participaban hasta dos mil llamas que hacían el trayecto al cuidado de mil indios.

Una vez embarcados pasajeros y mercancías, el muchacho se agitaba con el relato de los marineros que le señalaban la línea del horizonte por donde siempre temían que se dibujasen las siluetas de los barcos piratas, que acechaban durante meses la salida de estos acaudalados transportes. Con estas emociones y otras muchas producidas por el contacto con un mundo -reducido, bullicioso e impregnado de olores casi siempre nauseabundos- con el que jamás había



4. Melchor Pérez de Holguín: *Entrada del virrey-arzobispo Morcillo en Potosí (detalle)*, 1716, Museo de América (Foto: Museo de América).

soñado, al menos conseguía detener el tedio que a veces le atenazaba.

El viaje

Afortunadamente, en el último tramo de la larga travesía que le conducía a su destino final, el joven potosino compartió muchas horas con un fraile dominico que regresaba a su tierra tras muchos años de residir en América, donde había recorrido numerosos conventos de su orden en los que había desempeñado la función de maestro de novicios. Él se incorporó al viaje en Portobelo, un lugar hediondo donde tardaron días en cargar las barras de plata ante la indiferencia general. El fraile, enternecido por la candidez del muchacho le hacía numerosas recomendaciones para aliviar su temor



5. Lingote de plata procedente del Nuestra Señora de Atocha, 1622, Museo de América (Foto: Museo de América).

a las dificultades que encontraría a su llegada a la Península. Lo primero que le hizo entender fray Servando de la Asunción de María fue que debía cuidarse de las aduaciones con que le intentarían envolver quienes identificaban su condición de indiano con la de rico. El solo nombre de su patria chica, Potosí, era una invitación a la codicia. No en vano, cada vez que hacía su entrada oficial en Lima un nuevo virrey, se corría como la pólvora la noticia de los lingotes de plata empleados en empedrar el camino de Su Excelencia. Quinientos cincuenta se habían utilizado en 1667 para recibir al señor conde de Lemos (figura 5).

Para librarse de estos indeseables tal vez debería moderar algo la vistosidad de su vestimenta y, sobre todo, el brillo de sus joyas, que atraían a aquellos individuos -e individuos- como la miel a las moscas. «Sólo a la vista de ese anillo que lleváis en el corazón se os rendirán más corazones en una tarde que estrellas brillan en el firmamento» le repetía cansino el dominico. Pero tanta charla y tanta conseja fatigaban a veces a Antonio que, al fin y al cabo, se había criado en una de esas casas que, recordaba el cronista, se adornaban «de colgaduras de sedas y otras variedades de tapicería preciosa, excelentes láminas de Roma, ricos escritorios de plata, ébano, marfil y carey; hermosos espejos; vajilla abundante, y bruñida y cincelada de plata; sillas bordadas de seda y oro con costosa clavazón; aparadores y escaparates dorados con preciosísimas alhajas de oro, plata; curiosos barros de la China, de Chile; cujas de granadillo, bronce, ébano y otras preciosas maderas doradas, con ropajes de brocados,

telas de oro y plata, y sobrecamas cairinas y de la China». Pero el mucho tiempo pasado juntos hizo que la relación entre ambos personajes tomara el camino de la amistad y, aunque les separaban muchos años e incontables vivencias, cada quien ajustó el reloj de su vida al compás del compañero y era casi imposible cruzarse con uno por la cubierta del barco, sin que la sombra del otro se fundiera con la suya.

Cuando se aproximaban al puerto de La Habana la atención de todos se concentró en el magnífico espectáculo que ofrecían sus imponentes fortificaciones, que anunciaban la necesidad de proteger el inmenso tesoro que se concentraba en esta ciudad, cuando se reunían en ella todos los barcos que habían ido juntando los productos y los pasajeros incorporados en los diferentes puntos de las rutas establecidas para las flotas. Allí Antonio se extasió con la luz del Caribe y con el desenfado de sus gentes, allí se cruzó con españoles e indianos de todas las procedencias que se dirigían a la metrópoli o que ya regresaban de ella con múltiples encomiendas, pero también con muchos extranjeros que habían conseguido el permiso real para pasar a Indias y que esperaban el momento adecuado para trasladarse a sus destinos definitivos. Y allí tuvo que frenar fray Servando sus ímpetus juveniles, que le conducían por caminos de difícil retorno.

De nuevo en alta mar, inesperadamente, Antonio encontró un tema de conversación que ya prácticamente se convirtió en una obsesión a lo largo de lo que restaba de viaje. Había empezado con una sencilla pregunta que después se multiplicó en tantas que apenas dejaban tiempo para otras disgresiones. Todo comenzó a partir de un «¿qué recuerdo hay de nosotros en España? Mi padre y mis tíos siempre nos hablan de las tierras y de los parientes que quedaron allí y reciben con alborozo cualquier noticia que llega de un lugar del que ya nadie recuerda nada, aunque continuamente ensalzan el verdor de sus montañas, tan distintas de las áridas tierras que rodean el cerro de Potosí». Don Servando no sabía muy bien como colmar esta curiosidad pues también hacía muchos

años que él faltaba de la metrópoli. Tanta pregunta llegaba a quitarle el sueño -cuando no se lo hurtaba una mar en continuo movimiento que hacía crujir todas las maderas de la embarcación como si fuesen a saltar por los aires en mitad de la noche- hasta que empezó a madurar un plan que finalmente acabó comentando al joven, quien rápidamente se sintió atrapado por él.

Fray Servando, conocedor de las intenciones del padre de Antonio a la hora de preparar el viaje por lo que el joven le había contado, había llegado a la conclusión de que la mejor manera de que éste comprobase *de visu* propio la huella de los indios en la Península era, en la medida de lo posible, seguir su rastro en España. Había pues que diseñar un plan que permitiese al menos tener una idea somera de las dimensiones de la empresa que planeaban. Y a su preparación se dedicaron en cuerpo y alma durante los casi cinco meses que duró la travesía desde La Habana hasta Cádiz. Puestos de mancomún acuerdo, nuestros dos personajes se empeñaron en dar conversación a todos aquellos compañeros de viaje que podían ofrecerles alguna pesquisa, y de la mayor parte de ellos consiguieron noticias inesperadas por lo precisas y lo abundantes; no en vano entre ellos se encontraban varios factores responsables de muchos envíos a uno y otro lado del Atlántico. Cuando en la noche cotejaban sus datos pasaban del alborozo al abatimiento una y mil veces. Era extraordinario el volumen de información que estaban consiguiendo reunir, pero necesitarían años, muchos años, para hacer un seguimiento de todo. Nuevamente se impuso la serenidad y la reflexión del dominico. Según habían podido comprobar por los relatos que llevaban escuchados, los españoles establecidos en los virreinos por una o varias generaciones achacaban su buena fortuna -en el caso de que ésta se hubiese producido, naturalmente- al favor divino y, como una muestra de reconocimiento y gratitud, acostumbraban mandar a su patria chica buenas cantidades de plata que debían ser empleadas en sufragar los gastos de construcción, arreglo o adorno de iglesias y conventos con los que se encontraban en



6. Atribuido a Sánchez Coello: *Vista de Sevilla* (detalle). Museo de América (Foto: Museo de América).

estrecha relación, amén de otras mandas piadosas entre las que destacaban la fundación de capellanías. Pero -y esto era algo que habían escuchado en repetidas ocasiones aunque nunca le prestaron la atención que ahora- muchos indios enviaban a estos lugares objetos realizados en lo que ya eran sus nuevas patrias y que para sus hijos ya era la gran patria americana. Y para ello, a la manera de hilo de Ariadna, se servirían de aquellos objetos que, realizados en los numerosos talleres y obradores que laboraban en los virreinos, pudiesen localizar en la metrópoli. Ellos hablarían de la pericia de los maestros y oficiales americanos y de la generosidad de una clientela que se expresaba a través de opulentas donaciones y espléndidos regalos.

Una vez más las preguntas salían a borbotones: ¿llegaban realmente esas obras a su destino?, ¿se mantenían vinculadas a la memoria de sus donantes?, ¿sería posible verlas, incluso tocarlas, y constatar su procedencia? Ahora se trataba de que sus informantes en alta mar concretasen sus historias e incluyeran pormenores: nombres, lugares, etc. Lo que parecía imposible empezó a tomar cuerpo y a los datos específicos relacionados con parientes y amigos de sus informantes se sumaron importantes consejos. El primero de ellos el de dirigirse a la Casa de la Contratación, ahora en Cádiz, pero durante dos siglos en Sevilla, y recabar allí información puntual sobre el destino de estos envíos,

que se registraban con minuciosidad a la llegada de las flotas y otros tipos de navíos que con el paso del tiempo se habían ido incorporando a la Carrera de Indias (figura 6). Ya no veían el momento de hacer su entrada en la bahía gaditana, ya no les interesaba otra cosa que iniciar este peregrinaje que todavía no habían decidido dónde debía comenzar, a causa de las numerosas oportunidades que se les ofrecían. Sin embargo, al pasar a la altura de las Islas Canarias se dieron cuenta de que dejaban atrás el verdadero principio de su camino, pues allí se encontraban numerosas muestras de esta relación. Así se lo había anunciado uno de los compañeros de viaje, un tal Baltasar Morón, quien les describió algunas de estas donaciones existentes en muchas poblaciones de las islas, en cuyas iglesias todavía podían contemplarse.

La llegada

A poco de desembarcar ya tuvieron ocasión de comprobar el futuro que les esperaba pues sus primeras pesquisas les condujeron a una población hermosísima, El Puerto de Santa María, en cuya iglesia mayor localizaron un magnífico frontal de altar realizado en plata. Su vinculación con América y con España era clara ya que fue encargado en 1685 al platero José de Medina de San Luis Potosí, en el reino de la Nueva España y enviado al mismo lugar donde ahora lo podían contemplar. El responsable de todo ello fue un indiano de calidad que, tras pasar varios años en el virreinato desempeñándose como caballero mayor del virrey Conde de Paredes y alcalde mayor de la ciudad y minas de San Luis Potosí regresó a España para convertirse en gobernador de esta población gaditana. Su nombre era Juan Camacho Gaina. Antonio pudo así conocer la existencia de otro emporio minero con el nombre de Potosí, aunque para él siempre estaba viva la máxima que afirmaba «Quien no ha visto Potosí no ha visto las Indias» como clamó fray Antonio de la Calancha. Tan grande era la producción de estas minas que hubo erudito empeñado en demostrar que con la plata extraída a lo largo de siglo

y medio se podía levantar un puente que uniera la ciudad de Potosí con Madrid.

Un compañero de orden del fraile, un dominico del convento sevillano les encaminó a un destino insospechado: la sierra de Huelva, en aquellas fechas integrada en la provincia de Extremadura. Y hacia allí orientaron sus pasos. Ya era de noche cuando llegaron a las puertas de la parroquia de San Miguel Arcángel en el pueblo de Cumbres Mayores, el punto exacto señalado por su informante para admirar el legado que el capitán Juan Gómez Márquez había enviado desde la novohispana Oaxaca de Antequera. A la mañana siguiente, ya bien descansados y tras almorzar a base del buen pernil de la tierra que les repuso las fuerzas perdidas a lomos de las mulas, buscaron al párroco quien, asombrado por el empeño de los viajeros, les mostró orgulloso los cuadros y parte de aquellos 126 kilos de plata labrada remitidos por el generoso hijo de la villa quien, no contento con este legado, también envió a su patria chica dinero contante y sonante con destino a la reparación de ermitas o a la construcción de retablos. Es más, preocupado el capitán por la educación de sus paisanos, dotó de su bolsillo y con carácter gratuito una cátedra de gramática y otra de primeras letras, sin olvidar la fundación de una capellanía. Todo ello entre los años 1710 y 1718.

El mismo párroco les contó con tristeza cómo, a causa de un desgraciado hurto llevado a cabo por unos desalmados en 1750, había desaparecido una parte del legado que, según los documentos que se custodiaban en la parroquia, se compuso de «un trono de madera forrado en plata para el Santísimo sacramento, una concha de plata grande para remate de dicho trono, una Custodia sobredorada, dos Ciriales con seis cañones cada uno, una Cruz de manga grande y seis cañones para el asta, un guión todo de plata con su Cruz y seis cañones, quarenta y ocho cañones de plata para las varas del palio, una cruz de guatulco engarzada de plata con su peana, una caldereta e hisopo (figura 7), dos blandones para el altar mayor, doze candeleros medianos para las gradillas del trono, un incensario con su naveta y cuchara, un Caliz y patena dorado, un plato

y dos vinajeras, seis candeleros llanos y dos Coronas: una grande para Nuestra Señora del rosario y otra pequeña para el Niño», a los que después se añadirían una lámpara para el Santísimo, una pisa para las formas sacramentales, un frontal, una concha para el baptisterio, un cáliz con su patena dorada, una media luna para la imagen de la Virgen ya mencionada y dos lámpara pequeñas que debían alumbrar su altar. En este segundo envío el espléndido capitán también había incluido ocho lienzos que debían ser colocados en las naves del templo, la sacristía y el baptisterio. El mismo párroco les enseñó la preciosa corona de filigrana con piedras moradas y verdes que se había conseguido rescatar de la ermita de la Concepción, que en 1755 había sufrido importantes desperfectos causados por el terremoto de Lisboa. Su presencia en Cumbres Mayores también se debía a la generosidad de Don Juan quien, como pudieron saber más tarde, no había sido el único benefactor de la localidad que tuvo en Don Diego García Bravo, otro piadoso mecenas. Este Don Diego, también hijo de la tierra, remitió desde México los caudales necesarios para la construcción del retablo de la Virgen de los Dolores en 1753, y en 1758 hizo llegar a la misma iglesia un magnífico conjunto formado por un cáliz y un conjunto de vinajeras, campanilla y plato.

Ante la incredulidad de nuestros viajeros el sacristán, que les acompañó a la salida del pueblo a la mañana siguiente cuando, tras oír misa rodeados por todos estos testigos mudos de la largueza indiana, emprendieron su marcha, les refirió como de pasada que había muchos otros lugares en la misma provincia donde podrían encontrar noticias parecidas y conocer de la existencia de muchos que nunca olvidaron sus orígenes. Según recordaba, todavía se guardaba memoria en el pueblo de Cortegana de Don Juan Vázquez de Terreros, quien había beneficiado a la parroquia del Salvador y a la capilla de la Soledad a lo largo de varios años -entre 1730 y 1737- con sus presentes, entre otros, en forma de una custodia, dos lámparas y dos blandones de plata, que también amplió posteriormente con el envío de tres cálices con



7. Acetre e hisopo. Parroquia de San Miguel Arcángel. Cumbres Mayores (Huelva) (Foto: AA. VV., 1994).

sus patenas, otros tres juegos compuestos por vinajeras, campanilla y bandeja, una custodia de mano, de plata dorada y esmaltada y cuarenta y ocho cañones con los que formar las varas del palio. Don Juan se había desempeñado como alcalde y regidor de la ciudad de Santiago de Querétaro, en el virreinato de la Nueva España, y allí entraron en religión sus hijas y él mismo, tras enviudar. Los nombres de poblaciones como Villarrasa, Moguer, Valverde del Camino, Ayamonte y muchas otras se sucedían en boca del sacristán como puntos donde debían dirigirse los curiosos viajeros, pues en ellas tenían asegurada la presencia de objetos de su interés.

Las discusiones entre Antonio y fray Servando empezaron a menudear; el joven pretendía rastrear todo, y el religioso deseaba abreviar consciente de que ni su edad ni su salud le permitirían tanta mula por malos caminos, tantas fondas de peor servicio ni tanta conversación con curas y sacristanes que atendían con



8. José de Alcívar: *Virgen de Guadalupe*, Museo de América (Foto: Museo de América).

verborrea sin límites las demandas del potosino. Había que elegir o el tiempo de que disponían lo gastarían antes de llegar a la corte. Se encaminaron por lo tanto al convento mercedario de la granadina Baza y dirigieron sus pasos a la sacristía donde les esperaba una nueva sorpresa en forma de custodia de plata sobredorada, adornada nada menos que con veintiséis esmeraldas, ocho amatistas y un granate, que había llegado allí por deseo expreso del obispo fray Andrés de las Navas en 1696 quien quería favorecer con ella a su ciudad natal y al convento donde tomó los hábitos, al que también enriqueció con un baldaquino de plata y seis cornucopias. El sacristán, tras mostrárselas les comentó que tenía noticia de que tan ilustre benefactor había manifestado su generosidad también con la parroquia de Santiago de la misma población a la que había donado otras.

«¿Pero cómo no se iban a detener en Sevilla?», clamaba el muchacho. Allí al menos tendrían ocasión de contemplar la magnífica donación que había realizado a la catedral el arzobispo virrey de la Nueva España Don Juan Antonio de Vizarrón hacía veinte años. Todos hablaban de lo impresionantes que eran los doce blandones de plata -que ya todo el mundo conocía como «los vizarrones»- y las dos copas con sus platos de oro y el recado de altar que completaba el presente. Pero, además, eran innumerables las direcciones de iglesias y conventos donde les conducirían sus informaciones. Entre tanto tira y afloja, como siempre sucedía entre ellos -como prueba de su buen carácter y del deseo de no perder al compañero en mitad del camino- llegaron a un acuerdo: ahora deberían seguir hacia el norte y cuando Antonio emprendiera el regreso pasaría una larga temporada en Andalucía, escudriñando la provincia donde sin duda se debía atesorar una buena parte de estos legados, de los que habían conseguido testimonios más que elocuentes.

Hacia un año que Antonio había salido de su casa cuando se produjo su entrada en la capital del Imperio. A primera vista la Villa y Corte no le causó una gran impresión y aunque en ella se cumpliera con tesón con todos los pecados capitales su ánimo no flaqueó ante las tentaciones. Al fin y al cabo el joven llegaba de una ciudad que se tenía por émula de Babilonia por la manera en que sus habitantes gastaban sus caudales en la bebida, el juego y los numerosos lupanares que se abrían a cada paso. Lo que atrajo más su atención fue descubrir cómo se habían establecido en la ciudad unas nuevas maneras de relación entre sus gentes. Por lo que pudo comprobar, gracias a aquellas cartas de presentación que le diera su padre y a las que luego añadieron amigos y deudos que le abrieron numerosas puertas, las mujeres habían abandonado el estrado, donde se reunían exclusivamente con otras mujeres, tal y como había visto hacer a su madre y sus visitas, y se desenvolvían con soltura en salones donde se escuchaba música, se conversaba de lo divino y lo humano y se cortejaba sin recato, mezclándose hombres y mujeres. Y fue precisamente

en una de estas reuniones donde conoció dos hechos que se apresuró a narrar a su padre en una de esas decenas de cartas que le escribía a cada momento; el primero de ellos se refería a esa figura que le era tan familiar desde su más tierna infancia, el arzobispo Morcillo. Uno de los contertulios, al conocer su procedencia, se declaró dueño de grandes posesiones en el entorno del albaceteño pueblo de Villarrobledo, de donde era natural el arzobispo que llegaría a virrey del Perú tras la primera intentona que no pasó de una interinidad sin consumar, y le informó de que hasta allí había enviado el prelado en 1708, cuando todavía era obispo de Nicaragua, una magnífica custodia. La otra se refería al protagonismo que había adquirido en la corte un tal Pedro Franco Dávila, natural de Guayaquil, al que el rey Carlos III había adquirido su Gabinete de Historia Natural -con numerosos objetos de origen americano- en 1771. Instalado en el número 19 de la calle de Alcalá, junto a la Puerta del Sol, tan sólo unos meses antes de la llegada de los dos viajeros, éstos ya se disponían a hacer todas las gestiones necesarias para su visita.

A pesar de que el asistir a estas reuniones le alejaba cada vez más de fray Servando, que se resistía a participar en ellas, Antonio se sintió atrapado por el ambiente que se respiraba en ellas, mientras el religioso se recogía para poner en limpio las notas que había ido acumulando durante el viaje; estas versaban sobre un asunto que, aunque conocido por él, había rebasado todas sus previsiones: la presencia de imágenes de la novohispana Virgen de Guadalupe en una gran cantidad de parroquias, conventos e incluso casas particulares. Mientras se inclinaba sobre el escritorio pluma en mano el fraile se prometió a sí mismo indagar las causas del arraigo de esta devoción en la Península (figura 8).

Por su parte, Antonio, que ya frisaba los dieciocho años estaba empezando a sentirse otro y en buena medida se debía a los nuevos conocimientos que iba adquiriendo. En otra de estas tertulias entabló conversación con un buen amigo de Don Sebastián de Eslava y Lasaga, nombrado en 1739 primer virrey del recién



9. Cáliz. Iglesia de San Martín, Lesaca (Foto: Heredia Moreno *et alii*, 1992).

creado virreinato del Nuevo Reino de Granada. Natural de Enériz en el Reino de Navarra, regresó en 1750 a España y continuó con una carrera ascendente que le condujo al puesto de ministro cuatro años más tarde y desde allí, desde las entrañas de la corte, mandó numerosos caudales a su familia en Pamplona para la construcción de la casa familiar; sin duda esa inmensa fortuna, gastada en apuntalar el prestigio del linaje, sólo podría proceder de Ultramar. Desde finales del siglo XVII, destacados miembros de esta familia habían estado muy vinculados con América y los resultados de su buena fortuna en Indias dejaron profunda huella en su tierra natal. Las noticias que le transmitió hablaban de las joyas enviadas por su tío José Ambrosio Lasaga desde Lima junto a buenos dineros destinados a la capilla de la Virgen del Camino en Pamplona y de la presencia de otros de sus hermanos en Indias, el jesuita José Fermín en Quito y Rafael



10. José de Páez: *Retrato de D. Francisco Antonio de Larrea, gobernador de Oaxaca y sus hijos*, Museo de América (Foto: Museo de América).

como gobernador de Valdivia en Chile y presidente gobernador y capitán general del Nuevo Reino de Granada entre 1730 y 1737. Estos datos y otros muchos que hablaban de presencia de Navarra en América incitaron a Antonio a adelantar su salida hacia estas tierras.

Y así se puso nuevamente en marcha, de súbito, como arrastrado por una fuerza incontrolable. Ya dentro de la provincia de Navarra el corazón de Antonio estaba a punto de estallar. Las noticias eran tan numerosas que de nuevo había que seleccionar, pero ahora era más difícil, cómo no detenerse en Lesaca, donde hacía menos de cuarenta años había ido a parar nada menos que la custodia de la catedral de Cuzco, que el cabildo -empeñado en renovar parte del ajuar catedralicio- había vendido a don Ignacio de Arriola y Mazola, maestro de campo de la ciudad. Este benefactor no se había contentado con mandar en 1749 tan magnífica pieza a alguna iglesia de su devoción, ya que había incluido en su donación la nada desdeñable

cantidad de diez mil pesos para pagar su adorno con diamantes, y, además, seis cajones de plata labrada. La intención final de Don Ignacio era la de fundar un convento de carmelitas descalzas, algo que finalmente se llevó a cabo en Lesaca, una población que a cada paso les ofrecía nuevas muestras de generosidad de indios nacidos en ella, como Don Juan de Barreneche y Aguirre que, en esta ocasión desde Santiago de los Caballeros en la Audiencia de Guatemala, había mandado a la parroquia de San Martín, y tan solo un año antes, en 1748, un conjunto formado por: dos cálices (figura 9), un copón, una naveta, una cruz procesional, un altar, una custodia, un relicario y un frontal. No contento con estas dádivas Barreneche incluyó en su donación veinte mil pesos con los que se debían pagar los retablos de la parroquia.

La generosidad de sus paisanos le llenó de orgullo y una vez más sus pensamientos empezaron a volar. Ahora, por ese puente imaginario que el cronista diseñó entre Potosí y Madrid a base de la plata extraída del cerro, Antonio se transportó junto a su padre. «Amantísimo padre y señor mío -le decía en sus sueños- nunca pensé que el viaje que me impusiste, todavía recuerdo mi resistencia a cumplir con tus deseos, iba a enriquecer mi vida de tal manera. Así como entonces te supliqué para que no me obligaras a dejar la seguridad de tu compañía y protección, hoy te ruego me permitas permanecer en esta tierra tanto tiempo como me ocupe la empresa en la que estoy inmerso». Al cabo de unos meses recibió respuesta: su padre había fallecido y debía regresar con la mayor prontitud a hacerse cargo de la hacienda familiar. Ya serían otros los que continuarían ese peregrinar que él y fray Servando de la Asunción de María habían iniciado.

Llegados a este punto nuestro joven amigo, ya Don Antonio de Aldecoa, y su buen protector y mentor el fraile dominico se desvanecen como fruto de la imaginación que son. No son pero bien pudieron ser.



11. Baúl, Pasto (Colombia), siglo XVII, Museo de América
(Foto: Museo de América).



12. Taza, Tonalá (México), siglo XVIII, Museo de América
(Foto: Museo de América).

Otros caminos del Arte Virreinal en España

Si la devoción y el reconocimiento del favor divino impulsaron a numerosos indios a hacer centenares de donaciones de objetos virreinales a incontables instituciones religiosas en toda la península, donde todavía pueden encontrarse en buena parte, el discurrir de sus vidas en tierras americanas enriqueció sus ajueres personales con otros tantos objetos que llegaron a España como parte integrante de sus equipajes. Estas obras mantuvieron en las familias el recuerdo americano, hasta que el paso del tiempo difuminó en muchos casos su procedencia y perdió la ligazón de los herederos con este pasado. Así, a lo largo del siglo XX, han ido aflorando en el mercado de arte una buena cantidad de retratos familiares y pinturas de temática histórica, encargadas en origen como muestra del engrandecimiento del linaje, piezas de mobiliario (figura 10) y ornamentación, vajillas (figura 11) y recipientes de uso en mesas señoriales, en barro, en plata o en porcelana de Compañía de Indias, imágenes de devociones familiares destinadas a capillas domésticas, y muchas otras. Una parte importante de estos objetos ha ido configurando las colecciones virreinales del Museo de América y otros muchos salen de España con demasiada frecuencia, dejando tras de sí los jirones de una historia rota en mil pedazos.

Al mismo tiempo el Museo de América comparte con otras instituciones españolas la custodia de aquellas obras que llegaron a la península desde el comienzo de los descubrimientos y las conquistas, como muestras de la construcción de una nueva sociedad, la virreinal, que se desvelaba a cada paso. Primero fueron presentes que hablaban de la pericia artesanal y artística de los indígenas -los «naturales»- que con la evangelización debían adquirir la perfección última aunando lo material con lo espiritual, después fueron envíos que los criollos - «los hijos de la tierra»- mandaban a la metrópoli como mensajeros de significados que aludían a la forja de una identidad americana, y finalmente viajaron como producto de la necesidad de redescubrir un continente que ya se preparaba para soltar las amarras de la metrópoli.

A lo largo de años los monarcas y las altas autoridades civiles y religiosas de la península fueron los destinatarios de la mayoría de estos presentes. Con ellos América se codeó con Europa en los salones de palacio y en la catedral primada y entró a formar parte de la humanidad que se estudiaba y exhibía en los gabinetes científicos.

BIBLIOGRAFÍA

Los lectores de este itinerario podrán comprobar la veracidad de los datos que se citan con la consulta de esta bibliografía, que al mismo tiempo les ayudará a realizar sus propios itinerarios virreinales por toda España:

- AA. VV. (1992): *Arte americanista en Castilla y León*, Catálogo de la exposición, Iglesia de la Magdalena, Valladolid. Noviembre-Diciembre 1992. (Comisario: Salvador Andrés Ordax)
- AA. VV. (1986): *Orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Catálogo de la exposición Instituto de Cooperación Iberoamericana. Museo de América. Madrid. (Comisaria: Cristina Esteras Martín)
- AA. VV. (1992): *Arte Hispanoamericano en Canarias*, Catálogo de la exposición, La Laguna y Puerto de la Cruz, Mayo-Octubre 1992. (Comisaria: Carmen Fraga González)
- AA. VV. (1992): *Platería Hispanoamericana en la Rioja*, Catálogo de la exposición. Museo de La Rioja. Logroño. Diciembre 1992-febrero 1993. (Comisaria: M^a Teresa Sánchez Trujillano)
- AA. VV. (1992): *Plata labrada de Indias. Los legados americanos a las iglesias de Huelva*, Catálogo de la exposición. Monasterio de Santa Clara de Moguer. Huelva. Septiembre-Octubre 1992. (Comisario: Jesús Palomero)
- AA. VV. (1993): *Platería Iberoamericana*. Catálogo de la exposición. Fundación Santillana. Santillana del Mar. Junio-Septiembre, 1993. (Comisario: Enrique Campuzano Ruiz)
- AA. VV. (1994): *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*, 2 tomos, México.
- AA. VV. (1995): *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Catálogo de la exposición, Fundación El Monte, Sevilla, Marzo-Abril de 1995. (Comisaria: M^a Jesús Sanz).
- AA. VV. (1997): *Platería del Perú Virreinal. 1535-1825*. Catálogo de la Exposición. Sala de Exposiciones del BBVA. Madrid. (Comisaria: Cristina Esteras Martín).
- AA. VV. (2000): *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI-XIX*, Catálogo de la exposición, Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote, Mayo-Agosto, 2000. (Comisaria: M^a de los Reyes Hernández Socorro).
- ALBERT DE LEÓN, M. A., ESPARZA LIBERAL, M. J. y RODRÍGUEZ TEMBLEQUE (1993): «La escultura y las artes decorativas: del ámbito religioso al privado», *Artes de México*, 22: 66-81.
- ARRÚE, B. (1986): «Platería hispanoamericana en La Rioja: piezas mexicanas en Santo Domingo de la Calzada y Alfaro» *Artigrama*, 3: 215-236.
- CLAVIJO GARCÍA, A. (1985): «Pintura colonial en Málaga y su provincia», en Bibiano Torres y José Hernández Palomo (Ed), *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América. Andalucía y América en el siglo XVIII*, tomo II, Sevilla: 89-118.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1990): «Platería hispanoamericana en el País Vasco», en Ignacio Arana Pérez (Dir.), *Gran enciclopedia de España y América. Los Vascos y América. Ideas, hechos y hombres*, Tomo III, Espasa Calpe, Madrid: 106-146.
- ESTERAS, C. (1970): «Orfebrería hispanoamericana en la catedral de Albarracín», *Teruel*, 43: 5-72.
- ESTERAS, C. (1982) «Platería mexicana en la parroquia de Budia (Guadalajara)», *Miscelánea de Arte Homenaje a don Diego Angulo*, CSIC, Instituto «Diego Velázquez»: 211-213.
- ESTERAS, C. (1983): «México en la Baja Extremadura: la platería», *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes*, 1:195-245.
- ESTERAS, C. (1988): «Juan de Padilla y la custodia mexicana de Castromocho (Palencia)», *Cuadernos de Arte Colonial*, 4: 67-77.
- ESTERAS, C. (1991): «Orfebrería americana en Andalucía» en Antonio Domínguez Ortiz (Dir.), *Los andaluces y América: Gran enciclopedia de España y América*, Espasa Calpe, Madrid: 177-188.

- ESTERAS, C. (1993): «América en Galicia: la platería», *Santiago y América*, Mosteiro San Martiño Pinarío, Santiago de Compostela: 184-196.
- ESTERAS, C. (1993): «La platería mexicana en España. Arte, devoción y triunfo social», *Artes de México*: 40-51.
- GARCÍA SÁIZ; M.C. (1993): «Arte Mexicano en España», *Artes de México*, 22: 26-39.
- GARCÍA SÁIZ; M.C. (1993): «Pintura mexicana en España», *Artes de México*, 22: 52-65.
- GARCÍA SÁIZ; M.C. (1994): «El coleccionismo de arte colonial mexicano en España», en *México en el mundo de las colecciones de Arte*, Grupo Azabache, México: 301-306.
- GARCÍA SÁIZ, M. C. y ALBERT DE LEÓN, M. A. (1991): «La cerámica de Tonalá en las colecciones europeas» en Sofía Urrutia y Julia de la Fuente (Ed), *Tonalá. Sol de Barro*, Banca Cremi, México: 47-97.
- GARCÍA SÁIZ, M. C. y BARRIO MOYA, J. L. (1987): «Presencia de la cerámica colonial en España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 58: 103-110.
- HEREDIA MORENO, M^a del C., ORBE SIVATTE, M. y ORBE SIVATTE, A. (1992): *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*, Gobierno de Navarra, Pamplona.
- IGLESIAS ROUCO, L. S. (1992): *Platería hispanoamericana en Burgos*, Burgos, 1992.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1988): «Esculturas y pinturas americanas en Canarias» en Francisco Morales Padrón (Dir.), *Gran Enciclopedia de España y América. Canarias y América*. Tomo II, Espasa Calpe, Madrid: 203-224.
- MAZA, F. (1963): *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía*, UNAM, México, 1963.
- MEJÍAS, M. J. (1992): «Platería mexicana en Andalucía Occidental», *Buenavista de Indias*, 5: 57-63.
- MORENO PUPPO, M. (1984): «La platería religiosa hispanoamericana del siglo XVIII en la diócesis de Cádiz», *Anales de la Universidad de Cádiz*, 35-52
- RODRÍGUEZ, G. (1994): *La platería americana en la isla de La Palma*, Confederación de Cajas de Ahorros.
- SÁEZ, M. y ESTERAS, C. (1989): «Presencia del arte hispanoamericano en Galicia: la platería», en *Actas de las I Jornadas de la presencia de España en América: aportación gallega (1987)*, Universidad Complutense y Excma Diputación Provincial, A Coruña: 667-688.
- SANZ, M^a J. (1985): «Platería mexicana y guatemalteca en Jerez de la Frontera» en Bibiano Torres y José Hernández Palomo (Eds), *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América. Andalucía y América en el siglo XVIII*, tomo II, Sevilla: 71-88.
- SANZ, M^a J. (1992): «Platería peruana en Sevilla y su provincia», *Laboratorio de Arte*, 5, tomo II: 24-42.
- URREA FERNÁNDEZ, J. (1982): «Pintura mejicana en Castilla», *Miscelánea de Arte. Homenaje a don Diego Angulo*, C.S.I.C. Instituto "Diego Velázquez": 35-53.

José Álvarez Sáez de Buruaga (1916-1995),
impulsor de la arqueología emeritense

Entrevista a Ana María Vicent Zaragoza



JOSÉ ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA (1916-1995), impulsor de la arqueología emeritense

José María Álvarez Martínez¹
Museo Nacional de Arte Romano
Mérida

José María Álvarez es Doctor en Filología Clásica. Fue director de las excavaciones de Mérida, miembro de la Junta Superior de Excavaciones Arqueológicas, vocal de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, y director del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Actualmente dirige el Museo Nacional de Arte Romano. Pertenece a diversas academias e instituciones nacionales y extranjeras y es miembro de la Junta Superior de Museos y de los Patronatos del Museo Arqueológico Nacional y Museo Nacional de Escultura. Ha desarrollado una amplia labor científica especialmente en el campo del urbanismo, la arquitectura y el mosaico de época romana.

Resumen: José Álvarez Sáenz de Buruaga, funcionario del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, fue destinado al Museo Arqueológico de Mérida con el fin de organizar sus fondos tras el gran período de excavaciones sistemáticas llevadas a cabo en la ciudad por D. José Ramón Mérida y D. Maximiliano Macías. Su labor cristalizó en la configuración de un importante museo, con colecciones de primer orden que en 1975 hicieron merecedora a la institución de alcanzar la categoría de nacional y de contar, desde 1986, con un gran edificio, obra del arquitecto D. Rafael Moneo, donde se explica en buena parte el proceso de Romanización de Hispania, y a la vez es la sede de un reconocido centro de investigación del pasado romano peninsular, donde radica la Fundación de Estudios Romanos. Su labor al frente de la arqueología de la ciudad dio como resultado la potenciación del conjunto arqueológico emeritense, puesto en valor por numerosas adquisiciones de predios que propician su adecuada lectura y por la investigación llevada a cabo tanto desde el museo como desde el Patronato de la Ciudad Monumental del que, como secretario del mismo, estuvo muchos años encargado.

Palabras clave: José Álvarez Sáenz de Buruaga, impulsor, Museo Nacional de Arte Romano, Conjunto Arqueológico de Mérida.

Abstract: José Álvarez Sáenz de Buruaga, functionary of the Professional Corps of Museum Curators, was assigned to the Mérida Archaeological Museum to organise its collections following the long period of systematic excavations carried out in the city by José Ramón Mérida and Maximiliano Macías. His work was crystallised in the configuration of an important museum with valuable collections which in 1975 resulted in the museum reaching the category of a national museum. Starting in 1986, the museum was housed in a large building designed by the architect Rafael Moneo, where a large part of the process of the Romanisation of Hispania is explained, and which is also the headquarters of a recognised research centre on the peninsula's Roman past, the Roman Studies Foundation. As a result of his work overseeing the city's archaeology, the archaeological collection of Mérida was strengthened by the numerous acquisitions of premises that facilitated an adequate reading and the investigations carried out by both the museum and the council of the monumental city which he oversaw as the Secretary for many years.

Key words: José Álvarez Sáenz de Buruaga, driving force, National Museum of Roman Art, Mérida Archeological Site.

José Álvarez Sáenz de Buruaga (1916-1995), impulsor de la arqueología emeritense

Si a José Álvarez Sáenz de Buruaga le hubieran pronosticado que iba a desarrollar su vida profesional en Extremadura, no lo hubiera creído ni un solo instante, pues cuando realizaba sus oposiciones al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en el año 1942, llegó a comentar con sus compañeros, entre ellos Dña. María Luisa Herrera Escudero y D. Jesús Bermúdez Pareja, que no iría ni a Cataluña, ni a Extremadura.

¹ Correo electrónico: jmalvarez@mнар.es

Pero el destino le llevó en primer lugar a Gerona para ocuparse de la dirección del museo instalado en la emblemática iglesia de San Pere de Galligans y en segundo al Museo Arqueológico de Mérida, donde desarrolló casi la totalidad de su carrera profesional.

Mi amiga y compañera Dña. Marina Chinchilla, directora de esta magnífica revista, me encarga una semblanza de mi propio padre y aunque me niego en primera instancia por las razones que todos pueden comprender, ante su insistencia no me queda otra opción que aceptar. Trataré de acercarme a su personalidad, a la valoración de su obra que espero exponer con objetividad, pidiendo disculpas si en algún caso peco de parcial.

José Álvarez Sáenz de Buruaga -como expresa el profesor Blanco Freijeiro, «por su aspecto más bien alto, rubio, de ojos azules y tez muy blanca y por su carácter flemático, rasgos no raros entre los vascos, bien podría tener algo de anglosajón...» (Arce y Blanco, 1982: 15-19)-, nació en Vitoria, en noviembre de 1916, en el seno de una familia de comerciantes. Su padre, D. José Álvarez Abellán, de antecedentes asturianos, huérfano desde su primera juventud, logró fundar un reconocido negocio de telas en pleno centro de la capital alavesa, y su madre, Dña. Pilar Sáenz de Buruaga y Gamarra, pertenecía a una familia de amplias raíces vascas (figura 1).

Desde muy joven se vinculó, como otros muchachos de su edad, a las sociedades excursionistas tan frecuentes en el País Vasco, como la de Manuel Iradier, donde encontró a amigos interesados como él en el paisaje sublime de aquellos montes como el Gorbea -cuyas conocidas cuevas de Mairuelegorreta por entonces fueron valoradas-, y en la arqueología, principalmente la correspondiente al período prehistórico, lo que le llevó en compañía de Domingo Fernández Medrano, Basilio Osaba y Ruiz de Erenchun -quien más tarde ocuparía la dirección del Museo de Burgos-, y Ángel Apraiz a recorrer un buen número de yacimientos sin olvidar, y ahí estaba escondida su vocación de arqueólogo clásico sin él apenas saberlo, el notable yacimiento de Iruña, que más tarde excavaría formando parte del equipo del profesor Nieto Gallo.



1. José Álvarez Sáenz de Buruaga en el comienzo de su carrera profesional (Foto: Archivo Álvarez-Nogales).

El interés por la arqueología alavesa nunca le abandonaría y así llegó a crear un notable fichero de sus yacimientos que conservaba en su despacho particular.

Su afición por el mundo de la arqueología le llevó a cursar sus estudios de Historia en la Universidad de Zaragoza, donde le sorprendió la Guerra Civil. Finalizada ésta, opositó a la plaza de funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, que consiguió, siendo destinado al Museo de Gerona como antes adelantábamos. Allí pudo desarrollar su labor ocupándose de los notables yacimientos prehistóricos gerundenses en especial, pues su interés por este período ya había despertado en él desde hacía mucho tiempo y fue cimentado por uno de sus maestros, D. Juan Cabré Aguiló.

En Gerona conoció a grandes arqueólogos como D. Pedro de Palol, fallecido muy recientemente, o Miguel Oliva Prat, a quien promocionó desde su puesto de administrativo de la Diputación Provincial al museo pensando, y no se equivocó en modo alguno, que podría sucederle algún día. Fue feliz en la preciosa «Ciudad de los Sitios» y se vino con pena a ocupar su plaza en el Museo Arqueológico Nacional y para

cumplir el encargo que desde allí le encomendó D. Joaquín María de Navascués y de Juan, a la sazón inspector de museos, con quien ya había colaborado en la confección del modelo de ficha que ha regido hasta nuestros días en los museos del Estado.

Su llegada a Mérida

El encargo no era otro que el de ocuparse de la reorganización del Museo Arqueológico de Mérida y de continuar así la obra, truncada por la guerra, que comenzaron D. José Ramón Mérida y D. Maximiliano Macías, los grandes excavadores de los monumentos más señalados del conjunto augustano y, el segundo de ellos, director del museo hasta 1934, es decir, nueve años antes de su llegada a Mérida. A su vez, recibió la promesa de volver a su plaza de conservador del Museo Arqueológico Nacional para trabajar junto a su admirado Don Blas Taracena.

En alguna ocasión comenté con él el impacto que le causó su encuentro con la ciudad augusta, con la «Roma española» como la definiera certeramente, en un formidable artículo, el hispanista alemán Adolf Schulten. Me refería que se encontró a una Mérida sumida en el letargo, «como a un niño dormido en los brazos de un gigante» como la calificara Larra en uno de sus artículos, una población que perdió el tren de la

² «No sabemos si ya entonces barruntaba él los sinsabores que el cargo le reservaba; pero si este aspecto se le ocultó, no tardaría en descubrirlo. Eran, en efecto, los años deprimidos y deprimentes que siguieron a nuestra última contienda civil y en los que el mundo se debatía en la Segunda Guerra Mundial. Los recursos eran parcos, y los pocos existentes se encauzaban hacia empresas de mayor lucimiento que la de atender al museo y a los monumentos de una modesta ciudad provincial que ni siquiera detentaba la capitalidad administrativa... Sin dejarse asir por el desaliento fue capeando el temporal lo mejor que pudo: el Museo de Mérida se mantenía abierto, aun a costa de ser él quien muchas veces abriese y cerrase sus puertas; la administración y la correspondencia se llevaban con puntualidad; los pedidos de fotografías y los datos que llegaban desde fuera eran asimismo atendidos, aunque para ello fuese menester acudir al propio bolsillo; los forasteros- viniesen solos o en grupo- recibían siempre una afectuosa, hospitalaria acogida» (Arce y Blanco, 1982: 15-16)

historia un malhadado día del año 713 y que, celosa defensora de su tradición cultural, pagó en sus carnes los planteamientos de la nueva situación. Pero en esa ciudad modesta, eminentemente rural, con calles casi sin asfaltar y sumidas en la más profunda oscuridad de la posguerra, le sobrecogió la contemplación de los impresionantes restos de su pasada grandeza: teatro, anfiteatro, circo, templos, acueductos, murallas, puentes... Le sucedió, y perdón por la comparación, como a Nebrija cuando desde la corte literaria de los Zúñiga en Zalamea se acercó a nuestra ciudad para observar sus imponentes ruinas: «¡Todo se muda con el tiempo y perece con los años. Aquí, donde está ahora Mérida, estuvo la colonia Augusta Emerita que Augusto concedió a sus veteranos para que la poblaran!». Fue, también, un auténtico flechazo el que se produjo entre la ciudad y el joven arqueólogo.

La tarea que tenía por delante era ardua². Se debía continuar con el inventario del museo, confeccionado en 1910 por Maximiliano Macías. Por los monumentos de la ciudad estaban depositadas numerosas piezas que había que traer al museo. No fue fácil su labor, pues encontró la incompreensión de los servicios de la Comisaría de Defensa del Patrimonio, encargada de la tutela del yacimiento emeritense, que no consintió el depósito de dichas piezas, que continuaron en barracones, la mayoría de las veces sin referencia exacta de su procedencia. Esta situación fue dulcificada en algunos períodos gracias a la acción de los arqueólogos que aquí trabajaban como Serra Ráfols, Marcos Pous y el profesor Almagro Basch, que sí depositaron el fruto de las excavaciones en el museo como reflejan las memorias de los museos provinciales, editadas hasta los años sesenta. Poco a poco el número de piezas inventariadas y, por primera vez, catalogadas fue creciendo gracias a sus esfuerzos personales, pues entonces el Museo Arqueológico de Mérida sólo contaba con la plaza de conservador-director y conserje.

Consciente de que un museo como el de Mérida debía acoger a numerosos investigadores y de que era un centro importante de investigación, procuró incre-

mentar el parco fondo bibliográfico que había encontrado a su llegada -apenas cien títulos- y con la ayuda de la Inspección de Museos y, sobre todo, con la sustanciosa de conocidos industriales que consiguió atraer al museo como D. José Fernández López, dueño del célebre Matadero Industrial, o D. Felipe Corchero, director de la industria de concentrado de tomate más importante de España, fue formando el núcleo de la que hoy es considerada como la más importante biblioteca de temática romana de la Península. Estos mecenas también aportaron fondos para la adquisición de piezas o el arreglo de las dependencias de la institución cuando era menester y los presupuestos no daban para ello.

Al tiempo, por su relación con diversas entidades de la ciudad, principalmente con el Instituto de Segunda Enseñanza, de cuya plantilla de profesores pasó a formar parte, atrajo al museo al público de Mérida, indiferente en buena parte a estos asuntos culturales. Poco a poco a través de explicaciones, de ciclos de conferencias desarrollados en la Sociedad «Liceo de Mérida», encuentros... fue despertando el interés del ciudadano hacia su patrimonio arqueológico y hacia la institución. A todos atendía en sus visitas y fruto de ello, como registran los libros de inventario del museo y las referidas memorias, se multiplicaron las donaciones.

Y a toda esta labor, que él llevaba a cabo personalmente, sin contar con la ayuda precisa, a excepción de algún eficaz colaborador al que gratificaba de su propio peculio por su trabajo como D. Juan Francisco Peñafiel Castaños, se fue añadiendo su inmenso amor a la ciudad extremeña, donde encontró a la que iba a ser su mujer, Dña. Carmen Martínez Finch, emeritense, aunque de raíces inglesas por su madre, excelente dibujante que le ayudó en sus publicaciones sobre hallazgos producidos en la ciudad realizando las correspondientes figuras. Estas circunstancias motivaron que planteara una permuta con su buen amigo D. Octavio Gil Farrés, destinado al frente del museo emeritense, una vez producida su marcha a su plaza del Museo Arqueológico Nacional.



2. Instalaciones de la iglesia de Santa Clara
(Foto: M. de la Barrera Ocaña. Archivo del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida).

A la búsqueda de un nuevo edificio para un Museo en amplia proyección

La creciente andadura del museo le llevó a considerar la búsqueda de un lugar donde se pudieran instalar las cada vez más numerosas series emeritenses. Fue prácticamente desde su llegada un objetivo a cumplir puesto que la tradicional sede, desde 1843, de la iglesia de Santa Clara no era capaz de albergar los cada vez más frecuentes hallazgos, que él deseaba presentar con un criterio eminentemente didáctico, al considerar al centro museológico como un fiel y exacto sintetizador de lo que representaba el conjunto monumental augustano.

Edificios históricos de la ciudad como el antiguo Convento de las Freylas de Santiago, junto a la iglesia de Santa Eulalia, el de San Andrés, en el centro de la ciudad y el Conventual Santiaguista fueron considerados en esta búsqueda, aunque el primero de ellos fue pronto desechado por su falta de capacidad.

Mientras tanto, poco a poco y a pesar de la falta de medios, iba introduciendo mejoras en la iglesia de Santa Clara, donde en la antigua sacristía de la iglesia formó una muestra, bien configurada, de las relevantes series visigodas. Al mismo tiempo procedió con pocos medios, y en principio a su costa, aunque luego fue resarcido por ello, a ordenar la instalación que habían dispuesto en 1929 Mérida y Macías, agrupando las piezas por yacimientos, lógicamente los más relevantes por falta de capacidad del espacio: teatro, foros y mitreo, además de la serie de retratos funerarios, verdadera aportación emeritense al arte romano universal (figura 2).



3. El Palacio del Conde de los Corbos ubicado en el antiguo «Templo de Diana» (Foto: Latova).

Las visitas al museo fueron creciendo, pero no de la manera que era de desear, pues como él decía: «Era preciso que el Museo buscara al público». Por ello, desde entonces ya comenzó a considerar la posibilidad de construir algún día el nuevo edificio frente al teatro romano, en el «Solar de las Torres». Eran, por entonces, estos deseos verdaderas quimeras.

La labor continuó durante años en el museo, sin poder realizar excavaciones por no sabemos qué motivos, al estar este servicio en manos de otros. Su tarea la alternaba con la dirección del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, dependiente del Museo Arqueológico de Mérida. Fueron treinta años de trabajos extra sin contrapartidas económicas de clase alguna y abonando, incluso, sus viajes a Badajoz para atender el centro.

Identificado con la ciudad y preocupado por su actividad cultural siguió, desde el Ayuntamiento, alentando proyectos con la ayuda de mecenas, sobre todo los referidos Fernández López y Corchero. Del grupo de estudiantes y de emeritenses interesados por la cultura que se reunían con él surgió el proyecto de creación de la Biblioteca Pública «Juan Pablo Forner», gestionada por el consistorio emeritense, inaugurada al final de los años cuarenta y a la que se unió el rico Archivo Histórico Municipal, que, al igual que la biblioteca, fueron encomendadas a él en calidad de director. Nos referiremos luego a ello.

Impulsor del conjunto arqueológico emeritense

En 1963 se creó, a iniciativa suya y de las instituciones locales, por el Ministerio de Educación el Patronato de la Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueo-

lógica de Mérida con el fin de potenciar el conjunto monumental emeritense. Dicho organismo, presidido por el alcalde de la ciudad y el Director General de Bellas Artes, contaba entre sus funciones gestionar la apertura de los monumentos más importantes, adecentar y proteger esos sitios arqueológicos, impulsar las excavaciones, la tutela del yacimiento arqueológico con ocasión de las obras y proyectos que se llevaban a cabo por la iniciativa pública y privada en Mérida, la información sobre el conjunto y la programación de expropiaciones de áreas arqueológicas precisas para propiciar la lectura del yacimiento. El Patronato fue ubicado en el museo y su director fue nombrado secretario y gestor del mismo.

Con la ayuda estatal y la participación, en mucho menor grado, del municipio y de la Diputación Provincial, se llevó a cabo una labor considerable. Fue el momento de las grandes adquisiciones, entre ellas la de los terrenos donde se ubicaba el propio teatro, la zona del circo y diversos predios tanto en el centro como en los alrededores de Mérida donde habían surgido hallazgos relevantes como el de la conocida basílica paleocristiana de «Casa Herrera». Se fomentaron excavaciones como las llevadas a cabo en las casas del «Mitreo» y «Anfiteatro» por parte de García Sandoval. La faz del conjunto emeritense fue mejorando progresivamente.

En 1969 se produjo un cambio sustancial en la marcha de nuestra arqueología, pues el Patronato fue fortalecido con nuevas funciones y el museo, donde residía dicho organismo, se convirtió en gestor único del yacimiento, a la manera de los grandes museos europeos situados en yacimientos de relieve. La Dirección de las Excavaciones pasó a manos de Álvarez Sáenz de Buruaga, en tanto que la protección del conjunto arqueológico fue encomendada a uno de sus antiguos alumnos, D. Fermín Ramos Sánchez, en su calidad de Consejero Local de Bellas Artes.

Comenzó entonces una etapa diríamos casi frenética tendente a la mejora y proyección del conjunto emeritense, apoyada por el equipo de la Dirección General



4. Vista de las excavaciones de Álvarez Sáenz de Buruaga en la Alcazaba de Mérida (Foto: José Latova. Archivo del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida).

de Bellas Artes dirigido por D. Florentino Pérez Embid y del que formaba parte uno de sus grandes amigos, el Profesor D. Martín Almagro Basch.

Se mejoraron las áreas arqueológicas para la visita del público que cada vez en mayor número acudía a Mérida; se establecieron zonas ajardinadas que hermosearon el aspecto de las mismas; se elaboró la información pertinente para la comprensión de cada uno de los monumentos y se adquirieron terrenos y edificios para la mejor contemplación y rescate de áreas significativas. Tales fueron los casos del Palacio del Conde de los Corbos construido sobre el Templo de Diana que pudo, por fin, ser despojado de modernas construcciones, de las áreas de necrópolis (figura 3). Se liberó de edificaciones modernas todo el perímetro de la Alcazaba árabe; se adquirieron los predios donde se encontraban las casas del «Anfiteatro» y del «Mitreo». La zona del Arco de Trajano fue igualmente contemplada en esta política de adquisiciones, al igual que la de la ermita del

Calvario, donde aparecieron los restos de una monumental fuente-ninfeo unida a la conducción de «Proserpina-Milagros» o la «Huerta de Otero», donde aparecieron restos significativos de una *domus* y un buen tramo de la muralla. También se adquirieron predios en la zona del llamado Foro Colonial, tanto en la contigua al Templo de Diana (antigua ermita de Santa Catalina) como en la calle de Sagasta donde había aparecido, ya a finales del siglo XIX, un importante conjunto de ruinas con un singular programa iconográfico y decorativo que, por fin, pudimos identificar en las excavaciones de 1980 con un emblemático espacio de representación del poder imperial. Se llevaron a cabo importantes proyectos de excavación que facilitaron un mejor conocimiento del conjunto arqueológico.

Sus excavaciones en el recinto de la Alcazaba dieron buenos resultados como el descubrimiento de un buen tramo de la cerca amurallada de la antigua Emerita, algunas calles y una *domus* con mosaicos (figura 4).

También dirigió, con nosotros, las del «Templo de Diana», que restituyeron las líneas severas de su arquitectura y donde se produjeron hallazgos de consideración que modificarían la estructura urbana de la antigua colonia. Igualmente las del Circo romano, debidas a un proceso de restauración del monumento o las de la *villa* romana de la dehesa de «Las Tiendas», de la que se obtuvieron datos para el conocimiento de un establecimiento rural del Bajo Imperio de consideración y cuya *pars urbana* ofreció un conjunto musivo de gran relieve, hoy gala del Museo Nacional de Arte Romano.

Diversas excavaciones fueron alentadas desde el museo por el Patronato de la Ciudad Monumental que con muchos esfuerzos y pocos medios lograba cada vez mejores resultados para el conjunto monumental emeritense.

Fueron años de grandes hallazgos y de grandes ingresos en el museo como ponen de manifiesto sus libros de inventario, hasta el punto de que se tuvieron que habilitar barracones en la Alcazaba a donde fueron a parar las piezas recuperadas, además de las almacenadas en el Teatro desde el final de las excavaciones de Mérida, Macías y Floriano y otros hallazgos depositados allí por el Servicio de Defensa del Patrimonio Histórico, nada proclive a ingresar en el museo esos fondos, que trasladó cuando le fue posible nuestro biografiado.

Igualmente, esta vez gracias a la acción de la Dirección General de Bellas Artes, y por parte del magnífico arquitecto D. José Menéndez-Pidal Álvarez y su equipo, se llevaron a cabo proyectos de restauración y consolidación de monumentos, cuyo desarrollo se siguió desde el museo. Entre ellos cabe destacar la restauración del segundo cuerpo escénico del teatro, de diversas partes del circo, de numerosos lienzos de la fortaleza árabe, de las casas romanas, de los acueductos, del Templo de Diana y del Conventual Santiaguista. Todo ello fue la base, el firme punto de partida de la espléndida realidad actual del conjunto emeritense.

La importancia arqueológica de Mérida fue valorada por los participantes en el «XI Congreso Nacional de

Arqueología», celebrado en nuestra ciudad en 1969 y en el Simposio Internacional organizado por el profesor Blanco Freijeiro con motivo del Bimilenario de Mérida en 1975. El yacimiento de Augusta Emerita, bien configurado por Mérida y Macías, poco a poco iba alcanzando su verdadera dimensión de carácter internacional.

Efectivamente, desde el Museo, Álvarez Sáenz de Buruaga, consciente del papel relevante que estas instituciones jugaban en el panorama europeo, trató desde el principio de alentar planes de investigación del yacimiento y de las series que se conservaban en la institución. No lo podemos decir nosotros, por razones obvias, pero ha sido un hecho reconocido ampliamente por un buen número de investigadores interesados por la antigua colonia Augusta Emerita, que el Museo Arqueológico de Mérida y su director estaban abiertos y deseosos de formalizar cualquier colaboración con la universidad, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y diversas instituciones nacionales y extranjeras que desearan trabajar en Mérida. La Universidad de Sevilla, la de Burdeos, la Complutense, la Autónoma de Madrid, el Consejo, etc. por medio de sus responsables, entre ellos el recordado maestro D. Antonio García y Bellido, testimoniaron su agradecimiento a una institución siempre abierta a la investigación científica, lo que a veces, en el panorama de nuestros museos, incomprensiblemente por cierto, no era precisamente lo normal (figura 5).

La generosidad científica del director del museo emeritense fue espontáneamente reconocida en un sentido homenaje que numerosos y cualificados profesionales, coordinados por nuestro maestro y amigo el profesor Blanco Freijeiro y el Dr. Javier Arce, le ofrendaron en un libro que le fue presentado el día en el que la Excm. Diputación Provincial de Badajoz le otorgaba la Medalla de Oro de la Provincia, a la que había sido acreedor tanto por su labor en los Museos de Mérida y Badajoz como por la desempeñada en función de su cargo de Consejero Provincial de Bellas Artes.

Al mismo tiempo, y con el fin de contar con interlocutores válidos con los profesionales que se acercaban

por Mérida, alentó la formación de especialistas en cada una de las materias del museo con la potenciación de la biblioteca del Centro, con encuentros y reuniones a las que acudían los más reconocidos profesionales, cuyas enseñanzas calaron hondo en el joven equipo de investigadores formados en torno a él.

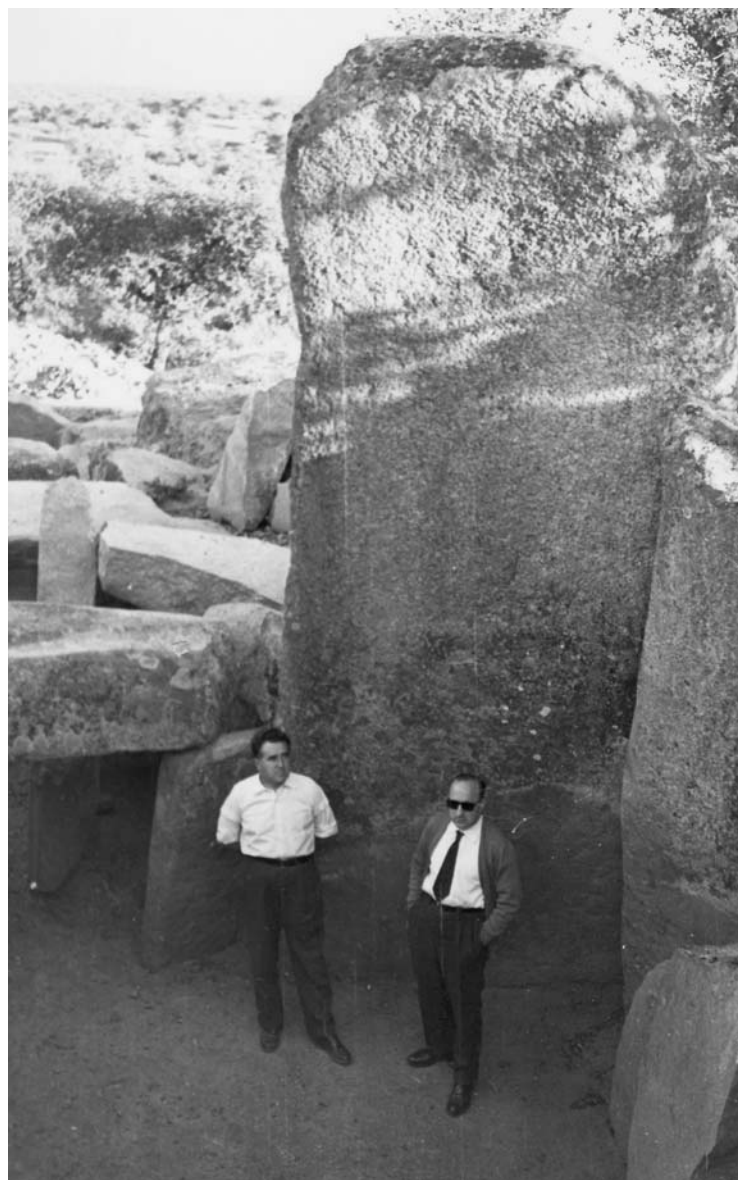
El Museo Nacional de Arte Romano

Pero su objetivo, desde el primer día, era siempre el mismo: la consecución de una nueva sede para el museo emeritense que, por su importancia y dimensión, por Decreto de 7 de julio de 1975, había alcanzado la consideración de nacional. Este proyecto, larvado el día 11 de febrero del mismo año, en ocasión de la visita del titular de Educación para preparar los actos del Bimilenario, venía a colmar ampliamente sus aspiraciones. Pero la empresa de conclusión no iba a ser tarea fácil. Todavía era preciso luchar y no bajar en modo alguno la guardia. Debían de pasar aun seis años de inquietud, y de interesadas incomprensiones, para que el proyecto comenzara a hacerse realidad (Álvarez y Nogales, 1988).

Algunos pensaron que el museo podría ubicarse en el antiguo Conventual Santiaguista y se hizo el correspondiente proyecto, que ya reveló que se trataba de un espacio totalmente insuficiente. Afortunadamente, el hecho de que fuera elegido el edificio como futura sede de la Presidencia de la Comunidad Autónoma de Extremadura dio al traste con dicho proyecto.

Ahora, ya sin ambages, parecía que iba a prevalecer su idea de siempre, la de disponer del «Solar de las Torres», ubicado frente al Teatro, el verdadero «buque-insignia» de la arqueología emeritense, como el de ubicación del nuevo edificio. Y así pudo ser, pues gracias a los esfuerzos de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, dirigida por el profesor Blanco, pudo adquirirse en 1976 el ansiado solar para realizar en él las correspondientes excavaciones.

Realizados los referidos trabajos bajo su dirección, con resultados importantes como hoy pueden verse en la cripta del museo, todavía habría que salvar obstáculos.



5. Con el Prof. D. Martín Almagro Basch en el sepulcro de corredor del «Prado de Lácara» (Foto: Archivo Álvarez-Nogales).

Nos consta, porque lo vivimos con él, cómo removió todos los resortes que estaban a su alcance, cómo buscó los correspondientes apoyos políticos, él, que no era nada proclive a la política. Así pudo abortar decisiones de mejora de la iglesia de Santa Clara y de ubicación en otros lugares del museo, pues su objetivo estaba bien claro.

Por fin, en 1981, la Dirección General de Bellas Artes, con el concurso fundamental de D. Dionisio Hernández Gil, hombre providencial para nuestra institución, puso en manos de Rafael Moneo el proyecto.

A fuer de sincero, me cupo el honor de conocer a mi buen amigo Rafael Moneo antes que mi padre. Fue en



6. Con Rafael Moneo y el autor de este artículo en la puerta del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida el día de su inauguración (Foto: M. de la Barrera Ocaña. Archivo del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida).

Madrid, en el despacho de D. Juan Carlos Elorza, que por entonces ocupaba el cargo de Subdirector General de Museos. Pero a los pocos días, el arquitecto pudo venir a Mérida a establecer el primer contacto con su futuro proyecto que le fue explicado y mostrado en toda su dimensión por un emocionado Álvarez Sáenz de Buruaga que ya acariciaba la realidad de lo que para él durante muchos años fue un sueño.

Pronto se produjo el entendimiento entre ambos y yo fui testigo excepcional de ello. Moneo con su brillante idea de crear un edificio emblemático que recordara, de alguna manera, los planteamientos, aunque vistos desde la modernidad, de la tradicional arquitectura romana, fiel seguidora de la *consuetudo italica*, pero engrandecida por la creación helenística, flexible y capaz de captar la luminosidad de la tierra extremeña y Álvarez Sáenz de Buruaga con su afán de presentar todas y cada una de las facetas que informaron la vida cotidiana emeritense (figura 6).

Pronto Moneo se percató de la importancia y riqueza de las colecciones y se fue metiendo en la piel del singular yacimiento de la mano del director de su museo. Puntos de vista diferentes, incluso discusiones en su caso, dieron paso a una entente que fue beneficiosa para la marcha del proyecto. Por ambas partes hubo cesiones como no podía ser de otra manera. Algunas ideas, como la de dotar de climatización al edificio como continuamente solicitaba el responsable del museo, no se pudieron desarrollar, pero otras muchas siguieron adelante.

Fueron incontables los días de trabajo y de diálogo hasta configurar definitivamente el proyecto y, luego, el seguimiento de la obra que tanto Moneo como mi padre controlaban con el mayor celo, no dejando nada al azar.

El día de la inauguración del Museo Nacional de Arte Romano, el 19 de septiembre de 1986, José Álvarez, jubilado, por imperativo legal, un año antes, asistió emocionado a la conclusión de su proyecto que a mí me tocó protagonizar físicamente, pero todos, desde las máximas autoridades, Sus Majestades los Reyes de España, el Presidente de la República Italiana, el Ministro Solana, que con tanta deferencia le trató ese día, le otorgaron el papel que verdaderamente le correspondía, el de gran protagonista del evento, los altos cargos del Ministerio, con Dionisio Hernández Gil y Paloma Acuña a la cabeza, todos reconocieron su labor y él pudo gozar de uno de los días más felices de su vida profesional, al ver que el sueño de aquel joven llegado a Mérida en 1943 se hacía realidad cuarenta y tres años después.

Fue, sin duda, el triunfo a la constancia de alentar un proyecto en el que se creía, de sortear un buen número de dificultades, de no arrojar nunca la toalla. Un proyecto que daba origen a un museo emblemático, con piezas de relieve que explicaban por sí solas el proceso de la Romanización de Hispania, de un centro de investigación del pasado romano de nuestro país, al que acudiría un buen número de investigadores para hacer avanzar nuestros conocimientos sobre ese período (figura 7).



8. Cuadro pictórico con escena cinagética, descubierto en la emeritense calle de Suárez Somonte (Foto: M. de la Barrera Ocaña. Archivo del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida).



7. Interior del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (Foto: M. de la Barrera Ocaña. Archivo del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida).

Muchas veces he comentado con Rafael Moneo su relación con mi padre y él me ha expresado su sentido afecto por su figura, al valorar en él el trabajo honrado, sistemático y su bondad y sencillez, las cualidades más definitorias de su carácter.

Álvarez Sáenz de Buruaga perteneció a esa generación de funcionarios del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos que llevaron una andadura erizada de dificultades y que supieron suplir con su ímprobo trabajo las carencias del momento, lo que les confirió un alto prestigio profesional. Muchos como él se podrían citar en la larga nómina que honra a este prestigioso Cuerpo.

Como bien expresa uno de sus mejores amigos, el profesor Blanco Freijeiro, nuestro maestro: «Don José era siempre el mismo, el que impresiona como un gran señor a cuantos le conocen. Con su andar pausado,

propio de un carácter reflexivo, se le veía venir de un lado para otro ejerciendo cuando era menester una discreta vigilancia de alguna obra que aquí o allá se llevaba a cabo y que podía aportar hallazgos o descubrimientos. Así se fue enriqueciendo el Museo Arqueológico de Mérida, hasta el extremo de ser hoy uno de los más plétóricos de España, digno del título de Museo Nacional de Arte Romano con que él mismo ha logrado adornarlo; así también, y gracias a sus óptimas relaciones con sus convecinos, relaciones a las que sin duda contribuyó su enlace matrimonial con una emeritense, se ganó la estima de la ciudad de su elección y pasó a convertirse en uno de tantos naturales de la misma, caracterizado entre todos por su celo, su saber y su curiosidad por la historia de Mérida...» (Arce y Blanco, 1982: 16).

Esa entrega continua a los proyectos del museo le privó, en buena parte, del desarrollo de una producción



9. Monumento erigido a la memoria de José Álvarez Sáenz de Buruaga en el jardín de la iglesia de Santa Clara. (Foto: M. de la Barrera Ocaña. Archivo del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida).

científica para la que él, con su formación, estaba plenamente capacitado. Así, sacando retales de tiempo, entre proyecto y proyecto, entre problema y problema, pudo publicar alguna monografía y numerosos artículos dedicados, además de a dar cuenta de los hallazgos que se producían tanto en Mérida como en la provincia y que luego ingresaban en los museos que estaban a su cargo, a diversos aspectos de la fundación de la *colonia Augusta Emerita*, de la provincia de Lusitania, por lo que mantuvo una relación estrecha con las instituciones portuguesas, que le honraron con algún nombramiento de tipo académico, de las necrópolis emeritenses, a hallazgos pictóricos de relieve como el conjunto de la calle de Suárez Somonte (figura 8), de epigrafía como

el conocido artículo dedicado a la perdida lápida de Proserpina, que él redescubrió en los sótanos de la casa de su amigo D. Fernando Burnay o sobre los acueductos, el Teatro romano, etc. como puede apreciarse en el elenco de la bibliografía emeritense (Velázquez, 2002).

Le interesaba y mucho el período paleocristiano y visigodo, al que dedicó importantes páginas de su producción científica en artículos referentes a los primeros templos cristianos de Mérida, al epitafio de uno de los más carismáticos titulares de la sede metropolitana emeritense, el Obispo Fidel y a la figura de su muy querida Santa Eulalia, patrona de la ciudad que le acogió y a la que definió como «la santa más popular de las Españas».

Ese interés por este mundo, tan importante para la historia de Mérida, le hizo pensar, con nosotros, que la ciudad merecía la creación de un Museo Nacional dedicado a la cultura visigoda, proyecto que él no podrá ver realizado, pero en el que se trabaja en la actualidad.

Álvarez Sáenz de Buruaga y la historia local

Su interés por la historia de Mérida le llevó, desde su puesto de director del Archivo Histórico Municipal, a abordar temas de otras épocas diferentes a las romana y visigoda, aparentemente *senza gloria*, pero que le motivaron grandemente y de ahí una de sus monografías más importantes: *Materiales para la Historia de Mérida*, un buen conjunto de referencias a aspectos de la vida de la ciudad desde 1633 hasta 1936, que él fue elaborando desde su muy apreciado puesto de director de la Biblioteca y del Archivo de la ciudad.

Su labor de divulgador de la historia de Mérida y de la importancia arqueológica de la ciudad le llevó a la publicación de centenares de artículos en la prensa local, regional e incluso nacional.

El Ayuntamiento supo valorar su obra y le consideró un emeritense más, al nombrarle Hijo Adoptivo de la



10. El día de su toma de posesión como Académico de Extremadura con sus compañeros el Marqués de Siete Iglesias, D. Javier de Salas y D. Juan de Ávalos y Sra. de Siete Iglesias (Foto: Archivo Álvarez-Nogales).

ciudad de Mérida, Cronista Oficial de la Ciudad y levantar un monumento a su memoria, en unión de la Asamblea de Extremadura y la Asociación de Amigos del Museo, en el jardín de la iglesia de Santa Clara, su lugar de trabajo durante tantos años. Además, le dio su nombre a la gran avenida que rodea el Teatro romano. Igualmente, un Instituto de Enseñanza de Mérida, por votación, fue bautizado con su nombre (figura 9).

Su obra profesional y científica fue también reconocida al concedérsele la Encomienda con placa de la Orden de Alfonso X el Sabio, el título de Oficial de las Palmas Académicas de Francia, por su labor -él, que era un francófilo convencido- al frente de la Alianza Francesa, unida al Consulado de la República gala que existió en Mérida durante algún tiempo, además de otras distinciones. Diversas academias le contaron entre sus miembros, entre ellas la Real de Extremadura de las Letras y las Artes en la que ingresó con un discurso, excelente, de síntesis: «Panorama de la Arqueología emeritense» (figura 10).

También la ciudad hermana de Badajoz, por generosa iniciativa de D. Guillermo Kurtz Schaefer, director del Museo Arqueológico, le dio su nombre a la plaza donde se ubica el referido museo que él atendió durante tantos años.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. y M.- NOGALES BASARRATE, T. (1988): *150 Años en la vida de un Museo, Museo de Mérida 1838-1988*, Mérida.

ARCE, J.-BLANCO FREIJEIRO, A. (1982): *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Madrid.

VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, A. (2002): *Repertorio de bibliografía arqueológica emeritense II, Emerita 2000*, Mérida.

BIBLIOGRAFÍA SELECTIVA DE ÁLVAREZ
SÁENZ DE BURUAGA

ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1943): «Museo Arqueológico de Mérida I. Memoria II. Nuevas sepulturas romanas de Mérida. Los hallazgos de la calle de Furnier», *Memoria de los Museos Arqueológicos Provinciales*, IV: 44-52.

ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1945): «Don José Ramón Mérida y Don Maximiliano Macías. Su obra arqueológica en Extremadura», *Revista de Estudios Extremeños*, I-2, 2: 147-160.

ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. y GARCÍA DE SOTO, J. (1946): «Nuevas aportaciones al estudio de la necrópolis oriental de Mérida», *Archivo Español de Arqueología*, XIX, 62: 70-86.

ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1950): «Las ruinas de Emerita e Itálica a través de Nebrija y Rodrigo Caro», *Revista de Estudios Extremeños*, V-2, III-IV: 564-579.

ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1950): «Datos para el estudio de las antigüedades de Mérida. Una carta inédita conservada en la Real Academia de la Historia», *Revista de Estudios Extremeños*, VI-2, I-II: 305-311.

ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1951): «Un núcleo de enterramientos romanos en la campiña de Mérida», *II Congreso Arqueológico Nacional*. Madrid, 445-461.

- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1951): «Extremadura (Noticiario)», *Archivo Español de Arqueología*, XXIV, 83-84: 259-262.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1954): «El escudo de Mérida y su origen romano», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IX, 1: 229-244.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1957): «El nuevo hallazgo de la perdida lápida emeritense de Proserpina», *Archivo Español de Arqueología*, XXX, 96: 245-251.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1958): «Miscelánea emeritense del siglo XVI» *Revista de Estudios Extremeños*, XIV-2, II: 325-331.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1958): «Mérida y los viajeros (siglos XII-XVI)», *Revista de Estudios Extremeños*, XIV-2, III: 561-573.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1969): «Sobre la posible identificación de una iglesia visigoda dedicada a Santa María», *Archivo Español de Arqueología*, 42: 190-196.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1970): «Ex voto a Ataecina-Proserpina en el Museo de Mérida», *XI Congreso Arqueológico Nacional*, Zaragoza: 827-830.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1970): «Epitafio del obispo emeritense Fidel», *Habis*, 1: 205-207.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1971): *Mérida en el siglo XVII*, Badajoz.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1974): «Una casa romana, con valiosas pinturas, de Mérida», *Habis*, 5: 169-187.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1974): *Historia de Mérida*. Edición con crítica, comentario y notas de la escrita por Bernabé Moreno de Vargas (Madrid, 1633), Cáceres.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1976): «La fundación de Mérida», en A. Blanco (ed.) *Augusta Emerita. Actas del Simposio Internacional organizado con motivo del Bimilenario de Mérida*, Madrid: 19-30.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1976): «El Palacio del Duque de la Roca, de Mérida», *Actas del V Congreso de Estudios Extremeños*: 303-320.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1976): «Los primeros templos cristianos de Mérida», *Revista de Estudios Extremeños*, XXXII, I: 139-155.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1979): «El acueducto de "Rabo de Buey-San Lázaro"», *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*, Cáceres: 71-87.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1982): «Acerca del nombre de la colonia Augusta Emerita», *Museos*, 1: 5-7.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1982): «Observaciones sobre el teatro romano de Mérida», en J. M. Álvarez Martínez (ed.) *El teatro en la Hispania romana*. Mérida: 303-316.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1984): *Panorama de la Arqueología Emeritense*. Discurso leído ante la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José Álvarez Sáenz de Buruaga el 20 de Diciembre de 1981, Badajoz.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J., ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. y RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G. (1992): *La casa romana de «El Pomar»*. Jerez de los Caballeros (Badajoz), *Monografía de Cuadernos Emeritenses*, 4, Mérida.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J. (1994): *Materiales para la Historia de Mérida (1633-1936)*, Los Santos de Maimona.

ENTREVISTA A ANA MARÍA VICENT ZARAGOZA¹

por el Consejo de Redacción de *museos.es*

BIOGRAFÍA

1923 Nace Ana María Vicent Zaragoza en la ciudad de Alcoy (Alicante).

1948 Se licencia en Ciencias Históricas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia.

1948-49 Obtiene una plaza de Profesora Ayudante de Arqueología de la Universidad de Valencia.

1948ss. Es nombrada Secretaria del Seminario de Arqueología tardoantigua del profesor Helmut Schlunk en la Universidad de Valencia.

1949-55 Es nombrada Profesora Ayudante de Historia del Arte medieval en la Universidad de Valencia.

1950ss. Obtiene una beca de la Institución Cultural «Alfonso el Magnánimo» de la Diputación de Valencia para realizar un trabajo de investigación sobre arquitectura gótica valenciana.

1950ss. Trabaja en el Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia elaborando fichas de catalogación.

1955-56 Se traslada a Madrid con una beca del CSIC para el Instituto «Velázquez» de Arte y Arqueología para continuar su línea de investigación.

1955-1957 Consigue una plaza de Profesora Ayudante del Prehistoria y Etnología en la Universidad de Madrid (hoy UCM).

1955-59 Es nombrada Secretaria del Instituto de Prehistoria del CSIC.

1957-58 Amplia sus estudios en Roma y Florencia, y se diploma en Arqueología paleocristiana y bizantina por la Universidad de Bolonia.

1957-59 Obtiene una plaza de Conservadora Interina en el Museo Arqueológico Nacional.

1958-59 Recibe el nombramiento de Profesora Adjunta de Prehistoria y Etnología en la Universidad Complutense de Madrid.

1959 Aprueba las oposiciones al Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, con el número uno de su promoción. Toma posesión de su cargo de Directora del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba.

1960-61 Instala el Museo Arqueológico de Córdoba en su nueva sede e inaugura la visita a las colecciones de la planta baja.

1961 Es nombrada Miembro de la Real Academia de Córdoba.

1962 Instala e inaugura la visita a las colecciones de la planta alta.

1962-88 Excava y prospecta en muchos yacimientos arqueológicos de la provincia, y en 114 solares urbanos de Córdoba.

1965 Es nombrada Miembro correspondiente del Instituto Arqueológico Alemán. Se la concede la Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio.

1969 Concesión de la Medalla al Mérito Turístico y la Medalla de Oro al Mérito de la ciudad de Córdoba.

1969-72 Es nombrada Consejera Provincial de Bellas Artes y Presidenta de la Comisión de Protección del Patrimonio Histórico-Artístico de Córdoba.

1970 Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1971-77 Colabora con el ICOM como Secretaria del Comité Español.

1972 Se la concede la Medalla de Plata al Mérito en las Bellas Artes.

1974 Consigue la incorporación de los inmuebles colindantes al museo para su ampliación.

1974 Comisionada para visitar Argelia e informar sobre una posible cooperación arqueológica española.

1975 Crea la Revista *Corduba Archaeologica* a modo de boletín del museo.

1976 Se la nombra Miembro de la Academia de Santa Isabel de Hungría.

1980 Es nombrada Inspectora Provincial de Yacimientos Arqueológicos.

1987 Se le tributa en Córdoba un sentido homenaje por su carrera y dotes personales.

1989 Se traslada a Madrid, donde hoy en día continúa su labor investigadora.

1993ss. Vicepresidenta de la Asociación de Protectores y Amigos del Museo Arqueológico Nacional, y más tarde, en 1999, Vocal Adjunta de la Junta Directiva.

¹ Las autoras de esta entrevista, I. Izquierdo y C. Ruiz, quieren expresar su agradecimiento a don Alejandro Marcos, marido de Ana María Vicent, por la amabilidad e inestimable ayuda que nos ha prestado en la elaboración y documentación de la misma, en un momento especialmente duro para ambos.

ANA MARÍA VICENT ZARAGOZA nacida en Alcoy (Alicante), en 1923, cursó la enseñanza media y superior en Valencia. Profesora Ayudante de Arqueología (1948-49) y de Historia del arte medieval (1949-55) en la Universidad de Valencia, trabajó también en el Museo de Bellas Artes de San Carlos (Valencia). En 1955 se traslada a Madrid con una beca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde colaboró con el profesor Almagro Basch en la formación del Instituto de Prehistoria del CSIC. En la Universidad de Madrid (hoy UCM) fue Profesora Ayudante (1957-58) y luego Adjunta (1958-59) de Prehistoria y Etnología. Realizó viajes de estudio a Florencia y Rávena en 1957 y 1958, con estancias en Roma como miembro de la Escuela Española de Historia y Arqueología del CSIC. Conservadora interina del Museo Arqueológico Nacional (1957-59), ganó en septiembre de 1959, con el número uno de su promoción, las oposiciones al Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, accediendo así a la Dirección del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba. El museo se convirtió en el centro de sus actividades museográficas, arqueológicas y didácticas. Con escasísimos medios instaló el museo en su nueva sede, inaugurando en 1961 la visita de las colecciones expuestas en la planta baja, y en 1962 la de la planta alta. Los extraordinarios logros museográficos de adaptación moderna a un edificio histórico, la denodada defensa de monumentos y edificios típicos (luchando contra intereses económicos particulares), el gran número de excavaciones y prospecciones en la provincia y en solares urbanos, iniciando la renovación radical del panorama arqueológico, la amplia labor de difusión e investigación, y sus cualidades personales, le han valido el reconocimiento agradecido de la ciudadanía cordobesa, de colegas de museos y universidades, y de autoridades nacionales, autonómicas y locales.



1. Foto de Ana María Vicent para la orla de la Universidad de Valencia, 1948 (Foto: Archivo Ana María Vicent).

Etapa Valenciana (1923-1955)

Ana María Vicent cursó sus estudios en la ciudad de Valencia, ¿cómo recuerda su etapa de formación?

Lo mejor -si algo bueno tengo- de mi formación lo debo a mi familia, y a los profesores y compañeros de infancia y adolescencia en Alcoy y en Valencia. En ciertos aspectos de mi formación influyó positivamente mi padre, amigo de artistas plásticos valencianos y alicantinos y de arqueólogos locales de Alcoy. De mis profesores en la universidad recuerdo con especial veneración a don Manuel Ballesteros Gaibrois, que, siendo todavía estudiante, introdujo a alguno de nosotros en el mundo de la investigación, de las excavaciones arqueológicas y de la participación en congresos arqueológicos. En esos años cruciales de mi formación humana y profesional tuve la suerte de que los treinta compañeros de curso formáramos un grupo estudioso y divertido de «amigos para siempre», entre los que había futuros catedráticos y facultativos de archivos y museos.



2. Ana María Vicent instruyendo a las jóvenes del «servicio social» para seleccionar colaboradoras del museo, 1960

Foto: Archivo Ana María Vicent).

En la Universidad de Valencia tuvo la oportunidad de impartir sus primeras lecciones de Arqueología y de Historia del Arte, ¿qué le aportó ese primer contacto con el mundo de la investigación?

Recién licenciada (1948) me nombraron enseguida Profesora Ayudante de Arqueología y después, por seis cursos consecutivos, de Historia del arte medieval, tocándome explicar cada año buena parte del programa. Dichas materias, al no tener todavía su catedrático, se confiaban a profesores de otras asignaturas, quienes a su vez traspasaban su encargo docente, en mayor o menor medida, a los Ayudantes. Esta actividad, mal pagada, contribuyó a que perdiera el miedo a hablar en público y a la mejora de mi formación académica. Además coordiné, como secretaria, el curso que entonces impartía anualmente el Profesor Helmut Schlunk -fundador de la sección de Madrid del Instituto Arqueológico Alemán- dedicado sobre todo a mostrar cómo se investigaban obras concretas iconográficas, decorativas o arquitectónicas paleocristianas y de época visigoda.

Durante la realización de su trabajo de investigación sobre arquitectura gótica valenciana colaboró con instituciones museísticas como el Museo de

Bellas Artes de Valencia, ¿en qué consistió dicha experiencia?

Para el trabajo de investigación a que se refiere, en archivos, monumentos y bibliotecas, obtuve una beca de la institución «Alfonso el Magnánimo» (Diputación de Valencia) que me ayudó a sufragar algunos gastos de viajes, planos y fotos. Sin dejar igualmente mis clases en la universidad colaboré muy asiduamente, por varios años, en la confección de fichas de piezas del Museo de Bellas Artes de San Carlos destinados al Catálogo-Guía que iba formando don F. M^º Garín y Ortiz de Taranco y que se publicó en 1955 precisamente por la citada Institución «Alfonso el Magnánimo». Aprendí mucho sobre pintores primitivos valencianos (basándome en trabajos de E. Tormo y Luis de Saralegui), renacentistas, o Ribera, Ribalta, etc. Pero no olvidaba las piezas arqueológicas del museo, como la losa decorada visigoda de cancel que estudié y publiqué, y que ha adquirido una cierta relevancia y explicación funcional desde las recientes excavaciones en la llamada «Cárcel de San Vicente».

Respecto a otros aspectos del trabajo en un museo, la cuestión museística más importante consistía, como tantas veces, en salir airoso del reto de instalar, des-

pués del traslado desde el Carmen, más de un millar de piezas en un palacio del siglo XVII. Inaugurado el museo parcialmente en 1946 se fueron abriendo más salas paulatinamente estando yo allí, aunque sin participar activamente en esas obras. Destaca en mi recuerdo la «Sala Laporta» (apellido del Gobernador Civil que las sufragó), de primitivos, -abiertas hacia 1949 o 1950- donde los retablos sobre fondos de tela o de madera se acompañaban de esculturas y restos arquitectónicos creando para las piezas y para los visitantes un ambiente histórico goticizante pretendidamente de notable dignidad. Este criterio me parecía entonces muy pedagógico y adecuado. Por aquel entonces, no tardé mucho en apreciar asimismo la austeridad de alguna de las instalaciones del Museo Arqueológico Nacional, quizá forzada por la tradicional escasez de medios de la Administración, que estaba realizándose por don Joaquín de Navascués.

Etapas Madrileña (1955-1959)

A su llegada a Madrid colaboró con el Profesor Almagro Basch en la puesta en marcha del Instituto Español de Prehistoria del CSIC, ¿qué papel desempeñó en su fundación?

Llegué a Madrid al conseguir una beca del CSIC vinculada al Instituto «Velázquez» de Arte y Arqueología donde trabajé en su nutrida biblioteca. Allí conocí y traté a ilustres maestros como Angulo Iñiguez, García y Bellido, Almagro Basch, Camón Aznar, Taracena, y a una serie de más o menos jóvenes colegas investigadores como Carmen Bernis, A. Blanco, E. Bermejo, J. M^o Blázquez, A. Balil, etc. Al poco tiempo me fichó el Profesor Almagro para ayudarlo en la puesta en marcha del Instituto de Prehistoria que centró en el Museo Arqueológico Nacional. Intervine fundamentalmente en cuestiones bibliográficas, organizativas, etc. dándome también un gran baño de Prehistoria con los libros y piezas del museo, materia en la que tenía muchas lagunas; las cuestiones administrativas fueron cosa de Angustias Cazorla, mi entrañable amiga, que vino igualmente del «Velázquez».



3. Proceso de ordenación de las colecciones del museo en 1960 (Foto: Archivo Ana María Vicent).

En 1955 fue nombrada Profesora Ayudante y más tarde -en 1958-, Adjunta de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Madrid (hoy UCM), tarea que compatibilizó con la de conservadora del Museo Arqueológico Nacional en régimen de interinidad ¿cómo compatibilizó todas estas actividades?, ¿cómo era el ambiente en dicho museo por entonces?

En octubre de 1955 fui nombrada Profesora Ayudante de la Cátedra del Profesor Almagro Basch, sustituyéndole en sus numerosas ausencias únicamente en lo referente a la Prehistoria (no a la Etnología). Al cabo de tres años, en octubre de 1958, recibí el nombramiento de Profesora Adjunta, y en igual fecha el de Conservadora Interina del Museo Arqueológico Nacional. Los cargos citados, lo mismo que en Valencia, eran gratuitos o estaban muy mal pagados, por ello, para sobrevivir, al estar fuera de mi familia, daba clases de Historia y de Arte a las alumnas de «Preu» del Colegio Nuestra Señora de Loreto. Aparte de estas clases, mi actividad profesional seguía centrada en la universidad y en el museo, también como en Valencia, aunque ahora en Madrid a un nivel superior, que aumentó con mis instancias en Florencia (con el Profesor Graziosi), Roma (Escuela Española de Historia y Arqueología) y Rávena (cursos de la Universidad de Bolonia). Iba siempre corriendo por las calles con prisas, hacia el tranvía, autobús o metro.

El porvenir profesional se presentaba oscuro pues las plazas dotadas en museos y universidades eran poquísimas y salían a oposición sólo cuando se producían



4. Ana María Vicent en Medinat al-Zahara, junio de 1967
(Foto: Archivo Ana María Vicent).

vacantes. Me decidí por los museos. Admiré pronto a los conservadores de museos y quise ser uno de ellos. En el Museo Arqueológico Nacional trabajaban en mesas próximas a la mía los sabios conservadores de la casa y pronto amigos (Luis Vázquez de Praga, G. Nieto, Felipa Niño, Maruja Braña, Isabel Ceballos, A. Fernández Avilés, O. Gil Farrés, C. Millán), además de una serie de jóvenes becarios como M. A. García Guinea, M. Berges, Cristóbal Veny, E. Losada, A. Arribas, Kapovikas, etc. En esas mesas con libros, sílex, cerámicas, dibujos y fotos, se redactaron muchos trabajos y se prepararon oposiciones. En el Museo Arqueológico Nacional de entonces los que tenían más autoridad o mando eran los mencionados Joaquín M^a de Navascués y Martín Almagro Basch.

En 1959 aprobó la oposición al Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos obteniendo el número uno, lo que le permitió elegir destino, ¿qué le llevó a decidirse por el Museo Arqueológico de Córdoba?

Se había jubilado Don Samuel de los Santos Gener, por lo que quedaba vacante la dirección del museo. Además era un gran museo, aunque había que trabajar muchísimo. En un principio mi idea era la de organizar el museo y después trasladarme a Valencia o a Madrid, donde conservaba la plaza de Adjunta en la

universidad. Sin embargo la ciudad me conquistó, hice amistades por allí, y decidí quedarme.

Etapa Cordobesa (1960-1989)

En enero de 1960 se instala definitivamente en Córdoba, ¿qué impresión le produjo el Museo Arqueológico de Córdoba a su llegada?, ¿cómo fueron sus inicios, y qué proyectos estableció como prioritarios?

Difíciles. Llegué al museo a finales de 1959 y me encontré con montones desordenados de objetos, e incluso con algunas piezas dispersas en la propia plaza Jerónimo Páez. Los proyectos prioritarios fueron la ordenación e instalación de las colecciones buscando la armonía del museo. La primera ordenación consistió en agrupar materiales de la misma época, llevando las piezas medievales a la planta alta. En una segunda fase situé los conjuntos de colecciones en las salas donde luego se instalarían, mientras que en un tercer momento me dediqué a concretar en cada sala el lugar en el que se expondría cada pieza, en pedestales, ménsulas, vitrinas, repisas, etc. señalándolo en el suelo con tiza.

Cuando tomó posesión del cargo, hacía casi un año que se había jubilado su antecesor Don Samuel de los Santos Gener, ¿le resultó difícil asumir, desde un primer momento, la Dirección del Museo?

Don Samuel, que desde años soñaba con instalar el museo en la nueva sede, debía haber sido mi mejor ayuda, pero sus importantes achaques lo impidieron. Tuve, pues, que dirigir sola el museo, aunque realmente al principio no había nada que dirigir. Era preciso constituir un museo. Contaba para ello con un portero o conserje procedente de la Guardia Civil, con doce mil piezas (o fragmentos) repartidas entre muchos montones sobre el suelo, y una flamante sede que era un bello palacio renacentista recién terminado de restaurar. Para una primera ordenación de las piezas recibí los valiosos consejos de D. Joaquín de Navascués, Inspector General de Museos, pero nadie

podía compartir mi responsabilidad de funcionaria que debía cumplir con la obligación de hacer un museo. Puse toda mi voluntad en juego para trabajar mucho, bien y de prisa. Pensaba cumplir pronto con mi deber y después de inaugurar el museo, regresar a mi plaza de Adjunta en la Universidad de Madrid.

Usted misma participó en el diseño museográfico de las salas, ¿en qué consistió su trabajo?

Elaboré el diseño expositivo general de las colecciones, así como la museografía concreta proyectando yo misma la vitrinas -por aquel entonces muy modernas y a la vez respetuosas con el ambiente histórico del edificio-, pedestales, etc. de madera (por falta de recursos económicos). En los años siguientes a la inauguración se mejoraron considerablemente las instalaciones, pedestales, etc. de granito, que a finales de los sesenta y a lo largo de los setenta se remataron con losas de mármol verde. Se instalaron, producidas por el propio museo, maquetas de monumentos y reconstrucciones de portadas y de paneles parietales califales. Puse también música ambiental e iluminación para la visita nocturna.

Debido al aumento de funciones y servicios y, sobre todo, del número de piezas, tramité la adquisición por el Estado de todas las casas colindantes, lo cual permitió una ampliación y el descubrimiento de importantes restos romanos. Presentamos después un proyecto museográfico del entero futuro museo ampliado. Al cabo de más de veinte años se realizan las obras con otro proyecto.

En junio de 1962, después de dos años y medio de duro trabajo, el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba abre sus puertas ¿cómo fue la reacción del público?

La respuesta fue magnífica. Se quedaron maravillados al ver que de aquello que no era nada había surgido este museo... y muy orgullosos. En 1961 se inauguró la primera planta del museo que comprendía las salas de Prehistoria, Protohistoria, arqueología romana, tardorromana y visigoda, los patios con las fuentes -a las que se les había restituido su funcionalidad original-, etc.



5. Patio Interior del Museo de Córdoba después de la remodelación (Foto: Museo Arqueológico de Córdoba).

Desgraciadamente, Don Samuel, muy enfermo, no pudo asistir a un acto por él tan soñado. Al año siguiente, en junio de 1962, se inauguró la segunda planta, siendo por tanto todo el museo visitable. En este sentido la reacción del público fue muy positiva, que visitaba el museo con los niños y deambulaba por los patios envueltos, entre flores y plantas, en la atmósfera de una casa típica cordobesa, con la intención de aprender algo nuevo.

Desde la Dirección del museo, ¿cómo desarrolló su labor investigadora?

Mi investigación era obligada por aquello que ocurría en Córdoba en ese momento. Me encontré con una ciudad en obras, en la que cada vez que se demolía una casa se encontraba debajo un yacimiento. De esta manera tenía que analizar, documentar y trasladar los



6. Visita de la Reina Doña Sofía al Museo de Córdoba
(Foto: Archivo Ana María Vicent).

restos arqueológicos al museo, donde los investigaba. Por otro lado creé la revista del museo, con perfil investigador. Siempre he insistido en la idea de que la investigación desemboca en la difusión, tanto museológica como del contenido. Un museo debe siempre mejorar: el museo que no marcha hacia delante, va siempre hacia atrás.

También desempeñó una importante labor de difusión desde el museo, ¿qué actividades llevó a cabo en este sentido?

En cuanto a la difusión, con, en y desde el museo, mi primera obligación consistía en hacer agradable e instructiva la visita. Para ello me ayudaba la belleza del palacio cordobés, al que doté de fuentes antiguas funcionando, muchas plantas, música ambiental, toldo, etc., con transiciones sin puertas desde salas a galerías y patios. Procuré que los varios carteles contuvieran textos asequibles a la mayoría, sin pedante erudición, claros y cortos, persuadida de que para leer textos largos están los libros, catálogos, guías y bibliotecas, mientras que a los museos se va a ver y comprender.

Personalmente solo explicábamos el museo a determinados grupos de visitantes interesados que lo solicitaban. Mi mayor labor de difusión se desarrolló en artículos de prensa, entrevistas periodísticas, charlas radiofónicas, y muchísimas conferencias en escuelas, institutos, clubes, asociaciones o casinos de Córdoba y provincia. Como tema preferente elegía el museo. Me apasionaba hablar de «mi» museo, de su sede, instalaciones y contenido, con diapositivas. La exposición del contenido seguía un

orden cronológico, convirtiendo la charla en una clase de historia de Córdoba desde el Paleolítico hasta comienzos del siglo XVI: cada pieza era un documento histórico y el museo un archivo.

Como es bien sabido una importante faceta de la difusión es la dirigida a escolares de primaria y secundaria, casi la única misión social que asignan a los museos ciertos políticos. Sin embargo apenas hablé a escolares, pareciéndome que era una tarea reservada a los profesores, mejores conocedores que yo del nivel de formación de sus alumnos. Para mejorar la actuación de los profesores tuve la oportunidad de explicar a ellos el museo, pero solo en dos ocasiones. Recordemos que no teníamos gabinete didáctico. Años después la Delegación de Cultura atendió esta necesidad.

En un nivel superior de la difusión situamos los cursos monográficos y de doctorado que se dieron en el museo desde 1974 ó 1975, para cuyas prácticas se utilizaban piezas expuestas o conservadas en los almacenes. No olvidemos que Alejandro Marcos fue el primero en impartir la asignatura de Arqueología en la incipiente facultad. A unos cuantos alumnos avanzados y a recién licenciados asigné mesas individuales en la biblioteca para colaborar con nosotros y realizar trabajos propios de investigación, tesinas y tesis, en un simpático ambiente de mutua amistad. De este grupo tenemos hoy directores de instituciones arqueológicas y de museos locales, catedráticos y profesores titulares de universidad, etc., y sobre todo, grandes amigos. Es muy recomendable que entre museo y universidad se establezcan y perduren buenas relaciones institucionales y personales, basadas en el respeto, el afecto y la humildad. Quizá apunte lo dicho por haberme siempre movido en una vida profesional, en Valencia, Madrid y Córdoba, entre la universidad y el museo.

Además, organizábamos anualmente, un ciclo de conferencias, según las posibilidades económicas, a cargo de arqueólogos de universidad o de museos, que solía celebrarse, a falta de salón propio, en la sede de la Real Academia, muy próxima al museo, prestigiosa ins-

titución cultural cordobesa a la que pertenezco y estimo. Este ciclo, de gran altura, estaba muy acreditado y terminaba normalmente con una conferencia nuestra. Para difundir en ambientes arqueológicos investigaciones sobre Córdoba, nuestras o de otros, creamos en 1975 la revista *Corduba Archaeologica*, radicada en el museo. Advierto que muchas actuaciones arqueológicas y trabajos nuestros no se han difundido todavía.

En 1971 fue nombrada Secretaria del Comité Español del ICOM, ¿cuáles fueron sus aportaciones durante este periodo?

Mi labor fue principalmente de difusión, consiguiendo infinidad de socios en los congresos.

Su cargo de Directora del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba le llevó a supervisar los trabajos arqueológicos de la ciudad. De todas las excavaciones realizadas a lo largo de su vida ¿cuál de ellas evoca con mayor interés?

Realizar excavaciones arqueológicas no era una actividad propia del museo o inherente a mi cargo. El Delegado de Excavaciones al llegar yo a Córdoba, y desde años antes, era D. Rafael Castejón, persona afable y liberal, arabista ilustre, veterinario y médico, catedrático de universidad, etc. que me ayudó a recuperar piezas para el museo. Entonces (y ahora) se demolían en Córdoba muchos edificios, vaciándose el subsuelo luego, operación que implicaba la destrucción de lo que quedaba de épocas anteriores. Las piezas que recogían los obreros y chamarileros pasaban al mercado anticuario; otras se las llevaban a su casa arquitectos y constructores. La ciudadanía y las autoridades carecían de sensibilidad hacia la destrucción de su común patrimonio histórico, y nadie estaba dispuesto a hacer cumplir la ley. No podía yo consentir tan lamentable situación generalizada. Primeramente me limité a salvar en solares pavimentos romanos, restos escultóricos, etc., exigiendo legalmente su paso al museo, levantando algún croquis, arrancando un mosaico con ayuda del restaurador Antonio Criado, etc. Poco a poco esta actividad fue ampliándose, a



7. Sala de Prehistoria del Museo de Córdoba en 1967 (Foto: Museo Arqueológico de Córdoba).



8. Ana María Vicent en una excavación urbana cordobesa, hacia 1984 (Foto: Ana María Vicent).

pesar del mucho trabajo que había en el museo; desde 1970-71 me ayudaron Alejandro Marcos y Julio Costa y, después, Ricardo Secilla, todos ellos, sin embargo, con otras misiones dentro o fuera del museo. Debe notarse que por entonces ningún museo organizaba excavaciones; no era su cometido asignado. A veces, algún conservador realizaba excavaciones como actividad personal de investigación, generalmente en yacimientos no urbanos. En casi ninguna ciudad la universidad realizó excavaciones. En Córdoba el trabajo



9. Actividades de difusión en el Museo Arqueológico de Córdoba.
(Foto: Archivo Ana María Vicent).



10. Ana María Vicent dirigiendo la visita del Museo de Córdoba.
Junto a ella D. Gratiniano Nieto, Director General de Bellas Artes,
y el Ministro D. José Solís Ruiz (Foto: Archivo Ana María Vicent).

de urgente salvamento fue incesante, acudiendo a los solares como bomberos a un incendio. Tuvimos intervenciones arqueológicas en más de cien solares urbanos, pero nunca pudimos trabajar a gusto y bien, debido a la carencia de medios humanos, económicos y técnicos, y a la falta de apoyo (casi hostilidad) de las autoridades. A veces, todo hay que decirlo, tuvimos la colaboración de algún arquitecto, cosa que agradecemos mucho. Con mas tranquilidad pude excavar en Monturque y Aguilar, en Zuheros con Ana María de la

Quadra y Ana María Muñoz, y en Fuente Tójar y El Guijo con Alejandro Marcos.

Desde el Museo Arqueológico de Córdoba contribuyó a la creación de otras instituciones museísticas cordobesas, ¿cuáles fueron esos museos?

En Cabra y Doña Mencía habían creado un museo municipal, y deseaba tenerlo Santaella, Montoso, etc. Entonces, a solicitud de la Dirección General, indiqué que los museos locales podían contribuir a proteger y conservar el patrimonio histórico, arqueológico, artístico y etnológico si cumplían ciertas condiciones referentes a su personal, sede, seguridad, horarios de visita, documentación de piezas, etc. debiéndose distinguir entre museo y colección. Nosotros aconsejamos a promotores y directores futuros de tales museos, tanto personalmente como en jornadas organizadas al efecto patrocinadas por la Diputación Provincial. En el contexto de la protección del patrimonio municipal arqueológico enviamos a los ayuntamientos el texto base para para la confección de un bando prohibiendo el uso del detector de metales en yacimientos, pero me parece que solo un par de alcaldes nos hicieron caso.

Con el fin de que Córdoba tuviera un Museo de Artes y Costumbres Populares, o Etnológico, para recoger, conservar e investigar ese patrimonio, conseguí que el Estado adquiriera la antigua sede del Museo Arqueológico, antes alquilada, y la consolidara y restaurara. Estaba formada por una serie de casas típicas mudéjares (con pinturas murales, yeserías y artesonados) cerca de la mezquita, al fondo de una calle que, a propuesta mía, el Ayuntamiento dedicó a Don Samuel de los Santos. Se contaba con las piezas que ya teníamos y las muchas que fui adquiriendo entre las que citaré únicamente el conjunto de útiles e instrumentos, de madera, para tejer, desde husos y ruelas hasta telares, o el completo taller de platería tradicional, el más antiguo de Córdoba, que iba a comprar una institución barcelonesa. A los diez o quince años de esfuerzo perdió Córdoba este museo.

En menos todavía quedó mi ruego a la Real Academia de Córdoba para que la Diputación instara al Estado la creación de un museo hispanomusulmán cordobés o califal, etc. Hubiera sido un buen paso, creo, para que con el tiempo el Arqueológico se convirtiera en Nacional Romano, como los de Mérida o Tarragona.

Por otro lado, jugó un papel primordial en la rehabilitación de la Biblioteca Pública y el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, ¿qué valora de dichas iniciativas?

En aquella época el Archivo Histórico no contaba con una sede propia, por lo que propuse la compra de un monumento, la Iglesia gótica de Santo Domingo, para instalar el archivo. Para la biblioteca yo había pensado en un monumento de interés cultural que acabó demoliéndose, lo que sembró una fuerte polémica que yo misma destapé, y que quedó reflejada en la prensa del momento. Finalmente se optó por otra sede, una parte del Palacio Episcopal, que el Estado compró para albergar la Biblioteca Pública Provincial.

El Director de la Real Academia de Córdoba afirmó que en la ciudad «se destruía» todo y que a su afán y valentía se debe la conservación de «mucho de lo que contemplamos hoy», ¿qué destacaría de esa labor?

Realicé esta actividad por amor a Córdoba y por cumplir mi deber de Delegada de Bellas Artes y Presidenta de la entonces creada Comisión Provincial de Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico. Destacaría que fue una labor difícil, enfrentada a muros de intereses e incultura, paralela a la que mantenía el subsuelo arqueológico, con además algunas amenazas. Al fin, casi enferma por ello y algo desilusionada, fue aceptada mi dimisión, y pronto se autorizaron demoliciones por mi denegadas.

Por otro lado conseguí dinero para consolidar portadas, casas típicas cordobesas, rehabilitar iglesias y palacios, etc. y gestioné la compra de la totalidad del solar de Medinat al Azahara.



11. Ana María Vicent y Don Alejandro Marcos en una de las galerías del Museo de Córdoba, 1987 (Foto: Archivo Ana María Vicent).

El presente: Madrid (desde 1989)

No se ha desvinculado nunca del panorama museístico. Hoy en día, ¿qué opinión le merece el panorama actual de los museos en España?

El panorama museístico actual es esperanzador, aunque he de reconocer que me siento algo desconcertada ante las nuevas tecnologías aplicadas a la exposición museística, la idea de los museos digitales...aun así sigo visitando todo tipo de exposiciones. Además ha mejorado mucho la atención presupuestaria, y sobre todo de personal. Existe un mayor número de conservadores y técnicos especializados para poder llevar a cabo las diversas funciones de los museos.

A lo largo de su vida ha dedicado gran parte su trabajo a la museología. Durante todo este tiempo ¿ha cambiado su definición de museo?

No. Sigo abogando por la definición propuesta por el ICOM.

¿Qué le provoca mayor nostalgia?

Me duele no poder corresponder debidamente al afecto de los amigos. Tanto de pequeña como de



12. El alcalde Sr. Alarcón Constant impone a Ana María Vicent la Medalla de Oro al Mérito de la Ciudad de Córdoba, concedida por el anterior alcalde Sr. Guzmán Reina, 1987 (Foto: Archivo Ana María Vicent).

mayor siempre he tenido grandes amigos, a los que aprecio muchísimo. Me llena de satisfacción el hecho de que ahora, enferma, me vengán a visitar desde directores de museos, compañeros de universidad, jóvenes colegas, y personas que trabajaron conmigo en el museo... a buenísimos vecinos, limpiadoras, vendedores, nuevos y viejos queridísimos amigos... con todos ellos comparto mi vida.

EN LA ACTUALIDAD, ANA MARÍA VICENT RECUPERA SU SALUD EN SU DOMICILIO MADRILEÑO. DESDE LA SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES, Y EN ESPECIAL, DESDE LA REVISTA *MUSEOS.ES*, LE DESEAMOS UNA PRONTA RECUPERACIÓN, AGRADECIENDO SU ATENCIÓN Y DISPONIBILIDAD PARA LA REALIZACIÓN DE ESTE VOLUMEN.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Ana María Vicent Zaragoza escribió numerosos trabajos de investigación y difusión, en los que estudió principalmente la arqueología romana y medieval. Se muestra aquí únicamente una pequeña selección de títulos.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1961): «Un sarcófago cristiano en el Museo Arqueológico de Córdoba», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XXVIII: 331-335.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1965): *Guía del Museo Arqueológico de Córdoba*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1967): «Nuevas piezas visigodas en el Museo Arqueológico de Córdoba», *Actas de la I Reunión Nacional de Arqueología Cristiana* celebrada en Vitoria 1966, Vitoria: 186-198.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1973): «Situación de los últimos hallazgos romanos en Córdoba», en *Crónica del XII Congreso Arqueológico Nacional*: 673-680.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a y MUÑOZ, A. M. (1973): *Segunda Campaña de Excavaciones (1969). La Cueva de los Murciélagos, Zuheros (Córdoba)*, *Excavaciones Arqueológicas en España*, 77, Madrid.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a y HERNÁNDEZ, F. (1976): «Plaqueta decorativa califal procedente de Medina Al-Zahara», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. II, Granada: 109-117.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a y MARCOS, A. (1983): «Dos camas de freno de caballo paleocristianas del Museo Arqueológico de Córdoba», *Corduba Archaeologica*, 11: 21-45.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a y MARCOS, A. (1983): «La necrópolis ibero-turdetana de los Torviscales, Fuente Tójar», *Novedades de Arqueología Cordobesa*: 11-22.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a y MARCOS, A. (1985): «Investigación, técnicas y problemas de las excavaciones en solares de la ciudad de Córdoba y algunos resultados topográficos generales», en *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Zaragoza: 231-252.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1987): «Esculturas ibero-turdetanas de cérvidos de Baena», *Corduba Archaeologica*, 12, 1982-1983: 13-25.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1987): «Noticia sobre el Museo de la Mezquita», *Corduba Archaeologica*, 12, 1982-1983: 65-75.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1987): «Retratos femeninos antoninianos en el Museo de Córdoba», *Corduba Archaeologica*, 14, 1983-1984: 43-60.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1987): «Expedición Arqueológica a Fuente Tójar (Córdoba) por L. Maraver», *Corduba Archaeologica*, 15, 1984-1985: 31-54.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1987): «Esculturas romanas de los Altos de Santa Ana (Córdoba)», *Corduba Archaeologica*, 15, 1984-1985: 55-62.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1987): «Retrato de Iulia Augusta en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba», *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII. Homenaje a Domingo Fletcher Valls I: 351-366.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1989): *Retratos romanos femeninos del Museo Arqueológico de Córdoba*, Discurso de recepción como Numeraria de la Real Academia de Córdoba.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1990): «Retrato de Domiciano en el Museo Arqueológico Nacional: una reivindicación», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, VIII: 29-39.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a y MARCOS, A. (1993): «Los tesorillos numismáticos hispano-musulmanes del Museo Arqueológico de Córdoba», *Actas del Jarique de Numismática Hispano-Árabe*, Madrid, 1990: 183-218.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1998): «Capiteles de pequeño formato en Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*: 95-112.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a (1999): «Sepulturas post-romanas preislámicas de Los Pedroches (Córdoba) con ajuares conservados en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVII, 1 y 2: 115-130.

VICENT ZARAGOZA, A. M^a y MARCOS, A. (2000): «I vetri di V-VI secolo d. C. nel N.E. della provincia di Córdoba (Spagna)», *Annales du 14^o Congrès Internationale pour l'histoire du Verre*, Venezia-Milano, 1998, Lochem: 213-218.

SECCIÓN
Exposiciones

VI

009



1. Bonete de Fernando de la Cerda con las armas de León y Castilla con abundantes corales, aljófares y vidrios (Foto: AA. VV., 2005: 163).

VESTIDURAS RICAS.

El Monasterio de Las Huelgas y su época

Joaquín Yarza Luaces¹

Universidad Autónoma de Barcelona

Patrimonio Nacional creyó que el cierre temporal de la sala de exposición de las telas que conserva el monasterio de las Huelgas Reales procedentes de los sepulcros reales debido a reformas, era la ocasión para que una buena parte de estas saliera de su lugar de conservación habitual y se convirtieran en las protagonistas de una exposición que debía exhibirse en las salas que a tal objeto existen en el Palacio Real de Madrid. Rosario Díez del Corral, de Patrimonio Nacional, abanderada del proyecto, y el que esto suscribe, comisario, quisieron que no fuera sólo una muestra de las telas ricas y el resultado fue la exposición que pudo visitarse en Madrid entre el 16 de marzo y el 19 de junio de 2005.

Se concibió dividida en diversas secciones abiertas cuya temática giraba en torno a la realeza, a la moda, a las vestiduras, a la muerte, etc. La primera correspondía a la imagen del rey, dado que la mayor parte de las vestiduras pertenecían a las encontradas en los sepulcros de la familia real en un monasterio que había sido fundación regia. Se quiso presentar su imagen dotada de los atributos que le correspondían, bien concretados en una figura suya, la excelente escultura de Alfonso XI de la catedral de Oviedo, como ellos mismos en piezas sueltas, caso de la espada del infante Fernando de la Cerda. Es en la ceremonia de la coronación donde se manifiesta bien el concepto de monarquía. Por ello se exponía el notable *Libro de la Coronación* de la Biblioteca del monasterio de El Escorial ilustrado con numerosas escenas.

La presencia de diversos códices en esta sección se justifica de diversas maneras. La magnífica *Crónica*

Joaquín Yarza Luances es catedrático de Historia del Arte

Medieval en la Universidad Autónoma de Barcelona. Es autor de numerosas monografías sobre arte medieval, entre ellas, Baja Edad Media. Los siglos del gótico; El Bosco y la pintura flamenca del siglo XV, y Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía. Miembro de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, del Ministerio de Cultura, ha coordinado diversas exposiciones.

Troyana de Alfonso XI (El Escorial, Madrid) no es mera historia de entretenimiento, sino que se le concedían entonces valores que lo aproximaban a la idea de un Régimen de Príncipes dedicado a su hijo Pedro, y es por todo obra doblemente vinculada a la monarquía. Tiene otras intenciones el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* (El Escorial, Madrid) porque así lo afirma su autor el rey Alfonso: «Toda manera de alegría quiso Dios que hobiesen los homnres en si natural mientras porque podiesen sufrir las cueitas e los trabajos cuando les viniesen». También contiene el códice visiones tan significativas del monarca como la que abre el *Libro de Dados*, donde es rey, autor y señor que rechaza a los tahúres semidesnudos que juegan a los dados. Y por fin, otro códice extraordinario, la *Biblia de Cardeña* (Biblioteca Pública del Estado, Burgos) nos introduce en otro de los temas protagonistas de la muestra, la ilustración de manuscritos donde algunos personajes visten de acuerdo con la moda de la época.

A continuación se encuentra la gran sala de la exposición, la que justifica su título: las vestiduras reales. Sólo un par de piezas son su contrapunto. Se despliegan los grandes pellotes, masculinos y femeninos indistintamente, porque la moda de la segunda mitad del siglo XIII y parte del XIV presenta una gran similitud, donde las piezas que diferencian a unos de otros son, con preferencia, los tocados. Destaca entre ellos el hermoso bonete de Fernando de la Cerda con las armas de León y Castilla con abundantes corales, aljófares y vidrios (figura 1) o la cofia de Fernando, infan-

¹ Correo electrónico: ESPAYAR@terra.es



2. Manto del infante Fernando de la Cerda
(Foto: AA. VV., 2005: 157).



3. Cinturón cruzado de Fernando de la Cerda
(Foto: AA. VV., 2005: 164).

te de Castilla, de origen andalusí, como la mayoría de las telas expuestas. Aunque lo que impresiona más son las grandes piezas, como el manto del infante Fernando de la Cerda (figura 2), los peyotes de Enrique I y del mismo Fernando de la Cerda o su saya encordada. En nada se distinguen, salvo en sus dimensiones, de los equivalentes para mujeres. Interesa el peyote, pero sorprende en especial la enorme saya encordada que mide casi dos metros de altura y debía arrastrarse casi hasta el suelo. Tal vez Leonor, hija de los fundadores era de alta estatura, como su esposo Jaime el Conquistador, del que luego se separó por razones de parentesco.

Al margen de las habituales vestiduras y telas se incluyen otra clase de obras, como el soberbio cinturón cruzado de Fernando de la Cerda que servía para sostener la espada, donde se han utilizado diversos materiales empezando por el cuero y el tafetán, a lo que se añaden piezas de metal con esmaltes y otras con aljófares y cuentas de vidrio azules. La abundante heráldica es extranjera lo que hace suponer que se trata de una pieza regalada al infante (figura 3).

La contemplación de estas obras en general resulta especialmente impresionante y su calidad musulmana se pone de manifiesto, pero la luz tenue que le protege de cualquier daño impide o dificulta que el espectador disfrute del color y de los motivos heráldicos y orna-

mentales con tranquilidad y compruebe la intensidad cromática.

Se ha querido que algún traje similar a los expuestos se vea vestido por alguien, pintado o tallado, razón por la que se han incluido en la exposición las tallas de madera policromada de José de Arimatea y Nicodemo, fechadas hacia 1300 (Fundación Godia de Barcelona). También para que se presentaran miembros de otros estamentos.

En este sentido, especial cuidado se ha tenido para que una nueva sala se dedique al poder espiritual, aunque asimismo temporal de los obispos. Para ello se ha debido salir del monasterio y entrar en el cisterciense de Santa María de Huerta, donde se enterró el gran arzobispo de Toledo Rodrigo Ximénez de Rada, además cronista de Castilla. Destaca por conservación y tamaño su dalmática donde el arte andalusí brilla por su calidad y por la brillantez, incluyendo inscripciones cúficas.

Otras piezas menores se han conservado pese a su uso, como las calzas y las tibialias o medias cuyo origen se remonta al mundo romano. Pero casi todo cede ante el primer almohadón de los muchos expuestos, donde la importancia de las inscripciones y de la heráldica es capital. Como en el caso del cinturón el



4. *Códice Rico de Las Cántigas de Alfonso el Sabio*
(Foto: AA. VV., 2005: 200ss).

origen parece ser inglés. De otro personaje es la mitra de San Ramón del Monte en Roda de Isábena, de nuevo obra de calidad pese a los numerosos añadidos sobre escasas partes originales.

Algún visitante manifestará su extrañeza ante la exhibición del *Códice Rico de Las Cántigas de Alfonso el Sabio* (figura 4). Semejante monumento del arte, la música, la poesía y la historia de la España medieval encuentra acomodo aquí y en tantos otros lugares e ilumina aspectos muy diversos. En esta ocasión se ha elegido, y tuvimos el privilegio de que se mostrara a los ojos de los visitantes, por la riqueza de las indumentarias que exhiben muchos de los protagonistas de las historias, pero sin duda es una de las obras maestras totales del arte español, aunque ¿el visitante se percata de su importancia cuando se presenta a su vista sólo una parte mínima de la riqueza que atesora?

En representación de la nobleza mayor no faltan objetos destacados, pero ha encontrado su lugar de excepción el sepulcro de Sancho Sánchez de Rojas (Monasterio de Santa María de Vileña, Villarcayo) de madera policromada, donde en diversas escenas propias del mundo funerario y representativo se muestra al noble y a los que están con él vestidos de acuerdo a la moda de entonces.

De otra clase son las tablas de Sancho Sáinz de Carrillo de Mahamud del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) y el *Libro de la Real Cofradía de los Caballeros del Santísimo* y de *Santiago* (Burgos), el más antiguo ejemplar de su clase entre los conservados o conocidos de toda Europa. Tanto el sepulcro de Vileña, como el de Mahamud ilustran el capítulo de la muerte y su celebración en tanto que las vestiduras proceden del panteón de la familia real.

Son impresionantes algunas de las telas que forraban ataúdes o eran almohadas donde apoyaban su cabeza los difuntos, por su belleza, estado de conservación e intensidad de los colores. Como siempre es el ajuar de Fernando de la Cerda el que contiene algunas de las piezas más destacadas. El forro exterior de la tapa-ataúd y el forro exterior de la caja-ataúd son en especial destacadas con sus animales afrontados, leones y pavos, ante el árbol de la vida musulmán y su estructura metálica con la cruz en el primero de los casos. Más lastimado resulta el forro interior de caja y tapa-ataúd. Sin sobrepasar la intensidad lumínica permitida se obtiene un efecto óptico de claridad que no se encontraba en la gran sala de las vestiduras. De igual modo espectacular es el forro del ataúd de María de Almenar, quizás hija del conde de Urgel, Armengol el Castellano.



5. Almohada de Berenguela (Foto: AA. VV., 2005: 233).

El grupo de almohadas es variado y abundante y alguna es la primera vez que se expone después de una reciente restauración. De las pertenecientes a Leonor de Castilla, reina de Aragón, una destaca por la rotundidad de los rojos y la variedad de los motivos. Un mayor refinamiento presenta la segunda, con abundantes inscripciones donde se repite a veces la frase «la dicha y la felicidad», y desarrolla dibujos muy complejos en la tira central. También es bellísima la almohada de María de Almenar.

Diferente es la almohada de Berenguela, primogénita de Alfonso VIII y Leonor de Aquitania. Está tejida en tela de seda carmesí en la que se han integrado pequeñas piezas y otra mayor, circular, y con inscripción, en cuyo interior se ven dos músicos musulmanas enfrentadas ante el árbol de la vida portando instrumentos a los que hacen sonar. Su origen lejano estaría en telas coptas (figura 5).

Aunque la mayor y la mejor parte de la exposición se llena con telas andalusíes, se ha querido organizar una sala con fragmentos oponiéndolas a las cristianas bas-

tante inferiores. Destacaría por distintos motivos, en primer lugar, el fragmento de la dalmática de San Valero, que con su capa se encuentra fragmentada y conservados los fragmentos en diferentes museos. Aquí se expone uno del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid. Es de manufactura almohade.

Lo más exótico que se expone es un gran paño bordado que se usó en Santiago de Compostela en la urna relicario de Santa Susana y ahora se ve en la catedral. Se dice procedente de Asia Central y está lejos de los refinamientos de las grandes obras andalusíes. Contiene una abundante fauna repetida y su fecha se discute entre los especialistas.

Hay una pequeña sección de manuscritos iluminados de la segunda mitad del siglo XII e inicios del siguiente cuya presencia se debe a que presentan iniciales con motivos ornamentales similares a los que se encuentran en las telas musulmanas, o alguna figura vestida como era habitual en la época a que pertenecen. Proceden de los monasterios de Las Huelgas de Burgos y de Santa María de Huerta en Soria. Otro, el llamado *Códice Musical de*



6. Pendón de las Navas de Tolosa
(Foto: AA. VV., 2005: 262).

Las Huelgas, se ha escogido sólo porque es un monumento de la música medieval europea que contiene un repertorio internacional.

La exposición concluye con una obra espectacular que en lo suyo es tan importante como el *Códice Rico de Las Cántigas*, el calificado de *Pendón de las Navas de Tolosa* de grandes dimensiones (326 x 222cm.) (figura 6). Aunque la tradición quiere que sea el pendón que enarbolaba el sultán almohade en momento tan importante, no existen pruebas que lo ratifiquen, sugiriendo otros que pudo ser regalado años más tarde por el conquistador Fernando III. Es evidente por su peso y dimensiones que nadie era capaz de portarlo en la batalla, por lo que se cree que se instalaba en la entrada de la tienda

del sultán. Contiene un rico conjunto de inscripciones que componen un notable programa iconográfico religioso triunfal. Ha sido restaurado en diversas ocasiones y sustituidas algunas de sus partes, pese a lo cual sigue conservando la brillantez de sus colores, el contenido de sus mensajes y responde bien al aspecto que debía tener cuando se fabricó.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

AA. VV. (2005): *Vestiduras ricas: El Monasterio de Huelgas y su época (1170-1340)*, Catálogo de la Exposición, Patrimonio Nacional.



1: Detalle de *Efecto de noche en el cabañal*.
(Foto Museo Sorolla)

SOROLLA ÍNTIMO

Florencio de Santa-Ana y Álvarez-Ossorio¹

Museo Sorolla

Madrid

La exposición itinerante *Sorolla Íntimo* se ha celebrado mediante un convenio suscrito entre el Ministerio de Cultura e Ibercaja de Zaragoza, con colecciones del Museo Sorolla y de la Fundación Museo Sorolla, en seis ciudades españolas: en Santa Cruz de Tenerife, expuesta en el Museo Municipal de Bellas Artes entre el 6 y el 31 de octubre de 2004; en el Museo de Málaga, entre el 10 de noviembre y el 8 de diciembre; en Cáceres, con sede en el Museo de Historia y Cultura, Casa Pedrilla entre el 15 de diciembre de 2004 y el 6 de enero de 2005; en Córdoba, en la sala de exposiciones Vincorsa entre el 14 de enero y el 13 de febrero de 2005; en Jaén expuesta en el Museo Provincial de Bellas Artes entre el 16 de febrero y el 20 de marzo de 2005; y en Granada, en la sala de exposiciones del Centro Cultural Gran Capitán del 30 de marzo al 23 de abril de 2005. Tenemos en proyecto presentarla en el Museo Sorolla en el mes de octubre de 2006.

La finalidad de la exposición era la de mostrar una faceta de Sorolla, el pequeño formato, poco conocida y valorada en la actualidad, por ser considerada de segundo orden. Si embargo, en esas «notas de color» el pintor se manifiesta de forma muy diferente a sus grandes lienzos y experimenta con distintas facturas, que posteriormente traslada a su obra mayor. Por ello podemos considerarlas como puros «divertimentos» que realiza el pintor para «soltar su mano» -en el argot artístico- y que demuestran sus inquietudes, por lo que no deben ser consideradas, por lo general, como estudios u obras preparatorias, aunque indirectamente

Florencio de Santa-Ana y Álvarez-Ossorio pertenece al Cuerpo Facultativo de Museos. Es Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, de la que ha sido profesor no numerario. Desde 1984 dirige el Museo Sorolla, programando sus actividades, publicaciones y numerosas exposiciones sobre el pintor, tanto en España como en Hispanoamérica. Es especialista en Sorolla y su época.

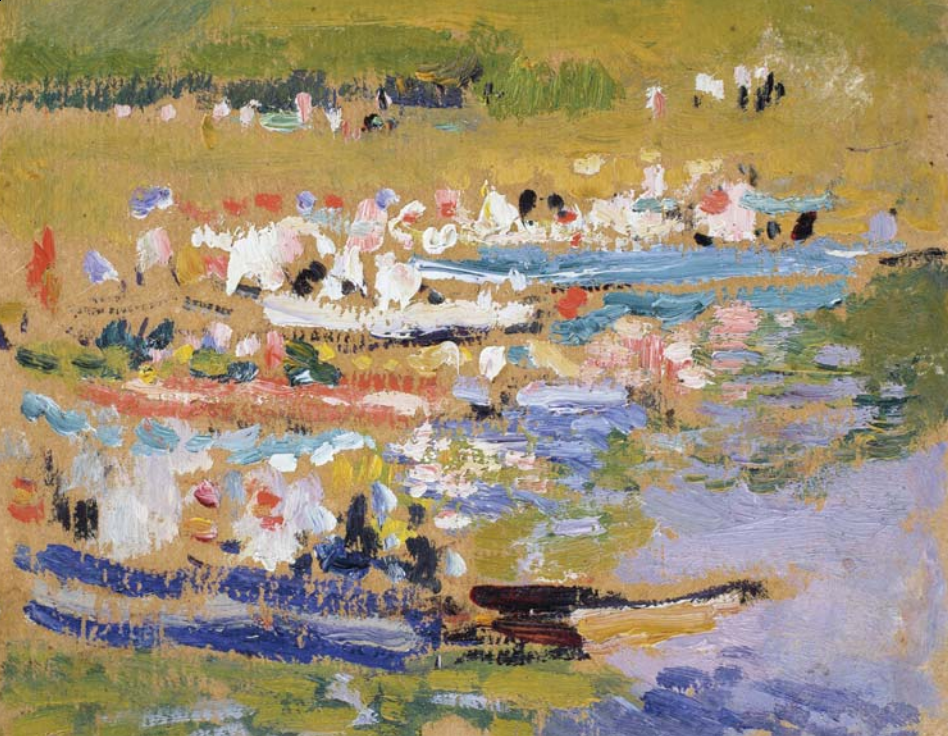


2. Vista general de la exposición en el Museo de Málaga (Foto: Museo Sorolla).

tamente incidan en la forma posterior en la que se manifiesta el pintor.

Todas estas «notas de color» están pintadas al óleo, de forma espontánea, en muy poco tiempo, y con soportes muy diferentes, desde cartones -unos preparados y otros no- hasta tablitas -aprovechadas o industrializadas-, pasando por restos de lienzos, normalmente pegados sobre soportes rígidos, papeles igualmente fijados en cartones, o cartas fotográficas. Recordemos que su suegro, Antonio García Peris, era un afamado fotógrafo valenciano. Según va avanzando en el tiempo estos soportes se van modificando, y a partir de

¹ Correo electrónico: florencio.santa-ana@mcu.es



3. *Barcas en la playa, San Sebastián.*
(Foto: Fundación Museo Sorolla)

1900, suelen ser industrializados, lo que nos permite aproximarnos a la fecha de su ejecución. Se trata de un grave problema que ha planteado muchas dudas a la hora de catalogarlos, ya que no suelen estar fechados y tan sólo su factura, su soporte, el lugar que recoge y su acercamiento a los lienzos más trabajados han servido como criterio para su datación aproximada.

En la mayoría de estas «notas de color» Sorolla experimenta con nuevas facturas, que luego transporta a sus lienzos recogiendo paisajes, temas vegetales, copias de otros maestros, escenas costumbristas -tanto de huertanos como de pescadores-, también de playa, y algunos retratos, normalmente familiares, que llaman su atención. Por ello encontramos en estas «notas» distintas ejecuciones, desde el Realismo hasta tendencias mucho más avanzadas, basadas en los movimientos de la vanguardia europea de aquellos años.

En estas «notas de color» nos encontramos con dicciones paralelas a los *Machiaioili* italianos, propulsores de manifestar la luz a través de la mancha -recordemos que Sorolla entra en contacto con esta tendencia a través de Ignacio Pinazo Camarlench-; connotaciones impresionistas, que basan su pintura en la ausencia de dibujo y pincelada menuda; divisionistas, que utilizan breves pinceladas de color primario que se funden en la retina; postimpresionistas, que usan una amplia pincelada muy cargada de pigmento; fauvistas, que tienden al color plano; expresionistas, que dramatizan sus composiciones, y hasta de los Nabis, que intentan esquematizar sus producciones. En sus constantes viajes a París, a partir de 1900, nuestro pintor

conoce las distintas tendencias de la pintura de aquellos años, y Sorolla las experimenta primero en pequeño formato y posteriormente en sus lienzos, adaptándolas a su estilo personal. Sorolla nunca sigue de forma rígida una determinada tendencia, sino que la practica para buscar nuevas formas en la interpretación de la luz. Con todos estos elementos Sorolla establece su propia pintura, siempre buscando la plasmación de la luz, gran obsesión del pintor a lo largo de toda su vida, aunque en la mayoría de estas «notas de color» la paleta suele ser bastante oscura, ya que no precisa forzarla por no ser obra encaminada a la venta.

La exposición recorre las distintas etapas del pintor, desde 1880 a 1918, año en que deja de pintar esas «notas de color». Abundan en la exposición escenas de su periodo de formación en Valencia, Italia y París (1880-1889); de su etapa de consolidación, en Valencia fundamentalmente (1890-1899); y del primer periodo de su etapa de culminación (1900-1905) con representaciones muy variadas en Levante y en el Norte de España, ya que a partir de 1906 escasean en su producción por coincidir con sus exposiciones individuales por Europa y Estados Unidos, aunque presentamos algunos ejemplos hasta el año 1911. De sus últimos años (1912-1920) exhibimos varios ejemplos relacionados con la decoración de The Hispanic Society of America, *Las Provincias de España*, y algunas muestras de lo que realiza en San Sebastián durante los veranos de 1917 y 1918, que cierran esa faceta del pintor, muy interesantes por la frescura de su ejecución.



4. Detalle de un panel y de su correspondiente cartela (Foto: Museo Sorolla).



5. Visita de la Ministra de Cultura a la exposición en Córdoba (Foto: Museo Sorolla).

Se componía la exposición de 144 «notas de color», presididas por el *Autorretrato* de Sorolla. Las «notas de color» estaban organizadas por las fechas y los lugares de ejecución en treinta paneles sobre un fondo rojo y acristalado. Unas sencillas molduras de plata oxidada enmarcaban las pequeñas obras y otra más gruesa y del mismo tono cerraba los paneles. Las cartelas no se hicieron individuales para cada obra sino una por cada panel, de 30 x 40 cm, en las que se indicaba en la parte superior a qué lugar pertenecían las obras y la fecha de ejecución entre paréntesis; en el lado derecho, un pequeño texto explicaba qué estaba haciendo el pintor en ese momento y a la izquierda se presentaba un croquis numerado con la colocación de cada «nota de color», recogiendo el número de catálogo y el título de cada obra en su parte inferior. Estas cartelas se serigrafiaron en rojo sobre placas de aluminio, buscando armonizar los paneles con las cartelas.

La exposición se abría con un gran texto introductorio, que explicaba lo que suponía el pequeño formato en la obra de Sorolla, serigrafiado en rojo y sobre aluminio como las cartelas. Al *Autorretrato* se le colocó una cartela más pequeña con similares características. El catálogo que acompañaba a la exposición se componía de tres partes bien diferenciadas, superadas las presentaciones: una introducción, «...de cuando Sorolla pintaba para sí mismo...», firmado por el comisario de la exposición, en la que se exponía la génesis del pequeño formato y su evolución en la obra del pintor. Le seguía el catálogo de las distintas obras, en el que se recogían los datos técnicos en primer

lugar, seguido de los apartados dedicados a exposiciones en que ha figurado y la bibliografía que habla de cada obra, y concluye la ficha con un pequeño comentario. Todas las obras se reproducían a color. En la tercera parte se presentaba la bibliografía y las exposiciones citadas abreviadamente en la ficha técnica, cerrando con una cronología de Sorolla. También se editó un pequeño tríptico que resumía el texto de la introducción al catálogo, ilustrado con algunas fotografías en color de las obras presentadas, que se regalaba a los visitantes de la exposición.

En líneas generales la muestra ha tenido una buena aceptación. Hemos expuesto en ciudades relativamente pequeñas y los resultados han sido satisfactorios. En Santa Cruz de Tenerife se montó la exposición sobre un albero tirando a verde, color en que estaban pintadas las paredes. Acudieron 6400 personas individualmente y 798 en grupo, lo que hace un total de 7498 visitas, cifra muy importante a juzgar por la directiva del museo donde expusimos. Era la primera experiencia y fue muy positiva.

Tras cerrar ésta exposición se presentó en Málaga, donde tuvimos una asistencia parecida, 7965 personas, de las cuales 165 la visitaron en grupos. La poca difusión que se hizo de la exposición, y la no muy lejana inauguración del Museo Picasso, restó relevancia a la exposición. En esta ciudad se montaba sobre un verde pálido que no molestaba a la obra expuesta, y la exposición se vió incrementada con colecciones del museo expositor: cuatro lienzos de Sorolla, entre los que destacaba *Bebedor vasco*, y un *Retrato de Sorolla*



6. Visita de SS.AA. los Príncipes de Asturias a la exposición de Córdoba (Foto: Museo Sorolla).

por Mariano Benlliure, boceto seguramente de un bronce existente en The Hispanic Society of America de Nueva York, del que conservamos una réplica en mármol en el Museo Sorolla, donada por dicha institución. A juzgar por el número de visitantes la exposición fue todo un éxito, a pesar de la cercanía del Museo Picasso.

En Cáceres funcionó muy mal. La sala era pequeña, mal iluminada y tuvieron que forrarse sus muros con arpillera, ya que estaba dedicada a exponer una breve historia de Extremadura a través de grandes fotografías iluminadas por detrás. Además el museo se encontraba fuera del circuito turístico de la ciudad, en un lugar bastante apartado y no muy bien comunicado. Tan sólo tuvo 2637 visitantes, a falta de una publicidad necesaria que no se llevó a cabo.

La siguiente sede de la exposición fue Córdoba. La sala era excelente y tenía todas las condiciones técnicas necesarias para una exposición temporal. Sus paramentos estaban pintados con un gris claro que armonizaban perfectamente con el montaje de los paneles y cartelas. Tuvimos 9100 visitantes, de los que 1047 lo hicieron en grupos. La inauguración estuvo presidida por la Alcaldesa de Córdoba y, cuatro días después, acudió a la exposición la Ministra de Cultura, Carmen Calvo, a la que mostró la exposición el comisario. Al día siguiente lo hacían SS. AA. los Príncipes de Asturias, a los que no pudo atender la misma persona, al realizar la visita de forma imprevista. Todos estos hechos acrecentaron el interés por acercarse a la exposición, ya que dichas visitas se reflejaron en los medios de comunicación andaluces.



7. Inauguración de la exposición en Granada (Foto: Museo Sorolla).

La siguiente etapa tuvo lugar en Jaén. Las salas de exposiciones temporales del museo estaban pintadas de blanco, que no distorsionaba el contenido de la muestra. La misma fue prorrogada hasta el 20 de marzo de 2005, estando previsto su cierre el 14 anterior, ya que el compromiso siguiente no comenzaba hasta el día 30 de ese mismo mes. Según el informe del director del museo, tuvimos una acogida excepcional, ya que alcanzamos la cifra de más de 5000 visitantes, caso inusual en dicha ciudad.

La última etapa de la exposición tuvo lugar en Granada. La sala estaba de nuevo pintada de blanco. Su estructura interna dejaba mucho que desear, ya que no existía una persona determinada que se ocupara de la misma, lo que planteó algunos problemas a la hora de montar la exposición. Fue inaugurada por el alcalde de la ciudad y tuvo una asistencia de 6372 visitantes.

El análisis final de la exposición ha sido muy satisfactorio. Hemos mostrado una obra casi inédita del pintor Joaquín Sorolla en ciudades relativamente pequeñas, donde el conocimiento del pintor ha suscitado un vivo interés, al desconocerse esa obra tan intimista del artista.

SECCIÓN
Espacio abierto

VII

OSARCO

1 NOVEDADES DEL SISTEMA ESPAÑOL DE MUSEOS



El Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira investiga «Los tiempos de Altamira»

Desde mediados del año 2003, el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira desarrolla un proyecto científico denominado «Los Tiempos de Altamira», cuyo objetivo es el estudio de la época en que Altamira y su entorno geográfico inmediato estuvieron habitados por grupos de cazadores-recolectores hace entre unos 18.000 y 14.000 años (Solutrense Superior y Magdaleniense Inferior). Tras los trabajos desarrollados en 2003 y 2004 en los yacimientos de las cuevas de Cualventi y El Linar, en 2005 se ha trabajado en el yacimiento de la cavidad de Las Aguas (o Los Santos), en Novalles (Alfoz de Lloredo). Estas investigaciones persiguen integrar la cueva de Altamira en su contexto temporal y espacial. El proyecto pretende documentar las condiciones paleoambientales del Tardiglaciario (ca. 20.000 – 10.000 B.P.) en el entorno de la cavidad, obtener un análisis de detalle de la secuencia crono-cultural de Altamira y documentar adecuadamente, y de manera integral, las mani-

festaciones rupestres paleolíticas de todas estas cuevas que, o eran desconocidas o habían sido estudiadas de manera insuficiente.

Desde su descubrimiento por H. Alcalde del Río, en 1908, y pese a su importancia (es una cueva muy citada en la bibliografía científica), la cueva de Las Aguas apenas ha registrado actuaciones arqueológicas, con excepción de algunas labores muy someras de documentación y estudio de arte rupestre. Su yacimiento arqueológico únicamente había sido excavado en su abrigo exterior, donde ofreció restos dispersos de la Prehistoria Reciente. La campaña realizada en 2005 por el equipo multidisciplinar del Museo de Altamira, bajo la dirección de José A. Lasheras Corruchaga, dentro del programa de actuaciones arqueológicas del Gobierno de Cantabria, ha sido fecunda y de enorme interés científico. Por un lado, se ha documentado un yacimiento de habitación paleolítico prácticamente análogo al de Altamira, con ocupaciones del

Solutrense (ca. 18.000 años), Magdaleniense inferior y medio (entre 17.000 y 13.000 años de antigüedad). Por otro, se han documentado hasta setenta y seis unidades gráficas, cuando hasta fechas recientes (2002, fecha de publicación del último trabajo sobre la cavidad), se conocían únicamente doce unidades. Además del aumento de figuras, debemos reseñar también la calidad de muchas de las nuevas representaciones, que incluyen siete cabezas de cierva en trazo estriado o raspado, un bisonte completo realizado en trazo estriado y varios conjuntos de pinturas rojas con evidente sentido de «marcado topográfico».

Museo y Centro de Investigación de Altamira
E-39330 Santillana del Mar (Cantabria)

Tfno.: (+34) 942 818 815

museodealtamira.mcu.es/
información.altamira@museo.mcu.es



La difusión del Museo de El Greco

Con objeto de dotar de una mayor difusión a la colección pictórica de El Greco, ha sido publicada, en 2005, la obra escrita por Palma Martínez-Burgos García, profesora titular de la Universidad de Castilla La Mancha que imparte docencia en la Facultad de Humanidades de Toledo. Glosaron diversos aspectos del texto y de la edición, además de la autora y de la directora del museo, José Álvarez Lopera, jefe de Conservación de Pintura Española del Museo del Prado y Ricardo Izquierdo Benito, decano de la Facultad de Humanidades. La presentación tuvo lugar en abril de 2006. Este acto científico ha sido el primero de su género celebrado en el museo, en un marco tan especial como la sala donde se exponen algunas de las excepcionales obras del cretense conservadas en el museo.

Asimismo, del 23 al 25 de septiembre de 2005 tuvo lugar en Rethymno (Creta) el Simposio Internacional sobre El Greco, organizado por el Instituto de Estudios del Mediterráneo (IMS), depar-

tamento de investigación y desarrollo de la Fondation for Research and Technology, dependiente del Ministerio de Desarrollo griego con sede en Rethymno. El congreso versó sobre la problemática del Taller del Greco. El Museo del Greco participó con dos ponencias: «El taller del Greco en la nueva exposición permanente del Museo del Greco de Toledo», por parte de Luis Caballero García, y el «Proyecto de Renovación del Museo del Greco en Toledo», de Ana Carmen Lavín Berdonces. Este encuentro reunió a los más destacados estudiosos e investigadores de la figura y la obra del pintor candiota, así como de su taller. Profesionales pertenecientes a instituciones museísticas y universitarias de ámbito internacional expusieron sus más recientes análisis respecto al tema. Este encuentro supuso un enriquecedor intercambio de ideas y proyectos entre profesionales que desarrollan sus investigaciones, bien vinculados al mundo de los museos, bien al mundo universitario.

El IMS desarrolla varios proyectos en diversos campos de investigación: historia del teatro griego, música tradicional griega, historia de Grecia, archivística, lengua y literatura, entre otros. Formando parte del IMS se encuentra El Greco Centre cuyo objetivo es promover el estudio de Domenicos Theotocopoulos; este centro especializado lleva a cabo el proyecto «El Greco en Italia» dirigido por el profesor Nicos Hadjinicolaou, premio Herder 2006, y organiza cada cinco años un simposio internacional sobre El Greco. Poder participar en esta última convocatoria ha supuesto un gran avance para la proyección internacional del Museo del Greco por lo que esperamos repetir en futuras convocatorias.

Museo de El Greco
C/ Samuel Leví, s/n E-4502 Toledo

Tfno.:(+34) 925 224 046

www.mcu.es/museos/



Novedades 2005 del Museo de América

A lo largo de 2005 el Museo de América ha continuado programando una extensa variedad de actividades culturales dentro de líneas de actuación bien asentadas y que gozan de excelente acogida por parte de nuestro público habitual. Al mismo tiempo hemos introducido algunas novedades en cuanto a contenidos, intensificando actividades como las presentaciones de libros, que están experimentando una demanda creciente. Nos sentimos especialmente orgullosos de actos como los organizados con motivo del Día Internacional de los Museos y la Noche de los Museos, en el mes de mayo. Estas convocatorias, de alcance internacional, nos brindaron una ocasión única para plantear actividades extraordinarias, con contenidos y horarios fuera de lo habitual. En nuestro caso, apostamos por el patrimonio sonoro pero desde una perspectiva original: el paisaje sonoro. José Luis Carles creó una composición nueva para la Noche de los Museos, respondiendo así a nuestras sugerencias, y bajo el título «El sueño de una noche de primavera» nos transportamos en espíritu a América, viajando a bordo de sonidos de todo tipo que nos sirvieron como vehículo. La convocatoria del Día

Internacional de los Museos, poco después, nos permitió reflexionar y profundizar en esta misma experiencia.

El «VI Ciclo de Conciertos de Música Americana» nos permitió descubrir nuevos artistas, a los que de algún modo consideramos «nuestros». Así, Camaleón Quartett, que encandiló al público en el mes de mayo con un repertorio que incluía obras, entre otros, de Astor Piazzolla, Ernesto Lecuona y Manuel de Falla. O Vocalese, conjunto con el que dimos la bienvenida a las Navidades a ritmo de jazz, con la sala llena de seguidores que se dejaron arrastrar por su ritmo contagioso. Pero 2005 también ha sido el año del teatro infantil, y por nuestro escenario pasó, por ejemplo, el Grupo Galápagos Teatro Cálido en dos ocasiones, con sus muñecos *muppet*. La primera, para acercarnos a los personajes de *D. Quijote, Sancho y un titiritero uruguayo*, y la segunda para traernos *El cuento del indio Karajá*, en ambos casos, obras creadas para su estreno en el Museo de América.

A finales de septiembre acogimos el «10º Encuentro del European Ethnology Museums Directors Group», integrado

por directores de museos europeos de etnología con colecciones extraeuropeas. Tras nueve años de reuniones, el comité organizador designó el Museo de América como anfitrión para sus sesiones de trabajo de 2005. Fueron unos días de estrecho contacto, e intenso trabajo, cuyo recuerdo aún perdura. Y, por supuesto, actividades habituales desde hace años, y bien conocidas por todos, como el ciclo anual de conferencias o cursos de temática americanista. A la vez, ejercemos como anfitriones para actividades de asociaciones como la Federación Española de Amigos de los Museos, la Asociación Española de Museólogos, ICOM España o el Centro de Estudios Antropológicos, viejos conocidos, y buenos amigos, a los que acogemos en nuestra casa desde hace tiempo, y con los que esperamos seguir contando.

Museo de América
Avda. Reyes Católicos, 6
28040 Madrid

Telfs.: 915492641 y 915439437

museodeamerica.mcu.es/
museo@mamerica.mcu.es



MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA VALLADOLID

Nuevos programas educativos en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid

Con el objeto de facilitar la relación de los diversos sectores de público con las colecciones del centro, proporcionándole la información necesaria para la comprensión y disfrute de las obras, el Museo Nacional de Escultura ha ampliado su oferta de programas educativos habiendo puesto en marcha durante el año 2005 dos nuevos proyectos: un programa de visitas-taller, denominado «Interpretar nuestro arte»,

orientado a colectivos de educación de adultos y asociaciones culturales, con el que se intenta proporcionar a los participantes herramientas de análisis e interpretación de la obra de arte aplicables a cualquier contexto; y otro programa dirigido a población inmigrante, titulado «Para conocernos mejor» que trata de acercar a este creciente colectivo las tradiciones, el arte y la historia de su país de acogida y

proporcionarle un foro de intercambio cultural.

Museo Nacional de Escultura
C/ Cadenas de San Gregorio, 1 y 2
47011 Valladolid

Tfno.: 983 25 03 75

museoescultura.mcu.es/
mne@mne.mcu.es

La renovación de la exposición permanente de las colecciones americanas del Museo Nacional de Antropología

El Museo Nacional de Antropología está inmerso en un programa que tiene como objetivo la renovación de su exposición permanente. A la actuación llevada a cabo en la sala de África a lo largo del año 2004 le siguió la intervención sobre la de América en el 2005. Este programa pretende dotar de mayor homogeneidad a las salas para facilitar al público el acceso físico e intelectual a los fondos expuestos. En primer lugar, se ha acometido una reforma para actualizar la sala, vestíbulos y escaleras de acceso. También las vitrinas han visto renovado su aspecto y mejorado sus prestaciones en lo referente a instalación eléctrica y sistemas de cierre.

La conservación preventiva de las colecciones ha tenido un gran protagonismo, ya que se ha trabajado intensamente sobre los soportes utilizados. La iluminación también queda ahora en unos valores más acordes

con la delicada naturaleza de algunos fondos, en especial los adornos de plumaria, puesto que se ha instalado un sistema de regulación de la intensidad lumínica en todas las vitrinas. Por último, la creación de nuevos espacios de almacenamiento en aquellas vitrinas cuya tipología lo permite evitará largos movimientos internos y aliviará algo la saturación de los espacios de reserva previamente existentes.

Por lo que respecta a los contenidos, se ha adoptado un criterio temático para distribuir los fondos museográficos, facilitando al visitante su comprensión. Se ha tratado de ofrecer una visión lo más completa posible de las culturas americanas a través de cinco secciones temáticas: economía y transporte, vivienda y ajuar doméstico, indumentaria y adorno, actividades lúdicas, y creencias. Completando la exposición, cinco dioramas nos introducen en cinco entornos medioambien-



tales distintos y nos hablan de la adaptación a ellos de los grupos étnicos que los habitan, en tanto que la vitrina con que se inicia la muestra se destina a una pieza que sea singular por haber sido restaurada, ser una reciente adquisición o estar relacionada con noticias de actualidad, bien por sí misma bien por el grupo étnico de procedencia. La gráfica empleada combina imágenes y textos, fácilmente legibles por un público muy diverso, y se han incorporado hojas de sala con textos en inglés y en francés.

Museo Nacional de Antropología
C/ Alfonso XII, 68
28014 Madrid

Telfs.: 91 530 64 18 / 91 539 59 95

mnantropologia.mcu.es/
javier.rodrido@mna.mcu.es
antropologico@mna.mcu.es



MUSEO NACIONAL
DE ARTES DECORATIVAS



Novedades 2005 del Museo Nacional de Artes Decorativas

Durante el año 2005 el Museo Nacional de Artes Decorativas ha multiplicado las actividades de difusión, haciendo especial hincapié en la celebración de eventos que propician el acercamiento al museo de un público más joven y heterogéneo, a través de la proyección de ciclos de cine (La Noche de los Museos: fragmentos de películas de cine primitivo y de vanguardia, Verano de los Museos: ciclo de cine centroeuropeo de las décadas de 1920-1930), celebración de conciertos (Navidad en los Museos Estatales) y la organización de talleres infantiles (Navidad en los Museos Estatales).

La exposición temporal *Cristal de Vanguardia. 1880-1940*, vigente del 24 de junio de 2005 al 28 de mayo de 2006, compuesta por piezas de la propia colección del Museo Nacional de Artes Decorativas, ha sido el hito fundamental sobre el cual han girado las actividades de difusión del museo. Durante el mes de septiembre, dentro del marco de la celebración del Verano de los Museos, se han realizado visitas guiadas a la exposición y se ha proyectado un ciclo de cine centroeuropeo de las décadas de 1920 y 1930. Durante la Navidad se abordó el periodo de las

vanguardias en el campo de la música, a través de una charla-concierto sobre las relaciones existentes entre las artes plásticas y la música. De este modo, se ha procurado ofrecer al público un conjunto de actividades culturales complementarias y que enriquecen el conocimiento de las colecciones del museo.

El cine ha sido, además, el foco de atención de los talleres infantiles que se han comenzado a organizar en el museo. El programa de difusión y comunicación del Museo Nacional de Artes Decorativas, actualmente en proceso de elaboración, incluye la programación estable de talleres y actividades didácticas, dirigidas a familias y a grupos escolares de educación primaria. Durante la Navidad del 2005 se realizaron, a modo de ensayo, dos talleres sobre técnicas de fotografía primitiva y precine. La experiencia ha resultado muy positiva, tanto por el enorme interés que ha mostrado el público, como por la excelente respuesta de los niños que participaron en los talleres.

Por otro lado, el museo ha promovido el conocimiento de sus colecciones a través de la celebración de exposiciones itinerantes. Durante el año 2005

la exposición *Asia en las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas* ha recorrido las ciudades de Lugo, Santiago de Compostela y Pontevedra, ofreciendo al público gallego la oportunidad de acercarse a la cultura asiática a través de una excelente selección de piezas procedentes de China y Japón, principalmente.

Otras exposiciones temporales organizadas por el museo fueron *Diseño de Vanguardia y Bauhaus en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Años 1880-1940*, celebrada en la Casa del Cordón, en Burgos y los *Tapices del Museo Nacional de Artes Decorativas*, en el stand de Feriarte donde se expuso el tapiz realizado sobre cartón copia de la *Visión de Ezequiel* de Rafael, junto con otros importantes tapices del museo.

Museo Nacional de Artes Decorativas
C/ Montalbán, 12
28014 Madrid

Tfno: 91 532 64 99
Fax: 91 523 20 86

mnartesdecorativas.mcu.es/
mnad@mnad.mcu.es



El Museo Cerralbo organiza la exposición *La Encuadernación de Arte desde el Mundo Cervantino. El Quijote en el Museo Cerralbo 1905-2005*

Comisariada por Guadalupe Rubio de Urquía y encuadrada en el marco de los actos conmemorativos del IV Centenario de la Primera Edición de *El Quijote*, tuvo lugar una exposición -del 14 de diciembre de 2005 al 14 de mayo de 2006-, fruto de la colaboración del Ministerio de Cultura, a través del Museo Cerralbo y la Asociación para el Fomento de la Encuadernación de Arte (AFEDA).

En 1905 el XVII Marqués de Cerralbo celebraba con una gran fiesta en su

palacio el III Centenario de la publicación de *El Quijote*. En 2005, el Museo Cerralbo quiso emular a su fundador y conmemorar así el nuevo centenario. Con tal motivo, junto a una serie de obras representativas del mundo cervantino de los fondos del propio museo -entre las que destacaba la selección de libros de gran rareza bibliográfica de los siglos XVI y XVII- y con el objetivo de divulgar y promover la encuadernación en España se expusieron obras de los siete grandes maestros de la encuadernación espa-



ñola actual y de los ganadores y finalistas de la convocatoria «Premio de encuadernación Miguel de Cervantes», un total de 105 piezas en su mayoría inéditas.

Museo Cerralbo
C/ Ventura Rodríguez, 17
28008 Madrid

Tfno: 915473646

museocerralbo.mcu.es/
museo@mcerralbo.mcu.es

Novedades 2005 del Museo Arqueológico Nacional

El Museo Arqueológico Nacional (MAN) inició la andadura del año 2005 con la exposición *El vaso griego y sus destinos*, a la que sucesivamente, y a lo largo del año, fueron sumándose otras: *La materia del lenguaje prehistórico. El arte mueble paleolítico de Cantabria y su contexto*, *Aqua romana. Técnica humana y fuerza divina*, *Atapuerca*, y dos exposiciones de pequeño formato tituladas *Gente en el Museo* y *Arquitectura del Museo Arqueológico Nacional*.

En 2005 ingresaron diversas piezas entre las que destacan la representación de la musa Urania, una escultura romana, y el Aguamanil islámico que fue entregado por Caja Madrid en concepto de dación de pago de impuestos. Ambas esculturas fueron presentadas en público por la Ministra de Cultura.

Desde el punto de vista de la museografía, el hecho más relevante fue el cambio de los elementos gráficos de señalización y presentación de áreas

expositivas y colecciones del MAN, mostrando así el museo una única imagen en sus aspectos informativos, así como la renovación del espacio de acogida al público.

Museo Arqueológico Nacional
C/ Serrano, 13
28001 Madrid

Tfno.: 915777912

man.mcu.es/
difusion@man.mcu.es



MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL



Novedades del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

2005 ha sido el año de la estabilización para el Museo del Traje tras el dinamismo y la novedad de la inauguración. Comenzaba el año con la original exposición *Mujeres Modelo, Mujeres de Moda*, y terminaba con la entrañable *Mariquita Pérez ¡qué elegante eres!*, ambas con una excelente respuesta por parte del público.

En síntesis ha sido un año positivo en el que se ha consolidado la imagen del museo: en primer lugar entre nuestros visitantes, cuya fidelidad hemos podido comprobar en actividades como los «Encuentros con», el «Modelo del mes» o los «Domingos en Familia»; también entre los medios de comuni-

cación, que se interesan continuamente por las actividades y eventos programados; entre los profesionales del ámbito museístico, que no sólo visitaron el museo sino que participaron activamente en cursos especializados, como el de «Elaboración de soportes expositivos para indumentaria»; y por último entre los diseñadores, como demuestra la generosa donación de Hubert de Givenchy y Philippe Venet a finales de año.

Pero además, durante el año 2005 tuvimos un «visitante» de excepción, el traje a la española del Embajador Nils Nilson Brahe, procedente del Museo Skokloster Slott de Suecia, que



se expuso en la vitrina «Tesoros del pasado» de abril a octubre.

Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico
Avda. Juan de Herrera, 2
28040 Madrid

Tel.: 91 550 47 00

museodeltraje.mcu.es/
difusion@mt.mcu.es

Exposiciones organizadas por el Museo Sorolla fuera de su edificio

La falta de espacio del Museo Sorolla no nos permite organizar exposiciones temporales al no disponer de una sala dedicada a este fin. Por ello, y desde el año 1994, venimos organizando una serie de muestras, unas veces itinerantes otras no, con nuestros fondos de reserva. En el pasado año tuvimos la itinerante *Sorolla íntimo*, financiada por Ibercaja en varias ciudades andaluzas, que con anterioridad a 2005 se había presentado en Santa Cruz de Tenerife, Málaga y Cáceres, con resultados bastante aceptables en las sedes de Córdoba, Jaén y Granada, y un promedio de 7500 visitantes por exposición. Coincidiendo con ella se mostraba nuevamente la exposición *Sorolla y Castilla* en Murcia, Aranjuez y Madrid, a instancias de la Caja de Castilla-La

Mancha. En las dos primeras ciudades la exposición tuvo una incidencia relativa, pero en Madrid fue visitada por más de 45000 personas en las tres semanas en que estuvo abierta.

Más trascendencia ha tenido la exposición *Sorolla en México*, realizada en colaboración con el Museo Nacional de San Carlos de México D.F. y la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes. Se inauguraba el 25 de mayo y estuvo abierta al público hasta el 8 de agosto. El Museo Sorolla y la Fundación Museo Sorolla aportaban a la exposición cuarenta y nueve obras del pintor, y el citado Museo de San Carlos la obra *Remendando redes*. La exposición tenía por objetivo principal mostrar una selección de obras del

pintor que demostrara su evolución y las temáticas que son frecuentes en su producción. La muestra estuvo respaldada por la Embajada de España en México y nuestra Embajadora presidió la inauguración, junto con el Patronato del museo mexicano.

Museo Sorolla
General Martínez Campos, 37
28010 Madrid

Tfno.: 91 3101584

museosorolla.mcu.es/
museo@msorolla.mcu.es





MUSEO NACIONAL
DE CERÁMICA
Y ARTES Suntuarias
GONZÁLEZ MARTÍ

La donación de porcelana China del Knecht-Drenth al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí

El Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí expuso del 8 de noviembre de 2005 al 26 de marzo de 2006, *La imagen pictórica en la cerámica china. Donación Tijmen Knecht y Helen Drenth*, una selección del conjunto de casi ochocientas piezas donado por este matrimonio holandés al Estado Español en 1995. La colección Knecht-Drenth empezó a gestarse en 1955. Las piezas han sido adquiridas en Singapur, Shangay, Macao, Hong Kong y en anticuarios especializados de Ámsterdam. Comprende ejemplares de cerámica de Japón, China y Corea del Norte, entre otros orígenes, aunque los fondos seleccionados para la muestra procedían únicamente de China.

La Dra. Isabel Cervera Fernández (Universidad Autónoma de Madrid) ha

sido la comisaria de la exposición que mostró, aparte de las piezas seleccionadas, una proyección de un DVD con las piezas expuestas y melodías orientales de fondo. El principal objetivo de este evento era subrayar el valor de la cerámica china como medio difusor de imágenes de su cultura. La cerámica china tiene un valor de uso tanto ritual como cotidiano y recoge en sus motivos decorativos las imágenes del mundo real y de la mitología de su cultura, basándose en la tradición oral o en fuentes literarias. Las secciones de la muestra se referían al paisaje y la naturaleza, a las marcas de las piezas, a la mitología y la religión, y a la figura del letrado. La muestra se completaba con un catálogo que recoge en anexo el elenco completo de las piezas donadas. Por otra parte, desde la página *web*

del museo se podía acceder a un enlace con una síntesis de la exposición.

Dentro de las heterogéneas colecciones del museo (cerámica, vidrio, indumentaria, abanicos, mobiliario, escultura, grabado, pintura, numismática,...), en lo relativo a arte oriental, la institución ha enriquecido de manera significativa los fondos ya existentes al recibir esta donación.

Museo Nacional de Cerámica y
Artes Suntuarias González Martí
C/ Poeta Querol, 2
46002 Valencia

Tfno.: (+34) 96 351 63 92

mnceramica.mcu.es/
informacion@mnceramica.mcu.es

Novedades 2005 del Museo de Albacete

En el marco de las celebraciones correspondientes al IV Centenario de la publicación de la primera parte del Quijote, el Museo de Albacete ha albergado entre los meses de mayo y octubre de 2005 la exposición *Memoria rusa de España. Alberto y el Quijote de Kósintzev*. Se trata de una interesante muestra en la que se pudieron ver pinturas, bocetos, cuadros escenográficos, dibujos y esculturas del artista toledano exiliado en la Unión Soviética, procedentes de diversos museos (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Pushkin de Moscú, Centro Atlántico de Arte Moderno de Gran

Canaria, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Toledo o Museo de Bellas Artes de Bilbao) y colecciones particulares. La rememoración de España plasmada en muchas de sus obras soviéticas es lo que el comisariado de la exposición denominó «Memoria rusa de España»; ese recuerdo también se produce en la ambientación de la película *Don Kíjhot* (1957) de Grigoriy Kósintzev, de la que Alberto fue asesor artístico, y de la que se han podido ver en el museo fotografías de archivo del rodaje, libros etc. al tiempo que se proyectaba la película.

El Museo de Albacete posee una buena colección de obras de Benjamín Palencia, amigo y compañero de Alberto en los tiempos anteriores al exilio. Por tanto, la exposición se completó con obras de la época de la escuela de Vallecas, como el propio retrato de Alberto realizado por el pintor albacetense.

Museo de Albacete
Parque de Abelardo Sánchez s/n
02002 Albacete

Tfno.: (+34) 967228307

museo-albacete@jccm.es



Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica organizadas por el Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera

Durante los días 21 y 25 de noviembre de 2005, en la sala de conferencias del Club Diario de Ibiza, tuvieron lugar las XX Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica con el título «Economía y finanzas fenicio-púnicas en Occidente» en las que se expusieron, con acierto y gran atractivo, diversos aspectos económicos y financieros del mundo antiguo, que fueron seguidos con gran atención por el numeroso público que asistió a las conferencias. Las jornadas, con periodicidad anual, fueron acogidas desde su primera edición con enorme interés por su amplia y diversa temática, hasta el punto de convertirse en una de las actividades culturales más importantes que tienen lugar en la isla de Ibiza.

Las cinco conferencias pronunciadas en la edición de 2005 fueron: «Economía de la colonización fenicia:

Empresa estatal vs empresa privada», impartida por la Dra. Mirella Romero Recio, «Las ciudades fenicias occidentales: producción y comercio entre los siglos VI-III a.C.», por el Dr. José Luis López Castro, «Modelos de intercambio y sistemas económicos fenicio-púnicos en Hispania», expuesta por la Dra. Alicia Perea Caveda; «Cartago y el comercio púnico en el Mediterráneo Occidental», presentada por el Dr. Joan Ramón Torres y «El aprovechamiento financiero de los Bárquidas en Hispania» impartida por el Dr. Juan José Ferrer Maestro.

Estas jornadas tienen como principal objetivo presentar las novedades que se van produciendo en los estudios fenicio-púnicos, sobre todo en el área hispana, y ser al mismo tiempo lugar de encuentro y debate en el que se expongan las diferentes tendencias y puntos

de vista de los investigadores españoles sobre los temas planteados. Igualmente su finalidad última es su publicación dentro de la serie *Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera*, a fin de poner al alcance del público los textos de estas conferencias, configurando así una monografía a disposición de estudiantes universitarios e investigadores, pero también de cualquier lector interesado en la temática desarrollada.

Museo Arqueológico
de Ibiza y Formentera
Plaza de la Catedral, 3
07800 Ibiza

Tfno.: 971301231

maef@telefonica.net



Actividades realizadas en el Museo de Ávila

El Museo de Ávila ha consolidado en 2005 su taller de verano, y a la vista del éxito del año pasado, ha vuelto a programar «Los protas del Museo», sobre los protagonistas de un centro museográfico. Se trata de un taller de teatralización, de producción propia, en el que los niños participantes representan las distintas tareas se realizan en el museo, para entender su funcionamiento como institución cultural.

El escenario es el Patio de la Casa de los Deanes, montado al efecto como un «museo dentro del museo». Se desarrolla partiendo de una explicación del personal del departamento didáctico que dirige la obra y reparte los papeles entre el grupo de niños, mediante sorteo de las fichas-acredita-

ciones con la definición de cada tipo y adjudicación de las cajas que contienen los disfraces y el instrumental de trabajo de cada uno, sin diferencia de sexo. Así, los niños-actores se convierten en los protagonistas del museo, dramatizando su vida cotidiana en los personajes de director, técnico, documentalista, restaurador, «manitas», investigador, arqueólogo, donante, propietario de obra de arte, vigilante, visitante, guía, etc. Una vez caracterizados se lee y ensaya el libreto.

La obra va describiendo la actividad del museo en cinco escenas -donación, investigación, recepción de materiales arqueológicos, restauración, y exposición- y un epílogo donde confluyen personal, piezas y público. Todo en el

necesario tono divertido y exagerado, que incluye guiños a la actualidad y permite improvisar. La función se estrena, con escenificación leída, para familiares y amigos de los «protas» de cada día y para el público general, que observa amenamente sorprendido. El balance ha sido muy positivo: plantea nuevas ópticas para el usuario que ve o «hace» el museo desde dentro, y éste sigue aprendiendo de su público.

Museo de Ávila
Plaza Nalvillos, 3
05001 Ávila

Tfno.: 920211003

museo.avila@jcy.es

Arqueología táctil en el Museo de Ciudad Real

Desde marzo de 2005 el Museo de Ciudad Real se hace asequible para personas deficientes visuales e invidentes, aunque solo sea para el periodo comprendido entre el Paleolítico Inferior y la Edad del Hierro. Siguiendo las pautas marcadas por especialistas, las personas ciegas, desde el acceso al museo, pueden guiarse con su bastón hasta las salas de Prehistoria y en las mismas, según cada espacio museológico, tendrán acceso manual a piezas significativas y a su explicación auditi-

va pulsando un botón que pondrá en marcha un magnetófono incorporado en la vitrina. Esta consiste en una peana de ochenta y cinco centímetros de altura, que acoge dos semiesferas de las que la superior es la que se abre. En el interior, están las piezas, unas originales y otras copias, que tendrá en sus manos el visitante. Para los deficientes visuales, un cartel con macrocaracteres suministrará la información. Para la visita, el personal del museo es el encargado de abrir y cerrar las vitrinas.

Por supuesto que esta experiencia se hace con grupos escolares y se ha realizado con centros ciudadrealeños en que estudian alumnos con deficiencias visuales o ciegos.

Museo Provincial de Ciudad Real
Prado, 4
13001 Ciudad Real

Tfno: 926 22 68 96

Fax: 926 25 53 04

museo-creal@jccm.es



Actividades organizadas por el Museo de Cuenca en 2005

A pesar de que el Museo de Cuenca se encuentra inmerso en un ambicioso programa de ampliación y reforma, para lo que se está realizando el Plan Museológico que en pocos años nos llevará a un nuevo museo, esta institución no ha permanecido inmóvil y durante el 2005 ha llevado a cabo múltiples actividades. Durante todo el año se ha realizado el programa «La pieza del mes», donde se han mostrado importantes piezas tanto de la colección permanente como de sus salas de reserva. En el primer trimestre destacamos las siguientes actividades: participación por cuarto año consecutivo en la Experiencia Fotográfica Internacional de los Monumentos, actividad promovida por el Consejo de Europa y dedicada a los jóvenes, y la realización junto con la Universidad de Castilla-La Mancha de una exposición del escultor Marco Pérez. En el segundo trimestre de año las actividades más destacadas son las realizadas en la Semana de los Museos (del 14 al 22 de mayo): «La Noche de los Museos» con proyecciones de cine, iluminación de algunas estancias del museo con lucernas, candiles, candelabros, etc. e

inauguración de la exposición *Luz en la Historia*. En el Día Internacional de los Museos se realizaron talleres interculturales y un concierto de música antigua. Durante el resto de la semana se hicieron diferentes actividades con colectivos diversos en colaboración con otros museos de la ciudad y asociaciones como Intermon Oxfam, Comercio Justo, etc. En el tercer trimestre destacamos la celebración de las Jornadas de Patrimonio con visitas guiadas, talleres, conciertos, etc.

En el último período del año el museo ha organizado las I Jornadas de Arqueología de Castilla-La Mancha, que ha sido una magnífica oportunidad de poner en común los diferentes trabajos que se están realizando en esta región, reuniendo a investigadores de gran talla. Estas jornadas sirvieron a su vez de presentación de dos magníficas piezas, recuperadas por el Cuerpo Nacional de Policía y de la Guardia Civil provenientes de expolios en yacimientos arqueológicos de Cuenca, una pequeña escultura de bronce de un jinete ibérico y un plomo celtibérico escrito, dándose a conocer los trabajos

de investigación que sobre ellos han llevado a cabo Javier Velaza Frías, Martín Almagro Gorbea y Alberto Lorrio Alvarado. Además de estas actividades, el Museo de Cuenca durante todo el año no ha olvidado sus tareas fundamentales: la investigación, conservación, restauración, difusión y didáctica.

Museo de Cuenca
Obispo Valero, 12
16001 Cuenca

Tfno.: 969 2130 69

museo_cuenca@jccm.es

Novedades 2005 del Museo de Zamora

La inserción del Museo de Zamora en la itinerancia de las exposiciones del programa de la Junta de Castilla y León «Constelación Arte» -que pretende difundir la plástica contemporánea relacionada con esta región- hace que su sala de exposiciones temporales acoja dichas muestras durante gran parte del año. No obstante, desde finales de 1998 -año de inauguración de las nuevas instalaciones del museo- han pasado por dicha sala otras exposiciones de distinto carácter y temática. No parece ésta la ocasión adecuada para hacer una relación detallada de todas y cada una de ellas, pero sí merece la pena señalar aquellas de «producción propia» que han intentado aproximarse al público local, y que, a nuestro entender, han ofrecido un sello más personal del museo, aún cuando, para ello, rebasemos el marco cronológico del año 2005.

La primera de ellas, *La Mirada a Estratos*, compartió espacio con las salas de exposición permanente del museo durante casi nueve meses (Octubre 2003-Junio 2004). El subtítulo de la misma -*Seis artistas habitan el Museo de Zamora*- resumía su contenido, puesto que artistas como Mateo Maté, Alicia Martín, Marina Núñez, Eva Lootz, Juan Luis Moraza y Sergio Belinchón se inspiraban en obras expuestas en el museo para sus creaciones. De noviembre de 2003 a enero de 2004 se exhibía *Caminos de Arte. Don Manuel Gómez-Moreno y el Catálogo Monumental de Zamora*, que adoptaba la idea original y adaptaba el mismo título y modelo de exposición celebrada el año anterior en el

Museo de Ávila para conmemorar el centenario de su realización. La donación de algunas obras de Eduardo Barrón por parte de sus herederos supuso la ocasión de presentarlas al público, durante el verano del 2004, en *Recuerdos de Barrón, una donación ejemplar*. Y en octubre de ese mismo año la muestra *El año de Delhy Tejero. Delhy en Zamora* rendía homenaje a la artista toresana en el centenario de su nacimiento.

Y hablando de conmemoraciones... la más famosa del 2005, la del IV Centenario de la edición del Quijote, que fue el pretexto para conectar teatro y museo en el marco de los «Encuentros Te Veo 2005. Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes», siguiendo la colaboración ya iniciada años anteriores. Los afamados personajes cervantinos don Quijote y Sancho descubrieron el Museo de Zamora al público escolar, como ya lo habían hecho antes, el «Día Internacional de los Museos», con los visitantes que se acercaron a disfrutar de una visita «dramatizada» que sorprendió tanto por la excelente interpretación como por la gracia e ingenio con que se desvelaban los contenidos del museo.

El 17 de junio se inauguraba la exposición *El Prado disperso, una visión desde Zamora*, que ofrecería, hasta el 4 de septiembre de 2005, el fruto de las relaciones entre el Museo del Prado y el Museo de Zamora, iniciadas en 1902, con motivo del traslado a la pinacoteca nacional de la tabla hispano-flamenca de *El Descendimiento*. Zamora recibió a cambio dos grandes lienzos de Vicente Carducho sobre la

Vida de San Bruno, pertenecientes a la serie del Monasterio del Paular, y pronto pediría al Prado la ampliación del depósito para enriquecer la discreta colección de su museo.

La muestra tuvo una excelente acogida, pues permitió la vuelta de la tabla citada y *El Descendimiento* se convirtió en el atractivo principal. El resultado fue la presentación, en la sala de exposiciones temporales, de otras quince obras que se encontraban en los almacenes, aparte de las seis que ya se exhibían en la exposición permanente, y la profundización y estudio detallado de todas ellas. La inestimable colaboración de los técnicos del Museo del Prado fue fundamental en su preparación y difusión; Mercedes Orihuela, incluso, impartió una conferencia sobre *El Prado disperso*. Algunas obras fueron explicadas en otras tantas charlas por parte del personal técnico del museo, y diariamente se ofrecían visitas comentadas para visitantes individuales o grupos. Para captar la atención de los más jóvenes -y sensibilizarlos y concienciarlos sobre el uso responsable de esta técnica- se organizaron talleres plásticos de *graffiti*, invitando a un «graffitero» local a realizar una obra en una medianera de la crujía del Palacio del Cordón, inspirada en el tema de *El Descendimiento*.

Museo de Zamora
Plaza de Santa Lucía, 2
49002 Zamora

Tfno.: 980 51 61 50
Fax: 980 53 50 64

museo.zamora@jcy.es

Novedades 2005 del Museo Arqueológico de Badajoz

El Museo Arqueológico de Badajoz ha ampliado, a partir de enero de 2006, su espacio expositivo con una presentación del conjunto de «estelas de guerrero» que custodia. Este conjunto consta de veinticuatro piezas, de las que hasta el momento sólo se exhibían seis. Es único por varias razones: casi todas las estelas de este tipo aparecen en el suroeste peninsular, y más concretamente en las comarcas orientales de la actual provincia de Badajoz, con lo que la mayor parte de ellas han terminado ingresando en este museo; la calidad de las piezas es excepcional; y constituye todo ello una muestra específica de un momento cultural concreto.

El final de la Edad del Bronce es uno de los periodos arqueológicamente más difíciles de definir y sobre el que existen más interrogantes por resolver. Las «estelas de guerrero» tienen en ello un papel definitorio, pues testimonian la aparición de un *ethos* cultural organizado en torno a grandes señores, a objetos de lujo y objetos de importación. Dicho *ethos* parece haberse fraguado en toda su complejidad ya en el siglo VIII a.C., y en la zona concreta del suroeste se manifestó en la proliferación de representaciones de grandes personajes en estelas con un lenguaje artístico esquemático y novedoso.

La exposición como tal ha aprovechado el piso alto del patio central del museo, un espacio abierto y adecuado



para este tipo de material. Hasta el momento estaba infrutilizado. Con motivo de la exposición se ha aprovechado para publicar un catálogo exhaustivo de las estelas, con nuevas fotos y dibujos, que por tanto se convierte en una referencia básica para todos los estudios sobre este tipo de material.

Museo Arqueológico de Badajoz
Plaza de Jose Álvarez y Sáez de Buruaga s/n 06002 Badajoz

Tfno.: 924222914

www.museosextradura.com/arqueologico/top.htm



Novedades del Museo de Dibujo «Castillo de Larrés»

Durante el ejercicio 2005 el Museo de Dibujo «Castillo de Larrés» ha continuado con la labor expositiva que desde su creación en 1996 estamos realizando. En el 2005 se han llevado a cabo las siguientes exposiciones: de marzo a julio, y con motivo del IV Centenario del Quijote, se mostraron las Ilustraciones que para este libro realizó en 1970 Celedonio Perellón (tomo I); de agosto a octubre se mostraron los dibujos del escultor Javier Sauras y los dibujos de historietas de Tomás Porto; durante noviembre y

diciembre se expusieron dibujos de Pilar de la Fuente.

Fuera del museo se realizaron las siguientes exposiciones: en la sala municipal de arte de Sabiñánigo se expusieron las *Ilustraciones del Quijote de Celedonio Perellón (tomo II)*, que posteriormente se mostraron en la Biblioteca Municipal de Jaca y en el Ayuntamiento de Sallent de Gállego; en las salas del Palacio Montcada de Fraga se expuso una selección de cuarenta y dos dibujos de importantes



artistas españoles del siglo XX pertenecientes a la colección del museo; y por último, con motivo del II Salón del Comic de Caspe se mostró una colección de dibujos de esta especialidad.

Museo de Dibujo «Castillo de Larrés»
Coli Escalona 44 (Apartado 25)
22600 Sabiñánigo (Huesca)

Tfno.: 974 48 29 81

www.serrablo.org/musedibujoi/index.html
serrablo@serrablo.org



MUSEO DE
BELLAS ARTES
DE MURCIA



Novedades 2005 del Museo de Bellas Artes de Murcia

La inauguración del Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM) ha supuesto la rehabilitación museográfica y estructural de uno de los conjuntos arquitectónicos más interesantes del siglo XX murciano. Realizado *ex novo* por el arquitecto Pedro Cerdán Martínez entre 1905-1910, responde a los parámetros estéticos y orgánicos de determinadas tipologías museísticas. Renovada su estructura interior en la década de los setenta (1970-1973), será, a partir del año 2000, cuando se lleven a cabo las distintas fases de remodelación integral, así como la puesta en valor de un entorno que no solo incluye el museo propiamente, sino también el llamado «Pabellón Contraste» (área de administración y documentación, salas de exposiciones temporales), así como distintos espacios anejos al conjunto museístico.

El nuevo Museo de Bellas Artes de Murcia, derivado de la sección de Bellas Artes del Museo de Murcia, plantea un discurso museográfico

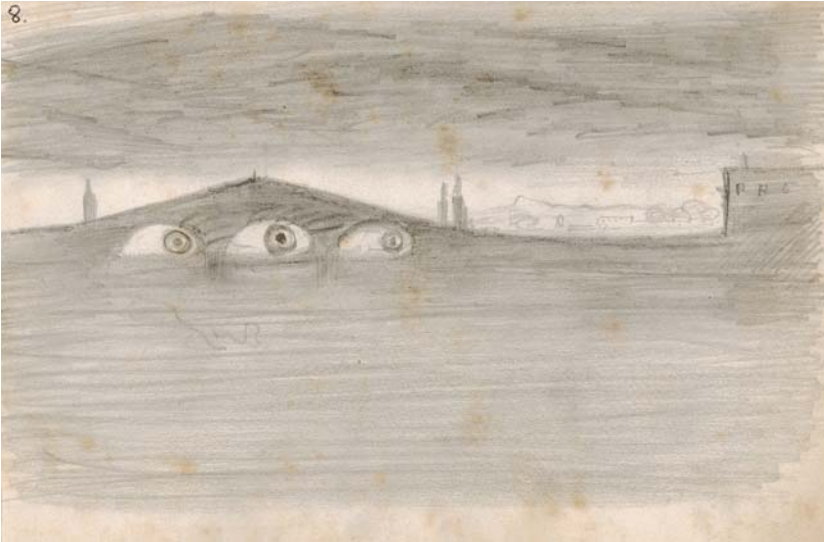
basado en la integridad de las distintas expresiones artísticas desde el siglo XV hasta inicios del siglo XX, con especial énfasis a los registros estéticos y artísticos manifestados en el área levantina. Así, la primera planta muestra la producción artística del Renacimiento en nuestra región y diversas áreas del sureste, acentuando diversos aspectos técnicos, culturales y sociales durante los siglos XVI y XVII. Una segunda planta recorre la gran pintura del siglo XVII en España (Zurbarán, Valdés Leal, Murillo, Ribera, Antolínez) donde se han insertado, a su vez, algunos nombres señeros del arte italiano como Cavarozzi. El Gabinete, espacio consagrado al desarrollo de las artes decorativas y a la pintura de género de los siglos XVI y XVII, da paso al siglo XVIII, uno de las épocas más fecundas y expresivas en Murcia a través, sobre todo, de la escultura de Francisco Salzillo y su estela. La tercera planta está dedicada al siglo XIX; tres espacios sistematizados desde el Academicismo y el

Romanticismo hasta la pintura decorativa, el Costumbrismo o la pintura de género.

Las salas de exposiciones temporales se ubican en el Pabellón Contraste. Desde su inauguración se han llevado a cabo interesantes muestras: *Eduardo Cortils. Pequeñas certidumbres*, recorrido por la plástica de este pintor contemporáneo que, a su vez, utilizó obras de arte de la colección del museo; *Arte dibujado. Arte restaurado*, exposición de una serie de dibujos de los siglos XVIII y XIX restaurados por el Instituto de Patrimonio Histórico Español; y *De crinolinas y polisonas*, indumentaria de los siglos XIX-XX. Hasta el 26 de marzo de 2006 se exhibió *Sorolla y sus contemporáneos*.

Museo de Bellas Artes de Murcia
C/ Obispo Frutos, 12
30003 Murcia

www.museosdemurcia.com/



«Puentes de Letras / Puentes de cultura» en la Casa-Museo Pérez Galdós

Las obras de reforma y ampliación de las instalaciones obligan a paralizar el programa de actividades presenciales en la casa-museo. Se compensa con actividades divulgativas en espacios externos -centros de enseñanza, otros museos- y, especialmente, con la programación que se desarrolla a través de la red.

Con motivo de la celebración del Día Internacional del Museo, y para sumarnos al trabajo colectivo sobre el lema propuesto por el ICOM, «Los museos, puentes entre las culturas», ideamos una cadena de comunicación vía correo electrónico bajo el título «Puentes de Letras / Puentes de Cultura» cuyo mensaje inicial se envió el día 10 de mayo, fecha del aniversario del nacimiento de Pérez Galdós. Dicho correo se remitió a otros museos de distintos países, invitándoles a participar en este encuentro virtual. Contenía un dibujo y un texto del escritor sobre un conocido puente de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, el llamado «Puente de palo». Dicho puente fue durante bastante tiempo el único medio de salvar el cauce del barranco Guinguada y su

presencia en la vida, en la pintura y en la literatura insular es muy significativa, hasta que se construyó el Puente de Verdugo al que, por la naturaleza del material con que fue fabricado, la voz popular conoció siempre como el «Puente de piedra».

A los posibles corresponsales les pedíamos respuestas que, como nuestro envío, relacionasen puentes físicos con puentes literarios, arquitectura y literatura, cultura material e inmaterial. Dimos un plazo inicial que, a la vista del éxito, decidimos prorrogar hasta la nueva convocatoria del Día Internacional del Museo. Por el momento hemos recibido 1018 mensajes, con diferentes propuestas, muchas de ellas sorprendentes por su intención y creatividad.

YO: (...) lo mejor será, y te lo aconsejo, que cuando vayas al mercado o a la Vegueta a llevar al editor de El Ómnibus nuestras tertulias, tomes siempre por el puente de madera.

BARTOLO. Eso sí que no haré yo.

YO: ¿Por qué?

BARTOLO. Porque el puente ese marea, y al pasarlo me parece que voy embarcado, con su meneo y sus cadenas.

YO. Pues es preciso remediarnos así, en tanto se construya el otro.

BARTOLO. ¿Y cuándo harán otro que no se remenee?

YO: Más tarde, más tarde. Todo lo quieres deprisa y eso es mucho pretender.

BARTOLO. ¿Cómo deprisa? Si hace más de un siglo que están los periódicos con el puente nuevo, y hágase el puente nuevo, y vuélvase a hacer el puente nuevo; y después de tanto recomendarlo y charlar sobre el proyecto, y pensar en uno de piedra, y después en otro de hierro, se salieron al fin con uno de palo. Dígame usted, mi amo, ¿y cuando el barranco se lleve éste, de qué proyectarán el otro? (...)."

Benito Pérez Galdós.

Tertulia del Omnibus. Mi criado Bartolo y Yo.

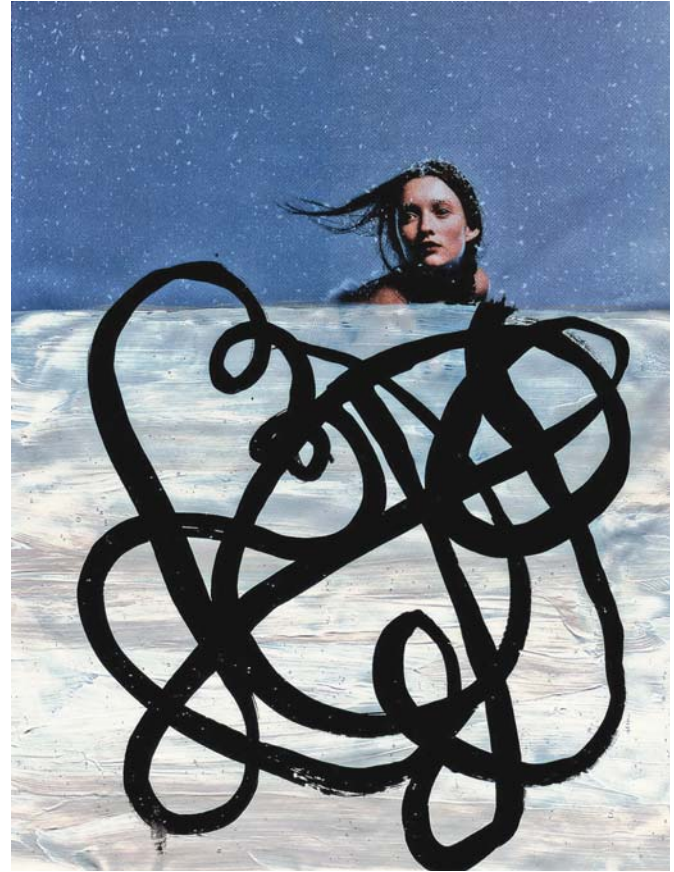
En *El Omnibus*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de julio de 1862

Casa-Museo Pérez Galdós
C/ Cano, 6
35001 Las Palmas de Gran Canaria

Tfno.: 928 36 69 76

Fax: 928 37 37 34

galdos@step.es



Miradas de Mujer. 20 Fotógrafas Españolas.
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente

Si todavía causa extrañeza ver fotografías en un museo es porque desafían nuestras ideas más arraigadas de lo que debe ser la obra de arte. Frente al cuadro único, laborioso e irreemplazable, la imagen fotográfica parece simple y con una ilimitada capacidad de multiplicarse y circular. Además las fotografías se presentan como documentos de la realidad, mientras que el arte se supone artificioso y falso. Sin embargo para apreciar lo artístico de una fotografía no deberíamos juzgarla con las leyes de la pintura sino con las suyas propias, que se desarrollan a un nivel distinto del de la obra de arte moderna.

Ni el ojo de la cámara es nuestro ojo ni lo que nos muestra es lo que vemos. Es la mirada del artista la que crea la escena y no al revés. ¿Existe entonces una mirada femenina?, ¿la poseen todas las mujeres y sólo ellas? De todos modos,

esa mirada femenina no es arte feminista, ni una opción ideológica o política, sino la excepción de una mirada que es genéricamente masculina.

Este ascenso de lo marginado, fundamental en la propuesta posmoderna, está inevitablemente presente en esta panorámica de la fotografía realizada por mujeres en España. Se trataba de recoger, entre las obras de artistas nacidas de 1940 a 1970, al menos un ejemplo de las tendencias actuales. En ellas se nos hace visible el universo del polvo, las alteraciones genéticas, lo doméstico, la memoria que se pierde... O contradicciones como la ternura en la guerra, la magnificencia de lo ínfimo, la relación de fuerzas entre máquina y naturaleza o cómo ésta es artificial. Pero también lo poético de la basura, lo onírico de lo cotidiano y hasta la belleza de lo horrendo.

Las artistas participantes en la muestra, expuesta en el museo del 19 de abril al 3 de julio de 2005, fueron Sandra Balseéis, Mireia Sentís, Marga Clark, Montserrat Soto, Hannah Collins, Eulàlia Valldosera, Carmela García, Mayte Vieta, Cristina García Rodero, María José Gómez Redondo, Susy Gómez, Marisa González, Ana Muller, Isabel Muñoz, Ouka Leele, Pilar Pequeño, Ana Prada, Concha Prada, Ixone Sádaba, y Marta Sentís.

Museo de Arte Contemporáneo
 Esteban Vicente
 Plazuela de las Bellas Artes, s/n
 40001 Segovia

Tfno.: 921 46 20 10

www.museoestebanvicente.es/
museo@museoestebanvicente.es



Año diez, momento cero

El 28 de noviembre se cumplieron diez años desde que el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) abrió sus puertas al público. Este aniversario de la primera década del museo ha marcado un momento de inflexión, idóneo para hacer balance y, en especial, para definir sus objetivos para el futuro.

Durante esta primera década se han sentado las pautas del tipo de museo en el que el MACBA aspira a convertirse en el contexto de la «hiperactividad» cultural actual. El modelo consumista occidental ha entrado en una nueva fase, uno de cuyos síntomas es el proceso de creciente espectacularización que sufre la cultura, en el que artistas y obras no son sino pretextos para mantener en aparente movimiento el mundo del arte. A fin de ofrecer resistencia a esta corriente y escapar de sus efectos, el MACBA ha optado por tres estrategias principales. En primer lugar, la programación de exposiciones

temporales, y muy especialmente la configuración de la colección MACBA, responden a la idea de cultura entendida no como enunciado incuestionable, sino como negociación, como lugar en el que se crea la esfera pública y se replantea nuestra posición en el mundo. En segundo lugar, el MACBA ha apostado por favorecer la autonomía de los públicos y la experimentación de formas de autoorganización y autoaprendizaje que generen articulaciones inéditas de procesos artísticos y sociales. En tercer lugar, las dos estrategias anteriores han impulsado al museo a potenciar el debate teórico-crítico. A fin de crear una estructura estable para tal debate, se ha puesto en marcha el Programa de Estudios Independientes (PEI), que se iniciará en enero de 2006. Este programa de estudios, alternativo y complementario a la formación académica reglada, desarrolla la trama de talleres, seminarios y cursos sobre arte y cultura

contemporáneos que el MACBA ha venido organizando.

El MACBA espera cimentar, en el futuro, una nueva estructura cultural, alejada de los museos o la «institución artística» entendidos en sentido tradicional, a través de la cual el arte regrese a la esfera pública y política. Por ello, los diez años que ahora se han cumplido no deben verse como el final de un ciclo, sino como un punto de partida: el trabajo hecho hasta hoy no es más que el punto de apoyo para lo mucho que al MACBA aún le queda por hacer.

Museo de Arte Contemporáneo
de Barcelona (MACBA)
Plaza dels Àngels, 1
08001 Barcelona

Tfno.: 934120810

<http://www.macba.es>
macba@macba.es



Inauguración del Gabinete visible del Museo Lázaro Galdiano

Como culminación de las obras de remodelación del Museo Lázaro Galdiano, se abrió al público la tercera planta del museo, «El Gabinete del coleccionista: una Colección de colecciones», el 31 de mayo de 2005. A medio camino entre almacén y la exposición permanente, el gabinete reúne las extraordinarias colecciones de textiles, monedas, medallas y armas, la apenas estudiada colección de marfiles, los jaeces medievales, platería, vidrio, cerámica, además de objetos raros y curiosos. El gabinete permanece abierto sábados y domingos de 10 a 14 horas.

Asimismo, la Biblioteca y Archivo de la Fundación Lázaro custodia el valioso legado bibliográfico y documental que reunió don José Lázaro Galdiano así como las publicaciones adquiridas por la fundación desde que se creó a mediados del siglo XX. Tienen acceso a

todos los fondos y servicios de la Biblioteca y Archivo los investigadores que lo acrediten. Después de las obras de remodelación y acondicionamiento que tuvieron lugar en los años 1999 y 2000, las nuevas instalaciones se abrieron de nuevo el día 31 de mayo de 2005. Con ocasión de la reapertura se realizó una muestra con dieciocho obras de interés artístico y bibliográfico titulada *Obras selectas de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano*.

Por otro lado, desde el mes de diciembre de 2005 está a disposición de los colegios el material didáctico del Museo Lázaro Galdiano, destinado a estimular la curiosidad y ejercitar la atención de los escolares. El material consiste en una guía del profesor, fichas didácticas, dos recortables, uno del edificio del museo y, otro, de una de las salas, y un álbum de cromos.

A su vez, el Museo Lázaro Galdiano ha editado, durante el año 2005, la *Guía breve del Museo Lázaro Galdiano*, en español e inglés, y los catálogos *La pintura española del siglo XIX*, a cargo de don José Luis Díez, y *Pintura española de los siglos XVII y XVIII*, realizado por don Alfonso E. Pérez Sánchez.

Museo Lázaro Galdiano
C/ Serrano, 122
28006 Madrid

Tfno. (34) 91 561 60 84

www.flg.es/
conservacion@flg.es; biblioteca@flg.es;
difusion@flg.es; goya@flg.es



Novedades 2005 del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

El día 19 de mayo de 2005 se presentó la nueva *Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* patrocinada por la Fundación Caja Madrid. Un libro de cuatrocientas páginas que ofrece una breve introducción sobre la Real Academia de Bellas Artes y su museo, realizada por D. Antonio Bonet Correa; una selección de las más representativas obras del museo, tanto de pinturas como de esculturas, y una breve reseña sobre la colección de dibujos. Una colección que abarca desde el siglo XVI al siglo XX.

El día 13 de enero se reanudó el ciclo de conferencias «Las Artes y el siglo XXI», organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y dirigido por D. Francisco Calvo Serraller.

Dentro del programa de actividades extraordinarias programadas por el

museo en colaboración con el Ministerio de Cultura, durante los meses de julio y agosto se impartieron, con gran aceptación por parte del público, una serie de conferencias en la sala Guitarte impartidas por académicos y la conservadora del museo, y dos ciclos de conferencias impartidos en las salas del museo: «La obra de la semana» y «El artista de la semana».

Respondiendo al creciente interés del público, y en la misma línea de fomentar el conocimiento del museo, se organizaron diversas actividades. En el marco del programa de actividades previsto para Semana Santa, D^a Mercedes González de Amezúa, conservadora del museo, impartió la conferencia «El Sueño del Caballero y otras pinturas de Vanitas en el siglo XVII». Con el mismo fin el miércoles 25 de mayo, «Susana y

los Viejos en la pintura» se tituló la disertación de la conservadora del museo, y el día 3 de noviembre se inauguró el ciclo de conferencias, «Obras Maestras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», dirigido por D. Víctor Nieto Alcaide, delegado del Museo de la Real Academia.

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
C/ Alcalá, 13
28014 Madrid

Tfno.: 91 525 08 64

<http://rabasf.insde.es>
scria_museo@terra.es



Don Quijote en el Museo de Navarra

El Museo de Navarra celebró la conmemoración del cuarto centenario del Quijote con una exposición de producción propia: *La imagen del Quijote. Bordados cortesanos del siglo XVIII*. Paralelamente se programaron talleres, visitas guiadas y dramatizaciones para todo tipo de público. Las dramatizaciones fueron interpretadas por dos actores con la participación activa de niños y mayores que cada sábado de mayo y junio representaron un pasaje de la novela, con una media de veintisiete asistentes por sesión. Cabe destacar la importancia del papel didáctico de este tipo de visitas participativas, tanto por su contribución a la difusión, valoración y respeto al patrimonio, como por su dimensión como instrumento para la educación, el cultivo del goce estético y la provisión del

tiempo del ocio. Asimismo constituyen una eficaz estrategia para la integración de individualidades muy variadas desde el punto de vista cultural, religioso, étnico, físico o psicológico.

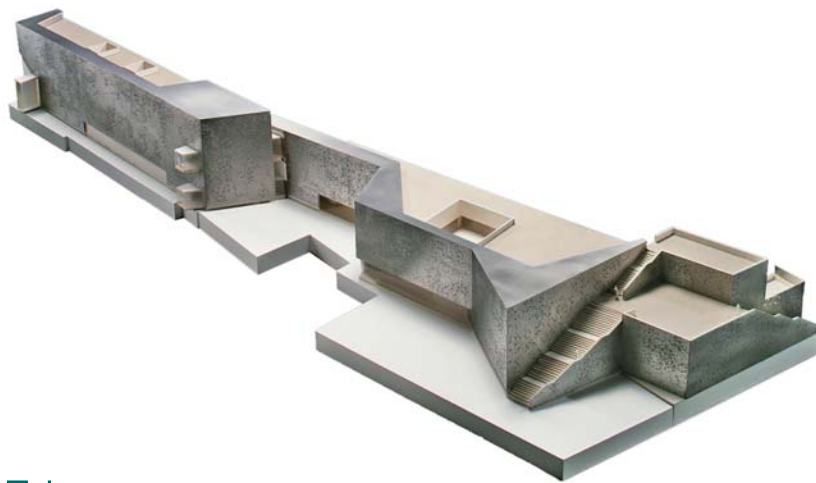
Las visitas teatralizadas se ofertan en el Museo de Navarra desde 2003, tanto para escolares como abiertas al público en general. Los recorridos se centran en determinadas piezas de arte y arqueología que pueden relacionarse con temas variados de interés actual. Las obras elegidas dan pie a hablar de técnicas y materiales, de mitos universales y de historias más locales a través de las cuales se analiza el presente desde el conocimiento del pasado. Se enfoca la Historia del Arte siempre de un modo ameno, abierto y respetuoso, aunque abriendo puertas a un espíritu crítico.

En esta línea se desarrollaron las visitas del Quijote. Las dramatizaciones participativas *Don Quijote en el Museo de Navarra* sirvieron para dar a conocer esta colección de bordados a un público que de otro modo no hubiera visitado la exposición. Los visitantes se convirtieron en protagonistas, disfrutando así de una experiencia gratificante que trascendió el ámbito didáctico para convertirse en una vivencia positiva y enriquecedora en el museo.

Museo de Navarra
Cuesta de Santo Domingo s/n
31001 Pamplona (Navarra)

Tfno.: 848 426492 /93

www.cfnavarra.es/cultura/museo
aredinar@cfnavarra.es



Nueva etapa del Museo San Telmo

El año 2005 se puede considerar para el Museo San Telmo como un punto de inflexión que marcará el inicio de una nueva etapa en su andadura, ya que durante este año se ha adjudicado el proyecto para la rehabilitación y ampliación del museo. Este proyecto permitirá que San Telmo se sitúe a la altura de cualquier equipamiento moderno, cumpliendo con los más exigentes requisitos de accesibilidad y circulación de piezas, sin perder por ello sus peculiaridades, que vienen dadas, en parte, por la ubicación del museo en un edificio del siglo XVI.

La propuesta de Nieto y Sobejano Arquitectos fue la ganadora de un concurso al que concurrieron veintinueve equipos de ámbito internacional, y la que se ejecutará a partir de mediados de 2007. Se trata de un proyecto que pondrá en valor el edificio original,

dotándolo de un anexo nuevo que se integrará con el entorno, prestando especial atención al Monte Urgull, con el que se relacionará mediante una celosía ideada por los artistas Leopoldo Ferrán y Agustina Otero, causando así un mínimo impacto estético.

La renovación, por otra parte, no se limitará al plano arquitectónico, sino que se extenderá también a los contenidos y a la museografía. Los fondos del Museo San Telmo, ricos y heterogéneos como en la mayor parte de los museos de su época, se organizarán en tres ejes temáticos, siguiendo el proyecto elaborado por las empresas Xabide y K6. Así, «Signos de identidad» será la sección que englobará una selección de piezas etnográficas, históricas y artísticas; «Diálogos», se dedicará a las Bellas Artes; y «Huellas de la memoria» será una sección que

ofrecerá, mediante la utilización de las más modernas técnicas expositivas, una imagen global de la sociedad guipuzcoana.

Para el proyecto, que tendrá un coste estimado de veinticuatro millones de euros, el Ministerio de Cultura ha mostrado su compromiso de aportar ocho millones, uno el Gobierno Vasco y el resto correría a cargo del Consistorio donostiarra.

Museo San Telmo
Plaza Zuloaga, 1
20003 Donostia (San Sebastián)

Tfno.: 943 48 15 80
Fax: 943 48 15 81

<http://www.donostiakultura.com/santelmo.php>
santelmo@donostia.org

2 CURSOS, CONFERENCIAS, ENCUENTROS



SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

Curso de Museología y Museografía

Ministerio de Cultura en Rabat (Marruecos)
De septiembre a noviembre de 2005

Organizado por la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura junto con el Instituto de Historia y Cultura Militar del Ministerio de Defensa y con el Ministerio de Cultura de Marruecos, con el apoyo de la Embajada de España en Rabat, el curso, dirigido a directores y técnicos de museos y también a estudiantes de Museología marroquíes, fue impartido por conservadores y restauradores de la Subdirección General de Museos Estatales, los museos de titularidad estatal y el Museo Nacional del Prado.

Las charlas, que se desarrollaron en la sede del Ministerio de Cultura en Rabat, se estructuraron en cinco módulos (museología, gestión y organización de museos, documentación, conservación y restauración, exposición y difusión) repartidos a lo largo del último trimestre del año 2005, sumando un total de setenta y dos horas lectivas.

Durante el desarrollo del curso, los profesionales de museos españoles y marroquíes que participaron en el mis-

mo tuvieron la oportunidad de intercambiar puntos de vista y opiniones sobre la situación de las instituciones museísticas en España y Marruecos, además de conocer proyectos que se están desarrollando en la actualidad en ambos países.



MUSEO DE ALTAMIRA

El arte desde Altamira

Del 15 de febrero al 3 de marzo de 2005

En colaboración con el Centro de Investigación Pedagógica y de Formación de Profesorado (CIEFP) de Santander, este curso estuvo dirigido a profesores de las etapas educativas no universitarias con interés en actualizar y profundizar en el conocimiento del primer arte de la Humanidad. La finalidad del curso

fue proponer una mirada al arte de Altamira desde la Arqueología y desde el lenguaje visual contemporáneo. En el curso se ofreció una revisión del actual conocimiento científico sobre el arte paleolítico y las manifestaciones artísticas en la Cueva de Altamira, a partir de las más recientes investiga-

ciones prehistóricas. Al mismo tiempo, se propuso una mirada contemporánea hacia el arte paleolítico, comprendiendo así el arte de manera global desde su aparición, con los humanos modernos, en los tiempos de Altamira.

MUSEO DE ALTAMIRA

El ámbito espacial y temático de los museos.***XVI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico***

Reinosa, Cantabria

Del 5 al 8 de julio de 2005

En el marco de los XVI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico organizados por la Universidad de Cantabria en Reinosa, el Museo de Altamira fue invitado a programar y dirigir un curso que se tituló «El ámbito espacial y temático de los museos».

Con el objetivo de crear un foro de reflexión, se plantearon cuatro casos concretos de relación entre el Patrimonio Histórico, la Arqueología y los museos como herramienta de gestión: la catedral de Vitoria, el Museo de Altamira, el Museo Arqueológico de Ali-

cante (MARQ), y Barcelona y Galicia como modelos de integración museística en la gestión de la arqueología urbana y territorial respectivamente.

MUSEO DE ALTAMIRA

Seminario Buenas prácticas en la gestión integral de yacimientos con arte rupestre abiertos al público

Ciudad Rodrigo, Salamanca

Del 19 al 21 de octubre de 2005

La Red Europea Primeros Pobladores y Arte Rupestre Prehistórico (REPPARP) aglutina a una serie de regiones del suroeste de Europa que han decidido constituir una alianza para el desarrollo conjunto de sus ofertas turístico-culturales basadas en la Prehistoria y el arte rupestre, al amparo del programa europeo Interreg IIIB SUDOE. Su

objetivo final es constituir un itinerario cultural europeo, como nueva oferta turístico-cultural y base de un desarrollo económico, en especial de zonas rurales de los asociados, con un modelo de conservación y difusión del patrimonio arqueológico prehistórico.

Una de las primeras actuaciones de la REPPARP fue la organización del semi-

nario «Buenas prácticas en la gestión integral de lugares arqueológicos abiertos al público», que tuvo como objetivo aunar experiencias de todos los socios en lo relativo a la gestión de lugares arqueológicos, en todos sus aspectos: conservación, difusión e investigación.



MUSEO SEFARDÍ

***XV Curso de Verano de Cultura Hispanojudía y Sefardí:
Los Sefardíes, Literatura y Lengua de una Nación Dispersa***

Toledo

Del 5 al 8 de septiembre de 2005

Durante los días 5 al 8 de septiembre del 2005 tuvo lugar en Toledo el XV Curso de Verano con la asistencia de setenta alumnos venidos de diversos lugares del mundo: desde Madrid a Vitoria o Barcelona y desde Ramat Gan (Israel) hasta Sao Paulo (Brasil) y Konstanz (Alemania). La lección inaugural corrió a cargo del profesor y académico de la R.A.E de la Lengua D. José Manuel Bleuca y versó sobre las ideas lingüísticas de Cervantes y la lengua sefardí. El profesor buscó las semejanzas entre la denominada Biblia de Ferrara (1553) y el Quijote de Cervantes, puesto que según reza en la primera edición de la citada Biblia está hecha «en lengua española traduzida palabra por palabra de la verdad hebrayca». El maravilloso prólogo de la Biblia se puede considerar como un auténtico pórtico del Renacimiento que ayuda a explicar el pensamiento

de la Europa del siglo XVI. La clausura corrió a cargo del profesor D. Fernando Díaz Esteban bajo el título de «La literatura de los sefardíes occidentales». El curso se desarrolló acorde al programa, incluidas las mesas redondas dedicadas tanto a la enseñanza de la lengua y literatura sefardí como al problema de su posible desaparición. La lengua y la literatura en sus diversos géneros: romances, coplas, teatro, narrativa, poesía fueron objeto de ponencias concretas por diversos especialistas de universidades españolas como la Complutense de Madrid, Granada, Murcia, Alcalá de Henares y Valladolid, y de universidades israelíes como la Hebrew University de Jerusalén o la de Barilán así como de otros centros europeos como las Universidades de Basilea y Bulgaria.

La coordinación del curso corrió a cargo del profesor Jacob Hassán del

Instituto de Filología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Entre lección y lección pudimos visitar la exposición *Isabel, la Católica* que se podía visitar en el mismo corazón de la catedral de Toledo.

Finalmente, dentro del mismo curso, tuvo lugar un emotivo e intenso homenaje a la profesora Ana Riaño, de la Universidad de Granada, recientemente fallecida y que figuraba como profesora de una de las conferencias. Sirva el recuerdo y cariño de todos profesores y alumnos como contrapunto a una labor dedicada a la literatura sefardí; siempre que la necesitamos se prodigó en nuestros cursos de verano y no sólo nos quedan algunas de sus enseñanzas publicadas sino su amabilidad, humanidad y magisterio.

MUSEO SEFARDÍ

I Curso de Postgrado en Museología

Facultad de Humanidades de Toledo

De noviembre de 2005 a marzo del 2006

Organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Humanidades de Toledo, y con la colaboración, entre otros centros, del propio Museo Sefardí de Toledo para la realización de las prácticas, ha tenido lugar este primer curso de postgrado con el

fin de posibilitar el conocimiento de la teoría museológica y museográfica, y que sus alumnos posean una base suficiente para trabajar en los distintos servicios de un museo. El Museo Sefardí ha colaborado en la realización de prácticas durante los lunes del mes de

febrero del 2006 en torno al espacio del museo, proyecto museológico y museográfico del Museo Sefardí, seguridad y plan de evacuación, sistemas Hanwell y Domus, y experiencias didácticas del Museo Sefardí.



MUSEO SEFARDÍ

6ª Jornada Europea de la Cultura Judía

Toledo

Del 2 al 4 septiembre del 2005

Organizadas por el Patronato Municipal de Toledo y con la colaboración de la Red de Juderías, el centro de atención de las jornadas fue la cultura gastronómica y la herencia de sabores, texturas y costumbres que conforman la tradición judía. De esta manera, restaurantes de la ciudad como Adolfo, La Perdiz, Casa Aurelio, El Locum, Los Cuatro Tiempos, El Hostal del Cardinal y otros, colaboraron con la apari-

ción en sus cartas de menús inspirados en la vieja cocina toledana. Los jardines del Paseo del Tránsito acogieron un mercado gastronómico judío y, entre los talleres infantiles sobresalió el dedicado a la elaboración de pan ácimo. Un grupo de actores dramatizó con éxito una selección de cuentos judíos en una serie de itinerarios por la judería. Por fin varios conciertos, pasacalles y degustaciones hicieron, nunca mejor

dicho, las delicias de los numerosos participantes en estas jornadas que llenaron de público las viejas calles de la judería de Toledo.

MUSEO SEFARDÍ

I Encuentro de Arqueología Judía en España**Facultad de Humanidades de Toledo, Universidad de Castilla la Mancha**

14 y 15 abril de 2005

Organizado por la Asociación de Amigos del Museo Sefardí y la Facultad de Humanidades de Toledo (Universidad de Castilla-La Mancha), tuvo lugar en Toledo un primer encuentro entre profesionales de la arqueología de diversas comunidades autónomas sobre los problemas de la «arqueología judía». Aparte de dar a conocer los últimos descubrimientos en la materia como la excavación de la sinagoga en Besalú (Gerona) o el hallazgo de una nueva sinagoga en Toledo, el Dr. Angel Fuentes, profesor del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid, planteó la necesidad de desarrollar la

arqueología judía con todas sus consecuencias. El Dr. Javier Castaño, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, planteó en su ponencia los «excesos» a los que pueden llevar interpretaciones incorrectas, así como polémicas recientes sobre atribuciones a la cultura judía de barrios, edificios y objetos muebles en diversos lugares de España, apoyadas en un uso incorrecto de fuentes y metodología.

El tema presenta tal interés que se le dedicará monográficamente uno de los próximos cursos de verano, bajo la dirección de R. Izquierdo, catedrático de Arqueología Medieval de la Uni-

versidad de Castilla la Mancha y coordinado por Santiago Palomero desde el Museo Sefardí de Toledo.



MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

Seminario Las religiones místicas

Del 4 al 5 de marzo de 2005

Durante los días 4 y 5 de marzo, el Museo Nacional de Arte Romano organizó un seminario dedicado a las religiones místicas, cuyo protagonista

fue el dios *Mitra*. Conocer quién era este dios, sus seguidores, qué prácticas rituales seguían, cuáles eran sus enseñanzas doctrinales y cuál fue el

alcance de su difusión en el Imperio Romano, fueron los apartados más importantes tratados en el seminario.

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

I y II Ciclo Internacional de Conferencias Roma Monumental: Complejos arquitectónicos de la capital del Imperio

Junio y octubre de 2005

A través de estos dos ciclos, se inició una serie de conferencias sobre las causas y orígenes de los complejos monumentales más significativos de la ciudad de Roma. Conocer cómo se

planificaron estas impactantes obras, los hechos que las hicieron posibles y los momentos y vicisitudes que se vivieron allí, fueron motivo suficiente para la posterior visita por parte del

público asistente. La serie de conferencias culminará con el III Ciclo de conferencias, que se celebrará en octubre de 2006.

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

Curso Polis, urbs, civitas y municipium. Vida y concepto de ciudad en la Antigüedad Clásica

Del 4 al 8 de julio de 2005

Entre el 4 y el 8 de julio, el Museo Nacional de Arte Romano, en colaboración con el Centro Regional de la Universidad a Distancia en Mérida, la Asociación de Amigos del Museo y la Fundación de Estudios Romanos, organizó este curso que profundizó en

la vida y organización de la ciudad de la Antigüedad Clásica. Se contempló el concepto de ciudad y ciudadano, tanto en sus diferentes aspectos como las peculiaridades locales y de vida cotidiana en sus calles, sus festividades, espectáculos, el comercio, econo-

mía y sus edificios más notables. La ciudad de Mérida y el museo fueron un gran exponente para completar el conocimiento y la visión que se ofreció a través de las distintas ponencias.

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

Congreso Internacional La Vía de la Plata

Del 16 al 17 de diciembre de 2005

Durante los días 16 y 17 de diciembre, tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte Romano un congreso sobre el *iter ab Emerita Asturicam*, conocido popularmente como «Camino de la Plata», que junto con la *Vía Augusta*, fue la calzada romana más importante de la Península Ibérica. Siguiendo las trazas de una vía protohistórica, fueron los romanos los primeros en dotarla de

un firme proverbial, además de incorporarla a su vasta red de carreteras, constituyendo el más efectivo vehículo de la romanización. La *Vía de la Plata*, fue sin lugar a dudas la columna en torno a la cual se vertebraron las comunicaciones en la parte occidental de Hispania.

El congreso, que reunió a destacados especialistas en la materia, fue una

puesta al día de los conocimientos, abordando distintos y variados aspectos, tales como: los caminos prerromanos en el entorno de la *Vía de la Plata*, la epigrafía de la *Vía de la Plata*, la toponimia, la circulación monetaria, las mansiones, puentes y obras de fábrica, y por último, la puesta en valor de la *Vía de la Plata*: «El proyecto Alba Plata».



MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

Jornadas *Una mirada al Islam*

De enero a marzo de 2005

Durante el primer trimestre del pasado año 2005 el Museo Nacional de Antropología organizó unas jornadas que, bajo el título «Una mirada al Islam», pretendían ofrecer una visión sobre el grado de integración y los problemas de la comunidad musulmana residente en nuestro país, y al mismo tiempo

dar a conocer los valores espirituales y estéticos de la cultura islámica.

Además de talleres para adultos y visitas temáticas sobre las tradiciones festivas del Islam, se programaron dos mesas redondas en las que participaron, entre otros, miembros del Centro

Cultural Islámico, del Comité de Solidaridad con Oriente Próximo y de la principal asociación de inmigrantes musulmanes, *Atime*. Los participantes analizaron y debatieron con el público la situación tanto social como jurídica de los musulmanes en España.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Curso *Los Pueblos del mar*

Del 24 a 28 de enero de 2005

El objetivo de este curso es analizar la situación que existía en el Mediterráneo Oriental con anterioridad al 1200 a.C., para determinar cuál era el origen de

los pueblos del mar, estudiar lo que aconteció y, finalmente, explicar el posterior marco político y cultural que implicó la aparición de nuevos pueblos

y reinos como los Filisteos, Israel, los Fenicios, los Arameos y otros.



MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Ciclo de conferencias *El caballo en el mundo prerromano*

2 de febrero de 2005

Estas conferencias ofrecieron nuevas interpretaciones en relación con la presencia física del caballo en los yaci-

mientos arqueológicos, los elementos materiales con él relacionados y el significado de prestigio que tenía en las

sociedades prerromanas del Mediterráneo y del interior de Europa.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Coloquio *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*

Museo Arqueológico Nacional y Casa Velázquez
14 y 15 febrero de 2005

Organizado en torno a la exposición *El vaso griego y sus destinos*, abordó diversos aspectos relacionados con la for-

mación de las colecciones europeas de vasos griegos y su evocación como fuente de inspiración entre artesanos y

artistas de la Europa moderna y contemporánea.



MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Curso Arameos y arameo: historia y cultura

Museo Arqueológico Nacional y Centro de Estudios del Próximo Oriente Antiguo
Del 21 al 25 de febrero de 2005

El curso se centró en el estudio de cultura y lengua aramea. Los arameos aparecen en la historia en el siglo XII a.C. Aunque su importancia es relati-

va, su lengua pasará enseguida a convertirse en el medio de expresión común en el Próximo Oriente Antiguo. Posteriormente, fue el idioma hablado

y escrito por diversos pueblos en distintas épocas, y medio de expresión de los cristianos en Siria, de los judíos y de la comunidad mandea de Iraq.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Curso Archaeologia Mesopotamiae: Orígenes, Historia y práctica. Realidad actual

Museo Arqueológico Nacional y Centro de Estudios del Próximo Oriente Antiguo
Del 4 al 8 de abril de 2005

El curso ofrece una introducción a la arqueología en el área central del Oriente Próximo, más o menos el actual Iraq. Se analiza la época de los viajeros

Europeos y los primeros descubrimientos, y la evolución cultural mesopotámica de manera cronológica. Se termina con un análisis de la tradición arqueo-

lógica en la República de Iraq y los actuales problemas de conservación y defensa del patrimonio.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Seminario Arte Rupestre Paleolítico: Los magdalenenses del norte de Europa. El arte de Creswell Crags (Reino Unido)

Museo Arqueológico Nacional y Universidad a Distancia (UNED)
Del 12 al 14 de abril de 2005

Este seminario quiere dar a conocer el reciente descubrimiento del primer arte rupestre paleolítico en la Islas Británicas, analizando las circunstancias y

características de este excepcional hallazgo en Creswell Crags y su significado en el contexto europeo. Además, se plantearán algunas de las medidas

de conservación adoptadas para su exhibición al gran público.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Ciclo de conferencias Arte mueble paleolítico en la Península Ibérica: nuevas perspectivas

Museo Arqueológico Nacional y Universidad de Cantabria
Del 26 abril al 17 de mayo de 2005

En el presente ciclo se examina el arte mueble de Cantabria dentro del marco más amplio de la expresión gráfica paleolítica de la península, incidiendo

particularmente en el conocimiento del contexto de los objetos artísticos. Este ciclo está en relación con la exposición temporal: *La materia del*

lenguaje prehistórico. El arte mueble paleolítico de Cantabria en su contexto.



MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Ciclo Ars vivendi. La buena vida en Grecia y Roma

Sociedad Española de Estudios Clásicos
Del 25 octubre al 25 de noviembre de 2005

El mundo grecorromano es nuestro antecesor directo en el desarrollo, entre otras, de actividades lúdicas y de ocio. Se revisan, en una verdadera

puesta al día por parte de especialistas de universidades y centros de enseñanza, las principales diversiones que entretenía a la sociedad grecorroma-

na: juegos, tertulias, coleccionismo de arte, cocina, moda, ejercicio físico, cortejo amoroso, etc.

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Ciclo de conferencias Las Órdenes Militares y la Guerra Santa en la Edad Media

Del 20 octubre al 3 diciembre de 2005

Este ciclo da a conocer las circunstancias sociales, políticas y culturales que motivaron el surgimiento de las denominadas órdenes militares, que nacen

como instituciones religiosas de carácter regular, aunque con una evidente proyección militar. Las primeras nacerán en Tierra Santa a finales del siglo

XI y principios del XII y de ellas tomarán ejemplo todas las demás.

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Ciclo de Conferencias Arqueología e indumentaria

Del 10 de febrero al 1 de junio de 2005

Ciclo, desarrollado durante la primavera de 2005 con nueve charlas, en el que se revisaron diversos aspectos de la indumentaria desde sus primeras manifestaciones en el arte rupestre prehistórico hasta la época de los

Reyes Católicos, a partir de los estudios arqueológicos, con el fin de acercarse al vestido y a la indumentaria desde diferentes disciplinas. Las conclusiones que aporta la arqueología, desde el estudio directo de la cultura

material relacionada con el traje, resultan de gran interés para estudiosos y seguidores de la historia del vestido.



MUSEO
DEL TRAJE

Centro de
Investigación
del Patrimonio
Etnológico



MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Ciclo de Conferencias Moda y Cine

Junio de 2005

Breve ciclo, de cuatro sesiones, bajo la coordinación de la profesora Pilar Paricio Esteban, y alrededor de la proyección de películas significativas, en el que se han analizado aspectos destacados de la relación entre moda y cine. Al igual que en el ciclo anterior,

se pretende aquí una aproximación a la historia del traje desde una óptica alejada de los enfoques más tradicionales. En este caso, intentamos acercarnos al vestido desde el mundo del cine, analizando las influencias mutuas y la realimentación que indudable-

mente existe entre cine y moda. Para explicar estos conceptos de forma práctica, tras las conferencias de cincuenta minutos de duración aproximada, se proyectaron películas que reflejaban los contenidos de la charla, para finalizar con un debate.

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Ciclo de Conferencias Alta Costura en España

Otoño de 2005

La programación de este ciclo es el resultado de la demanda de muchas de las personas que asistieron a los ciclos de conferencias y los cursos de 2004, en los que se solicitó, de forma reiterada, un ciclo específico sobre la alta costura en España. El ciclo, desa-

rollado a lo largo del otoño, se ha estructurado con dos conferencias introductorias en las que se explica, desde una perspectiva fundamentalmente sociológica, a qué llamamos alta costura y cuáles fueron sus inicios en nuestro país; para pasar a charlas

monográficas sobre los principales diseñadores «históricos» de alta costura en España. Estas charlas no agotan en absoluto el tema, por lo que es previsible su continuación con nuevos ciclos en el futuro.

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Cursos monográficos Estudio y Documentación de Textiles

Del 9 al 18 de mayo de 2005

El curso, coordinado por Lucina Llorente Llorente, desarrolla distintos aspectos relacionados con las materias y las técnicas básicas que constituyen los tejidos, así como del estudio de los tejidos históricos. Se trata de un curso

práctico destinado a profesionales del Patrimonio Histórico que necesiten profundizar en sus conocimientos en el ámbito de los textiles, por lo que la asistencia se restringió a quince personas, y resultó necesario efectuar una

selección de los numerosos candidatos basada en la adecuación del solicitante, tanto por su formación previa como por el contenido y necesidades de su trabajo.



MUSEO
DEL
TRAJE

Centro de
Investigación
del Patrimonio
Etnológico

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Cursos monográficos Introducción a la conservación y restauración de tejidos e indumentaria

Del 31 de mayo al 2 de junio de 2005

Dirigido a todos los interesados en iniciarse en aspectos relacionados con la conservación y restauración de los tejidos y la indumentaria, incluyó un programa muy diverso con una aproximación a la naturaleza física y química de las fibras textiles, así como a sus

alteraciones; materiales y sistemas de almacenamiento, criterios y técnicas de restauración, soportes expositivos y aspectos diversos relacionados con la conservación y prevención. También se realizó una visita guiada a los almacenes, talleres de restauración y exposi-

ción permanente del Museo del Traje. Este curso contó con treinta y nueve participantes.

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Cursos monográficos Cuero y piel, materias y procesos de tratamiento

Del 15 al 17 de junio de 2005

Curso organizado por el Grupo Español del IIC, e impartido por Paz Aguiló y Vicente Segarra, destinado a

proporcionar una visión general sobre las materias, técnicas y procesos de la industria del cuero en la antigüedad y

hoy en día, con especial atención a los procesos manuales.

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Cursos monográficos El traje en torno a 1900: Sociedad, Arte y Moda

Del 26 al 28 de septiembre de 2005

Breve curso, de treinta y ocho participantes, impartido por la Dra. Mercedes Pasalodos Salgado, cuya finalidad era acercar a todos aquellos interesados en la historia del traje a un período en

torno al cambio del siglo XIX al XX, conocido como *Belle Époque* o Modernismo. En este sentido, la sociedad del momento y el arte en todas sus manifestaciones propiciarán un estilo que

se reflejará también en la indumentaria y supondrá un importante cambio en la silueta femenina.



MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Curso monográfico sobre Introducción a la elaboración de soportes expositivos para indumentaria

Del 7 al 25 de noviembre de 2005

Curso coordinado por Carmen Lucini, especialista en conservación preventiva y museografía textil, y colaboradora del Museo del Traje, dirigido a profesionales vinculados con museos e instituciones que posean colecciones de indumentaria y/o que sean respon-

sables de su exposición y montaje. La elaboración de maniqués adaptados a los diversos trajes y épocas exige unos conocimientos y recursos específicos para los que este curso servirá de introducción. Además ayudará a orientar los criterios que permitan seleccionar un

tipo de presentación técnica que no falsee ni la especificidad de la obra, ni su volumen, ni su historia, ni la intención del creador. Este curso, por su carácter práctico, quedó limitado a quince participantes.

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Encuentros con ...

Año 2005

Los «Encuentros con...» ofrecen una oportunidad única de conocer en vivo el proceso creativo de importantes diseñadores de moda desde su inicio hasta su terminación. La intención de estos «Encuentros con...» los diseñadores es acercarse a la experiencia biográfica de cada uno de ellos y pro-

fundizar en su proceso de trabajo, desde la idea primera hasta la exhibición en las pasarelas. La creación es una respuesta personal, diferente en cada caso, en la que aparecen implicadas dimensiones funcionales y simbólicas, aspectos artísticos, y problemas sociales y económicos. Dialogar con

los creadores nos permite comprender mejor la complejidad del mundo de la moda. Los diseñadores invitados en este año han sido: Francis Montesinos, Enrique Loewe, Alma Aguilar, Agatha Ruiz de la Prada, Lydia Delgado y Fernando Lemoniez.

MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES SUNTUARIAS DE VALENCIA

Ciclo de conferencias Artes Decorativas en la Edad Moderna. La influencia del Quijote

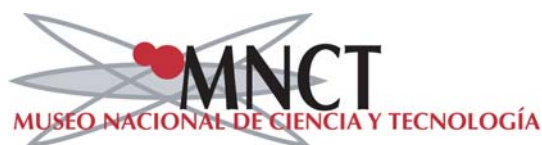
Del 17 de noviembre al 15 de diciembre de 2005



Como actividad en torno a la exposición *El Quijote en el Museo* (del 16 de noviembre de 2005 al 30 de enero de

2006), se organizó un ciclo de conferencias centradas en distintas manifestaciones de las artes decorativas en

tiempos de el Quijote o en relación con esta figura literaria.



MUSEO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Jornada Medicina: Entre Culturas. Una Nueva Experiencia

22 de mayo de 2005

La apertura a experiencias de base científica y de gran repercusión social es siempre una meta fundamental para el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología. Por ello, sensibilizados por la gran confusión existente sobre las medicinas alternativas, como el ayurveda, la acupuntura, la fitoterapia o la homeopatía; y sobre la difícil elección de especialistas con suficiente formación académica, el museo aprovechando el lema «El museo puente entre culturas» designado por el ICOM en 2005 para la celebración del Día Internacional del Museo, quiso realizar una novedosa e interesante actividad en la que la medicina fuera ese puente entre las culturas tradicionales orientales y la cultura occidental. De este modo se organizó una jornada en la que combinando las demostraciones prácticas con charlas impartidas por profesionales, el público pudo acercarse de una forma seria y rigurosa al conocimiento de dichas medicinas

alternativas o complementarias, como también se les denomina. Estas prácticas, son técnicas milenarias que se han empleado con gran éxito desde la antigüedad en países como China o la India. Para hablarnos de ellas, desde el más estricto rigor científico, el museo invitó a prestigiosos médicos expertos en estas terapias y se organizaron dos sesiones prácticas de terapias físicas, como el *Shiatsu* y el *Tai-Chi*, que complementan estas medicinas.

La actividad comenzó con una sesión informativa y demostrativa de *Tai-Chi* dirigida por la Asociación de *Tai-Chi* Taoista, en la que participaron de forma activa los visitantes que se acercaron al museo. A continuación, los maestros de la Escuela Japonesa de *shiatsu* pusieron en práctica sus conocimientos terapéuticos con algunos afortunados voluntarios. En la mesa redonda médicos y especialistas en medicinas alternativas, bajo la coordi-

nación de Doña Begoña Delclaux, médico y especialista en acupuntura, fueron exponiendo a los oyentes las particularidades de cada una de sus especialidades; entre los participantes se encontraban el Dr. Mao Jianbo, catedrático de la Universidad de Yunnan (China), quien habló de acupuntura, Don Apollinaire Dschoutezo, doctor en medicinas alternativas por la Universidad de Sri Lanka, que expuso la medicina ayurvédica, Don Manuel Molino Peinado, director médico del laboratorio Heel España, experto en homeopatía y homotoxicología, y Don Joseph Hamlin, experto quiropráctico, entre otros. El éxito de la actividad quedó avalado por la gran afluencia de público, quienes participaron vivamente en los debates, resultando en conjunto una experiencia muy interesante y provechosa para los asistentes.

OTROS CURSOS, ENCUENTROS Y CONGRESOS

**XII Congreso Mundial FMAM
«Museos y amigos: frente a
nuevas realidades»**

Federación Mundial de Amigos de los
Museos
Sevilla

Del 18 al 22 de octubre de 2005
<http://www.amigosdemuseos.com/>

**Patrimonio Mundial en
España**

Curso de verano de la Universidad
Internacional Menéndez Pelayo,
Santander

Dirección General de Bellas Artes y
Bienes Culturales del Ministerio de
Cultura

Del 27 de junio al 1 julio de 2005

**Cultura y Diversidad: 30
años de Bienes Culturales**

Foro «Cultura en democracia», Córdoba

Dirección General de Bellas Artes y
Bienes Culturales del Ministerio de
Cultura

3, 4 y 5 de noviembre de 2005

**Patrimonio cultural
y territorio**

Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando
Fundación Santander Central Hispano-
Hispania Nostra

De octubre a diciembre de 2005
www.fundacion.gruposantander.com
www.hispanianostra.es

**I Jornada Técnica de
Museografía: Iluminación de
exposiciones**

Museo de América de Madrid
Asociación Española de Museólogos

24 y 25 de octubre de 2005
www.museologia.net

**Curso de Museología
Científica**

Universidad Complutense de Madrid

Del 18 de abril al 13 de mayo de 2005

**II Jornada Técnica de
Museografía: Contenedores
y soportes de obras de arte**

Museo de América de Madrid
Asociación Española de Museólogos

Del 26 al 28 de octubre de 2005
www.museologia.net

**IX Jornadas de Museología:
Museos locales y redes de
museos**

Asociación Profesional Museólogos de
España
Centro de Cultura «Antiguo Instituto»,
Gijón

Del 6 al 8 de octubre de 2005
<http://www.apme.es/actividades/index.htm>

**Curso sobre Exposiciones
temporales y conservación
del Patrimonio**

Grupo Español IIC
Universidad Complutense de Madrid

Del 5 al 8 de abril de 2005
http://www.ge-iic.org/index.php?option=com_geactividades&Itemid=56

**Museos locales. De la
Museología a la práctica**

Museo del Pueblo de Asturias
Red de Museos Etnográficos de Asturias
y la Asociación Asturiana de
Bibliotecarios, Archiveros,
Documentalistas y Museólogos
(AABADOM)

25 y 26 de noviembre de 2005
<http://www.redmeda.com/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=27&mode=thread&order=0&thold=0>

**El ámbito espacial y temático
de los museos**

Reinosa
Universidad de Cantabria

Del 4 al 7 de julio de 2005
http://www.unican.es/WebUC/cverano/Cursos/Sedes/cursos.asp?p_anualidad=2005&p_sede=RE

**Exposiciones temporales:
génesis, desarrollo y futuro**

Reinosa.
Universidad de Cantabria

Del 25 al 29 de julio de 2005
http://www.unican.es/WebUC/cverano/Cursos/Sedes/cursos.asp?p_anualidad=2005&p_sede=RE

**AAM Annual Meeting &
MuseumExpo «A Defining
Moment, Museums at the
Crossroad»**

Indianapolis, Indiana
American Association of Museums

Del 1 al 5 de mayo de 2005
<http://www.aam-us.org/am05/index.htm>

**III Encuentro España-México
sobre Patrimonio Histórico
«La Protección Jurídica y la
Gestión del Patrimonio
Arqueológico»**

Dirección General de Bellas Artes y
Bienes Culturales
Chiapas (México)

Del 24 al 30 de enero de 2005

Patrimonio Inmaterial

Dirección General de Bellas Artes y Bienes
Culturales, en colaboración con AECI
Antigua (Guatemala)

Del 11 al 15 de abril de 2005

**Gestión Integral de
Patrimonio en el Caribe**

La Habana
UNESCO-Ministerio de Cultura de la
República de Cuba

Del 20 de junio al 1 de julio de 2005
<http://www.cnpc.cult.cu/cnpc/cursos/taller%20regional.htm>

**Museos y Centros Históricos:
Nuevos enfoques**

La Habana (Cuba)
Dirección del Patrimonio Cultural de la
Oficina del Historiador de la Habana

Del 23 al 26 de mayo de 2005
http://www.mundoculturalhispano.com/spip/article.php3?id_article=1360



Premio de Investigación Cultural «Marqués de Lozoya» 2005

En 1981 el Ministerio de Cultura creó el Premio de Investigación Cultural «Marqués de Lozoya» en honor a Don Juan Contreras y López de Ayala, impulsor de las bellas artes que ostentó diversos cargos de prestigio en universidades españolas, así como en Patrimonio Histórico Nacional. Desde su nacimiento, este premio ha contribuido a impulsar la investigación en el ámbito de la antropología y las artes y tradiciones populares de España, y a establecer un cauce para conocer diferentes modos de vida y pensamiento que forman parte del valioso entramado cultural de nuestro país. En este sentido, el premio está destinado a todos aquellos investigadores que

puedan aportar elementos de valor a este campo. En esta ocasión los galardonados¹ han sido:

Primer Premio para Jone Miren Hernández García, por su obra *EUSKARA, comunidad e identidad. Elementos de transmisión, elementos de transgresión*.

Segundo Premio para Francisco Torres Pérez, por *Els Nous veïns a la ciutat Inserció urbana dels immigrants i sociabilitat a València i Russafa*.

Tercer Premio para Juan Jesús Porras Blanco por *Negación punk en la sociedad vasca. Investigación socioantropológica de un simbolismo liminal*.

Mención honorífica para María José Martínez Ruiz por *Patrimonio y Sociedad Estudio sobre la enajenación de obras de arte en Castilla y León en el siglo XX (1900-1936)*.

¹ <http://www.mcu.es/>



Primer premio



Segundo premio



Tercer premio

Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular 2005

El Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, organiza desde 2001 el Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular de ámbito estatal con el que se pretende potenciar el valor histórico y documental de la fotografía. En este sentido, la fotografía sobre cultura popular constituye un documento gráfico y antropológico de extraordinario relieve para el conocimiento y difusión de los diferentes modos de vida, tradiciones, artes y pensamiento de los pueblos e individuos de España. El galardón conlleva la publicación de las fotografías de los artistas premiados, así como la exposición de las obras, junto al resto de los reportajes seleccionados, en una muestra que pudo contemplarse en el

Museo del Traje. C.I.P.E. del 21 de febrero al 30 de abril de 2006.

En la convocatoria del 2005, fallada¹ el 21 de diciembre de ese mismo año, los artistas galardonados han sido:

Primer premio para María Auxiliadora Zamora Moya por su trabajo *El día de los difuntos*.

Segundo premio para Andrés Guillermo Marín por *Las cruces de mayo en Berrocal*.

Tercer Premio para Carlos Verdú por *Primera Recreación histórica de las batallas de Castilla, 1812-1813*.

Mención Honorífica para María Auxiliadora Zamora Moya, por *La Almadraba*.

Mención Honorífica para Carol Rodríguez Colas por *La vejez: Nuestra vida circular*.

Mención Honorífica para Jesús María Arruabarrena Gastelurrutia, por *Casas-Cueva*.

La entrega de premios tuvo lugar el 24 de abril de 2006 en el salón de actos del Museo del Traje. C.I.P.E.

¹ <http://www.mcu.es/>

SECCIÓN
Recensiones

VIII

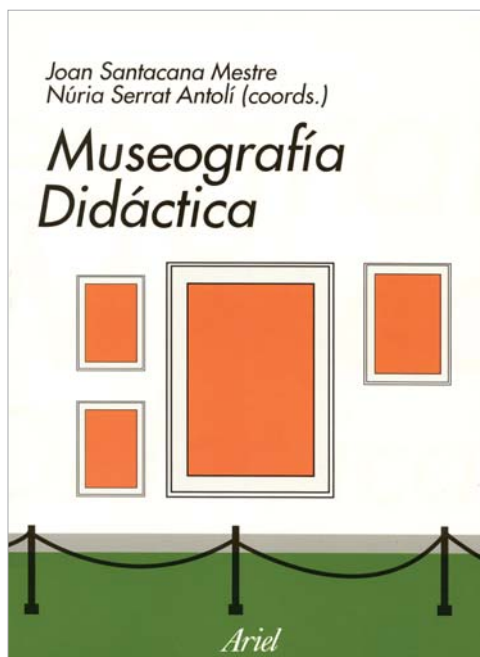
REVISTA

MUSEOGRAFÍA DIDÁCTICA

Joan Santacana Mestre y Nuria Serrat Antolí (coords.)

Editorial Ariel, Barcelona, 2005, 653 páginas

El libro es un trabajo colectivo organizado en nueve capítulos: en el primero, Xavier Hernández ofrece el marco teórico de la museografía didáctica a través del estudio evolutivo de los conceptos «patrimonio», «mediación», «instrucción» y «educación». Una visión panorámica de las nuevas industrias culturales relacionadas con esta museografía completa el capítulo. En el siguiente, Juan Santacana hace un recorrido histórico por los espacios de presentación del patrimonio y los tipifica en función de su intencionalidad didáctica. En los capítulos III, IV y V, las autoras, Nuria Serrat, Ester Font y Xavier Hernández, analizan las acciones didácticas que pueden hacerse desde el museo, centros de interpretación y exposiciones; los criterios y recursos museográficos; las técnicas expositivas y la capacidad didáctica de la interactividad. El capítulo VI, escrito por Ramón Sala y Rafael Sospedra, se dedica a la aplicación de las nuevas tecnologías en la museografía didáctica. Los capítulos VII y VIII se refieren a la musealización didáctica de todos los tipos de patrimonio histórico y de los espacios naturales. Son autoras del primero Rosa Serra y Magda Fernández, y del segundo, Jaime Busquets y Blanca Martínez. El último capítulo ofrece una visión global sobre la evaluación de exposiciones y está escrito por Mikel Asensio y Elena Pol.



Los autores

De los doce autores, el grupo mayor está constituido por profesores de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Universidad de Barcelona: J. Santacana, N. Serrat, F.X. Hernández, M. Fernández y J. Busquets; además, los tres primeros codirigen el «Taller de Projectes Museologia i Patrimoni» y forman parte del «Grup de Recerca Consolidat en Noves Tecnologies,

Patrimoni i Museografia Comprensiva» de la Universidad de Barcelona. Tres son los autores relacionados con el patrimonio natural: E. Font, B. Martínez de Foix y J. Busquets; la primera en calidad de asesora del «Programa de Ciencia y Medio Ambiente» del Museo Nacional de la Ciencia y de la Técnica de Catalunya; la segunda como técnica del Servicio del Medio Ambiente de la Diputación de Barcelona y el tercero como profesor de la Universidad de Barcelona. Tan sólo una autora es profesional de museos: R. Serra, directora del Museo de las Minas de Ceres. Dos autores se dedican a la producción o investigación de recursos museográficos específicos (audiovisuales): R. Sala, licenciado en Ciencias de la Información y doctorando en Didáctica de las Ciencias Sociales, y R. Sospedra, licenciado en Arqueología y doctorando en Museografía Virtual. Por último, Mikel Asensio es profesor de la Universidad Autónoma de Madrid y doctor en Psicología, y Elena Pol es directora de una empresa de estudios de público.

Los destinatarios

El libro está dirigido, según se dice en la «Introducción», a los profesio-

nales, es decir, a los museólogos, razón por la que, se dice, el lector no encontrará largas referencias bibliográficas ni elementos superfluos, y sí, en cambio, el resultado de un trabajo de síntesis que permite ofrecer en una sola obra un corpus de información útil para el diseño y producción de exposiciones didácticas. Además, y dado su carácter docente, es un libro de lectura obligada para las personas que deseen formarse en este ámbito profesional.

La intencionalidad explícita de la obra es contribuir a que la didáctica se incorpore al tratamiento museográfico del patrimonio. Éste es obviamente el tema de referencia de todos los capítulos: en los primeros, dando el marco teórico que, según los autores, deriva necesaria y exclusivamente de la didáctica disciplinar, aunque no consigan demostrarlo suficientemente; en los siguientes, mostrando predominantemente los aspectos prácticos de la museografía didáctica. Es esta última parte, la dedicada a analizar las tecnologías y medios de comunicación que se integran en la museografía didáctica y a sistematizar la normativa que rige su eficacia, la que ocupa la mayor parte del libro, res-

ponde ampliamente a las expectativas y justifica la insistencia en la utilidad de su consulta.

En definitiva, y a falta de una más precisa definición, la museografía didáctica queda identificada por su intencionalidad comunicativa y didáctica, y por la utilización de determinados recursos didácticos. Es decir, esta museografía se diferencia de otras museografías en que pretende conseguir que los visitantes comprendan, valoren, disfruten e interactúen con el mensaje de la exposición y puedan, si lo desean, llegar a reconstruir el proceso de investigación utilizando la lógica y método científico de la disciplina. Para conseguir estos resultados, la museografía didáctica tiene en cuenta una serie de determinados y valiosos principios didácticos en relación con el destinatario, con el medio utilizado, es decir, con la exposición y con el mensaje que se desea emitir, e integra en la exposición o en los espacios musealizados (patrimonio histórico, arqueológico o monumental, urbano o natural) las estrategias comunicativas, recursos y tecnologías que en el libro se relacionan, describen y analizan.

De este modo, el modelo de museografía didáctica que preconizan y comparten todos los autores se va ofreciendo a través de la descripción y análisis de los acciones, recursos, estrategias y tecnologías que forman parte de la misma: visitas, talleres, reconstrucciones de situaciones históricas, incorporación de estrategias de interactividad y de medios tales como paneles, textos, dibujos, cartografías, fotografías, iconos,

maquetas, dioramas y escenografías, medios audiovisuales y virtuales. Para ejemplificar y visualizar el modelo de museografía que los autores quieren ofrecer, en algunos capítulos se completa el análisis y las propuestas específicas con la descripción pormenorizada de una amplia selección de «casos» paradigmáticos existentes en distintas partes del mundo, con un éxito de asistencia reconocido.

Por otra parte, la necesidad de este tipo de museografía se basa, por un lado, en la obligación del museo y de los espacios patrimoniales musealizados de contribuir a la educación de los ciudadanos, y por otro, en la falta de formación del profesorado para dominar los contenidos científicos de la visita y del público en general para comprender el significado y valor del patrimonio.

Respecto al equipo productor de esta museografía, se señala insistentemente la necesaria intervención de un especialista en la didáctica disciplinar. Se acusa la dificultad de trabajar con los científicos, que dan prioridad a su campo de conocimientos sin tener en cuenta los intereses del público y provocan una sobrecarga informativa carente de interés, y con los diseñadores, que perjudican los contenidos y favorecen los resultados estéticos. Con respecto a los investigadores, coinciden los autores en que su imprescindible colaboración debe de estar controlada, al igual que la de los diseñadores, arquitectos o interioristas, en beneficio del mensaje que se desea transmitir y de la propia comunicación. De donde resulta que el necesario equipo multidisciplinar debe estar coordinado

por el especialista en didáctica, que es el que juega el papel director cuando se trata de garantizar la comunicación.

El último capítulo está dedicado a la evaluación de exposiciones en general (tipos de evaluación; diseño, métodos y técnicas de investigación; análisis y aplicación de resultados, más una relación de investigaciones realizadas por los autores y una exhaustiva bibliografía), aunque hubiera sido más coherente que se refiriera a la evaluación de exposiciones didácticas y ofreciera sus resultados, avalando de este modo la propuesta.

Ángela García Blanco¹

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA BLANCO, A. (1988): *Didáctica del Museo. El descubrimiento de los objetos*, de la Torre, México.
- GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición, un medio de comunicación*, Akal, Mexico.

Ángela García Blanco pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos; y es Doctora en Historia y Geografía por la Universidad Complutense de Madrid; jefa del Departamento de Difusión del Museo Arqueológico Nacional (Madrid) y autora, entre otras publicaciones, de Didáctica del Museo. El descubrimiento de los objetos (1988) y La exposición, un medio de comunicación (1999).

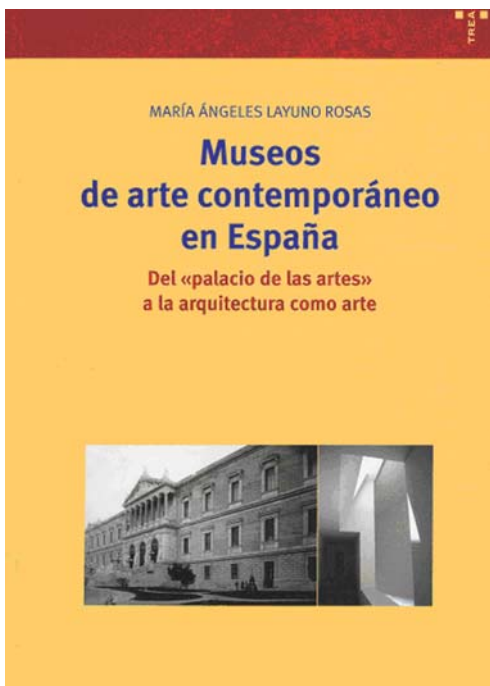
¹ Correo electrónico: angela.garcia@mcu.es

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA. DEL «PALACIO DE LAS ARTES» A LA ARQUITECTURA COMO ARTE

María Ángeles Layuno Rosas

Ediciones Trea, Gijón, 2004, 486 páginas

La autora del libro que tenemos entre manos, María Ángeles Layuno, es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y profesora de Historia de la Arquitectura en la Universidad privada San Estanislao de Kosca (SEK) de Segovia. A su vez es diplomada en museografía y técnicas expositivas y ha centrado su atención investigadora, los últimos años, en el mundo de los museos y de la museografía. De hecho este libro es hijo de la tesis doctoral que leyó en 1998 con el título *Museos y Centros de Arte contemporáneo en España. La arquitectura como arte* (Layuno, 1998).



Después de la obligada introducción, el libro se estructura en seis capítulos. Cierra la publicación un epílogo, unos anexos que reproducen escritos sobre museos analizados y una extensa bibliografía que supera los cuatrocientos libros y artículos. Dos centenares de planos, dibujos y fotografías fundamentalmente en blanco y negro ilustran el libro, aunque también se incluyen en menor número fotografías en color.

De los seis grandes apartados en que se organiza el libro, los tres primeros capítulos se dedican a establecer un recorrido histórico de la arquitectura de museos en el panorama internacional y español desde los llamados «palacios de arte» hasta las propuestas hijas del Movimiento Moderno. A partir del capítulo IV el libro se centra exclusivamente en los museos españoles desde la instauración de la democracia. Los capítulos V y VI son los más extensos. El primero se centra en los museos de nueva planta, analizando en detalle ocho de ellos, mientras que el capítulo VI examina los museos que han sido rehabilitados, analizando once actuaciones que incluyen intervenciones de renovación y ampliación.

La mayoría de los libros editados hasta la fecha en español sobre arquitectura de museos tienen por

autores a arquitectos. Hay que felicitarse porque una historiadora ligada además a la enseñanza universitaria aborde ese tema. Aunque quizá se eche en falta un enfoque en el que ella pudiera aportar análisis en relación a las colecciones que los arquitectos habitualmente desprecian.

Bajo el manto de la palabra «museo» se esconde una realidad tan extensa y tan diversa, que sólo añadiéndole determinados calificativos podemos encontrar un camino de aprendizaje que nos pueda ser útil. Tres asuntos claves son el lugar, la dimensión y la temática. No se pueden abordar los problemas de los museos del tercer mundo igual que los del primero, no se debe abordar la arquitectura de un museo de igual forma en el Ecuador que en el Polo, no es lo mismo un museo hijo de la cultura sajona que de la mediterránea... En este sentido el Museo Sefardí de Toledo apenas llega a alcanzar los 800 m² y el Gran Louvre supera los 200.000 m². A ambos les llamamos museos pero sus problemas son radicalmente distintos. Por otra parte, no tienen los mismos condicionantes los museos etnográficos, por poner un ejemplo, que las pinacotecas. Por eso los libros que abordan la arquitectura de museos de una

localidad, región o nación, desde una temática concreta y que nos indican el orden dimensional de las instituciones, nos pueden servir para aprender. Y no sólo como ejercicio académico sino como instrumento al servicio de nuevos proyectos arquitectónicos.

Después de instaurada la democracia en España, la Administración General del Estado y, en concreto, el Ministerio de Cultura se afanó desde comienzos de los años ochenta en renovar su excepcional, extensa, y entonces deprimente red de museos. De hecho el Ministerio de Cultura sólo abordó la creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) que en cierto modo es hijo del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC). Mientras tanto, comunidades autónomas, ayuntamientos, fundaciones e incluso universidades se centraban en crear nuevos museos y elegían el arte contemporáneo como temática prioritaria. Hasta el punto de que a partir de mediados de los años ochenta se desata una auténtica fiebre de creación de museos y centros de arte contemporáneo. Desde 1985 raro es el año que no se ha abierto al público un nuevo museo o un centro de arte contemporáneo y hay años en que esa cosecha se ha elevado hasta a cuatro instituciones. El número, el interés y la diversidad de las actuaciones es tal que hacen posible y oportuno este libro.

Los límites de la institución «museo» son hoy en día poco nítidos y en particular los de arte contemporáneo. De hecho el amplio

abanico de denominaciones que se utilizan nos da noticia de ese problema. Uno se llama «centro», otro «espacio», otro más «instituto», los hay que se denominan «museo-centro»... María Ángeles Layuno ha abordado este problema centrandó su atención en aquellas instituciones que han formado o aspiran a formar una colección y a exhibirla. Parece una decisión acorde con el título de su libro, ya que ese hecho es una de las fronteras más claras entre los museos y los centros de arte contemporáneo, unido al grado de actividad de las instituciones.

Está por escribir la historia de la arquitectura de museos en España. En este sentido el libro que tenemos entre manos es un instrumento especialmente útil para cubrir una temática clave en un amplio período que abarca prácticamente desde los años treinta del siglo XX hasta el año 2004. Una especial aportación a la historia de la arquitectura de museos en España es el apartado «Proyectos en el papel» del capítulo «La asimilación de las nuevas ideas en España». En particular, la propuesta del año 33 del grupo GATEPAC norte (Aizpurúa y Labayen) no había sido difundida con anterioridad en el marco de las publicaciones recientes. Hay que recordar que esa propuesta (como las más académicas de Mercadal y, sobre todo, de Moya) son anteriores a la construcción del Museum of Modern Art (MoMA).

Sólo unas pocas sugerencias para próximas ediciones. La primera es ahondar en la relación entre el

lugar, la arquitectura, y las colecciones. La segunda se centra en la posibilidad de incorporar sistemáticamente fichas técnicas y, a ser posible, planos rotulados (hasta donde la seguridad lo permita) de los museos analizados en detalle. La tercera y última es el estudio en mayor profundidad de algunos centros y museos. Entre ellos la mencionada Fundación César Manrique, que es un prodigio de integración en el paisaje de Lanzarote, y también del excepcional Chillida Leku en el que la relación entre obra, lugar y arquitectura alcanza un nivel inigualable, como dos aportaciones generosas y de una enorme intensidad poética de dos de nuestros más grandes y más comprometidos artistas contemporáneos.

Carlos Baztán Lacasa¹
Ayuntamiento de Madrid

BIBLIOGRAFÍA

LAYUNO ROSAS, M^a. A. (1998): *Museos y Centros de Arte contemporáneo en España. La arquitectura como arte*, UNED, Madrid.

Carlos Baztán es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Ha trabajado ininterrumpidamente desde 1981 en las tres administraciones públicas españolas en el campo de la gestión cultural. En la actualidad es Coordinador de las Artes en el Ayuntamiento de Madrid.

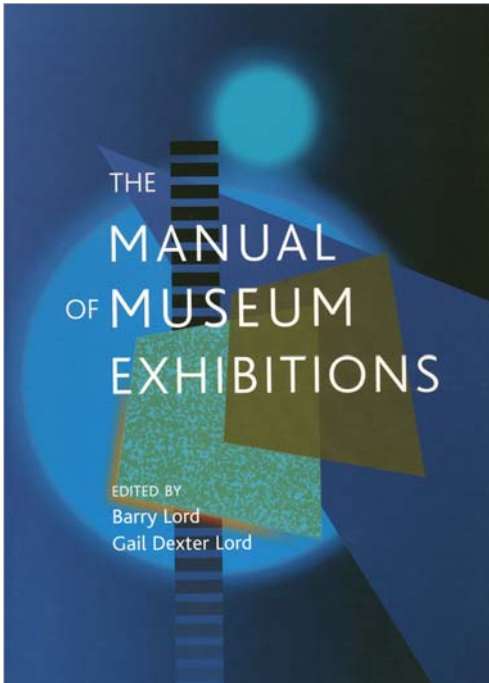
¹ Correo electrónico: delegartes@munimadrid.es

THE MANUAL OF MUSEUM EXHIBITIONS

Barry Lord y Gail Dexter Lord (eds.)

Ediciones AltaMira Press, 2002, 544 páginas

La exposición de colecciones ha dominado tradicionalmente la percepción del museo por parte de la sociedad; una función que histórica y sociológicamente se puede rastrear desde los orígenes del coleccionismo, en la gestación y a lo largo de la historia de los museos. Sus criterios y técnicas de presentación han evolucionado enormemente, hasta alcanzar su actual grado de desarrollo. A este respecto, existe una amplísima literatura especializada, nacional e internacional, que ha analizado sus aspectos históricos (Bazin, 1969), conceptuales (Haskell, 2002), tipológicos (Belcher, 1991), técnicos (Rico, 1994 y 1996), de carácter didáctico (García Blanco, 1999 o el más reciente, de Santacana y Serrat, 2005) y específicamente desde la planificación en la obra que comentamos, *The Manual of Museum Exhibitions*, del estudio canadiense LORD Cultural Resources Planning & Management Inc., que constituye una referencia ineludible, desde hace dos décadas, en el mundo de la museología contemporánea.



Ya las anteriores publicaciones del estudio LORD (<http://www.lord.ca>) sentaron un precedente en el tratamiento de la materia, como el *Manual de Planificación de Museos* (Lord y Dexter Lord, 1999) con numerosas contribuciones de profesionales procedentes de Europa, Estados Unidos y Canadá; el de *Gestión de Museos* (Lord y Dexter Lord, 1997), con referentes casos de estudio; o el de dirección estratégica en torno al turismo cultural, centrado en el ejemplo canadiense de Ontario; así como en artículos sobre la ya tópica dialéctica arquitectura-museografía (a modo de ejemplo, Lord, 2004), trabajos, todos ellos, que proporcionan claves prácticas, de gran utilidad por una parte, para los profesionales que trabajan para el museo desde la arquitectura, la ingeniería, el diseño o los servicios culturales; pero también para coordinadores de proyectos, responsables, patronos, gestores y personal técnico; así como para voluntarios o interesados en general en el mundo de los museos -y en particular en las expo-

siciones-, desde una visión comprensiva y organizativa.

Este excelente manual de exposiciones permite plantear una breve reflexión en torno a la función expositiva como motor dinamizador del museo actual, donde intervienen múltiples factores, que precisan de un análisis previo, en el marco de la cultura de la gestión y la planificación. La presentación de una colección pone en juego, en efecto, muy distintas variables y el trabajo de todo un abanico de profesionales para formular un discurso articulado y coherente de valores diversos (documentales, simbólicos, estéticos...) y expresar, descubrir o comunicar (ideas, impresiones, experiencias...). En un mundo globalizado la cultura se erige, asimismo, en instrumento de identidad y el espacio del museo y sus salas de exposición representan un reflejo cultural, de creación de identidades, tal y como recientemente se ha planteado en el Encuentro Internacional «Reflecting Cultures-Creating Identities: The Exhibition. A two-sided

Mirror» de Amsterdam (23-25 de octubre de 2005), organizado justamente por el International Committee for Exhibition Exchange (ICEE) del ICOM.

Como señala K. Gosling en esta misma obra (Lord y Dexter Lord, 2002: 469), las exposiciones, además, no son fines en sí mismos, sino poderosos y potenciales medios a través de los cuales los museos se comunican con la sociedad. Entendida como principal herramienta de difusión, la exposición constituye la clave de comprensión por el público de la misión y el mandato de una institución museística, pública o privada, y sus distintas funciones, servicios y relaciones. Mediante la percepción de la instalación expositiva es visible la labor de profesionales que, en distintas áreas -internas y públicas- y niveles, desarrollan su trabajo para el museo. El diálogo y la coordinación de los distintos profesionales implicados, dentro o fuera de la institución, previa definición de sus funciones y responsabilidades, supone la clave para el adecuado desarrollo de los proyectos, en el marco del correspondiente Plan Museológico (AA. VV., 2005). Como muestra de este interés cabe destacar la celebración de las Jornadas Internacionales de Formación Museológica del Ministerio de Cultura «Museos y Palinificación: Estrategias de Futuro», celebradas en mayo de 2006 en Madrid, donde se presentaron propuestas

en materia de dirección, gestión y planificación de museos nacionales e internacionales, con su análisis, valores y distintos enfoques, considerando la práctica de la elaboración, revisión e implementación de métodos de gestión y redacción de planes estratégicos.

Por otra parte, el carácter cada vez menos permanente de la exposición no temporal del museo, en el contexto de la sociedad actual, supone un trabajo constante para los profesionales y una continua actualización de sus conocimientos, formación y objetivos de comunicación, además de una inversión elevada por parte de las instituciones responsables, y un mercado en alza de profesionales liberales, que trabajan en distintos sectores de equipamientos culturales, tendencias en alza sobre las que es necesario reflexionar y debatir.

Este libro-guía organizado y editado por Barry Lord y Gail Dexter Lord refleja sistemáticamente todos los aspectos de organización en torno a las exposiciones en el museo, de forma pormenorizada, ilustrados con numerosos casos prácticos, procedentes de muy distintos museos, fundamentalmente europeos o americanos, como el American Museum of Natural History de Nueva York, el Smithsonian American Art Museum de Washington, el Natural History Museum de Londres, el Heritage Museum (The Cantonese Opera Gallery) de Hong Kong, la National Gallery de Lon-

dres, el Ename Provincial Museum belga, y el Museum of Ethnology de Rotterdam, entre otros. Se articula en cuatro partes que responden a los cuatro grandes interrogantes del proceso -¿Por qué?, ¿Dónde?, ¿Cómo?, ¿Y ahora qué?- y dan sentido a dieciocho capítulos donde colaboran hasta cuarenta y cinco profesionales de instituciones, ámbitos y formaciones diversas (muchos de ellos reconocidos conservadores, gestores, diseñadores, especialistas en contenidos y planificación, procedentes del grupo de consultores del propio estudio LORD), con setenta y dos figuras y treinta y dos tablas de gran utilidad, además de un glosario de términos, una bibliografía comentada (que no incluye referencias españolas) y un índice analítico final muy completo.

La primera parte valora el porqué y los objetivos de la función expositiva en el museo contemporáneo, con especial referencia a la investigación -entendida como fuente de ideas- y la evaluación de la exposición desde la perspectiva y valoración, muy americana, del análisis de audiencias de mercado. Se trata del punto de partida de la obra que proporciona los conceptos clave de su comprensión -carácter multidisciplinar, trabajo en equipo, coordinación, programación y fases de trabajo-. La segunda parte del libro desarrolla los principios clásicos que guían la definición de los espacios y las instalaciones requeridas, con el desarrollo de criterios de diseño,

circulación, accesibilidad, iluminación, materiales y acabados, conservación de colecciones e introducción de las nuevas tecnologías de la información y comunicación -audiovisuales, multimedia, medios avanzados, etc.-.

La tercera parte, la de mayor extensión, analiza la gestión de la exposición permanente frente a la temporal e itinerante, desarrollando los trabajos derivados de la selección y documentación de las colecciones, los programas de educación y difusión, así como de financiación y *merchandising*, hasta la producción, suministro e instalación. Especialmente clarificador resulta el análisis de los variados perfiles profesionales que intervienen en el proceso; la definición de sus funciones, herramientas y responsabilidades, desde los conservadores-investigadores o personal técnico especializado en el estudio de las colecciones; los diseñadores, constructores, instaladores o gestores y coordinadores de proyectos. Finalmente, la cuarta parte desarrolla distintos casos prácticos en función de variadas tendencias y tipologías museísticas. Destacaremos por su interés y utilidad las figuras 1.3 (pág. 5), 4.1 (pág. 45), 7.8 (pág. 255), 11.1-3 (pág. 375), 12.4 (pág. 401) o la tabla 6.2 (pág. 192-195).

Concluimos esta reseña con una referencia al texto publicado por Vicki Northey en *Museum News* (septiembre-octubre, 2002) donde se ofrece un ilustrativo título alter-

nativo a este volumen: «Everything you ever wanted to know about exhibition development but were too frightened to ask». Las respuestas, desde la perspectiva de unos profesionales de larga experiencia en la gestión de proyectos culturales, se ofrecen en este volumen, altamente recomendable, en torno a la exposición en el museo.

Isabel Izquierdo Peraile¹

Subdirección General
de Museos Estatales, Madrid

Isabel Izquierdo Peraile, es Doctora en Arqueología (1998), y especialista en Protohistoria, materia sobre la que ha publicado varias monografías. Ha participado en diversas excavaciones dentro y fuera de España. Participa en cursos de doctorado y proyectos de investigación. Desde 2001 es funcionaria del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Imparte clases en distintos Máster de Museología y Patrimonio. Desde 2005 es responsable del Servicio de Planificación y Medios del Área de Infraestructuras en la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura. Desde su creación es coordinadora de la revista museos.es.

BIBLIOGRAFÍA

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

BAZIN, G. (1969): *El tiempo de los museos*, Daimon, Barcelona.

BELCHER, M. (1991): *Exhibitions in Museums*, Leicester University Press, Leicester-Londres.

GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición, un medio de comunicación*, Akal, Madrid.

HASKELL, F. (2002): *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Crítica, Barcelona.

LORD, B. (2004): «Is it time to call in an architect? Perhaps not yet», *International Journal of Arts Management*, 7 (1), Montreal: 4-8.

LORD, B. y DEXTER LORD, G. (1997): *The manual of museum management*, The Stationery Office, Londres.

LORD, B. y DEXTER LORD, G. (1999): *The manual of museum planning*, The Stationery Office, Londres.

NORTHEY, V. (2002): http://www.lord.ca/publications/books/reviews/review_mme.html

RICO, J. C. (1994): *Los espacios expositivos*, Museos, Arquitectura y Arte, Sílex, Madrid.

RICO, J. C. (1996): *Montaje de exposiciones*, Museos, Arquitectura y Arte, Sílex, Madrid.

SANTACANA, J. y SERRAT, N. (2005): *Museografía didáctica*, Ariel, Barcelona.

¹ Correo electrónico: isabel.izquierdo@mcu.es

museos.es

Revista de la Subdirección General de Museos Estatales

Ministerio de Cultura
Plaza del Rey, 1 – 4ª planta
28071 MADRID

Tel.: (+34) 91 701 70 00

Sugerencias y comentarios: revista.museos@dgba.mcu.es

Versión digital: www.mcu.es/museos/revista



museos.es

Revista de la Subdirección General de Museos Estatales

Boletín de suscripción

Apellidos:

Nombre:

Institución:

Dirección:

Localidad: Código postal:

Provincia: País:

Teléfono: Fax: C.e.:

Firma:

PVP suscripción anual:
20 € (más gastos de envío)

Formas de pago:

- Talón bancario
- Giro postal
- Transferencia

Pedidos a: Ministerio de Cultura
Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación
Servicio de Distribución y Venta
C/ Abdón Terradas, 7 · 28015 Madrid
Telfs. (+34) 91 544 33 24 / 91 543 93 66 - Fax (+34) 91 549 34 18

Datos bancarios:
Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica
BBVA - N.º Cuenta: 0182 2370 41 0201509601

S

E

museos.es

REVISTA DE LA SUBDIRECCIÓN GENERAL DE **MUSEOS ESTATALES**

