



museos.es

3/2007

Revista de la Subdirección General
de Museos Estatales





MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General

de Publicaciones, Información y Documentación

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: sus autores

NIPO: 551-07-128-3



MINISTERIO
DE CULTURA

César Antonio Molina
Ministro de Cultura

María Dolores Carrión
Subsecretaria de Cultura

José Jiménez
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

DIRECCIÓN

Santiago Palomero Plaza

COORDINACIÓN GENERAL

Isabel Izquierdo Peraile

CONSEJO DE REDACCIÓN

Emilia Aglio Mayor

Eva M^a Alquézar Yáñez

Ana Azor Lacasta

Víctor M. Cageao Santa Cruz

Virginia Garde López

Reyes Carrasco Garrido

Consuelo Luca de Tena

M^a Victoria Sánchez Gómez

Enrique Varela Agüí

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Clara Ruiz López

MICROSITIO

Noelia Ibáñez Pérez

MAQUETACIÓN Y DISEÑO

D. B. Comunicación S. L.

TRADUCCIÓN

Tradux S. L.

Servicio Mundial de Traducciones

museos.es posee un espacio en Internet, accesible desde la página Web del Ministerio de Cultura, www.mcu.es/museos/.

En este micrositio se tiene acceso a toda la información que genera esta publicación y a la descarga gratuita de todos los números de la revista. Este acceso gratuito forma parte de las acciones que desde el Ministerio de Cultura se desarrollan con la intención de hacer accesible la información a través de las nuevas tecnologías a todos los usuarios de museos.

En cubierta y contracubierta: *La luz del Prado*. Fotos: David Blázquez.

Agradecimientos:

Carmen Marcos Alonso (Museo Arqueológico Nacional), Luz García-Denche Navarro (Dirección del Área Territorial Madrid Capital de la Comunidad de Madrid), Jenny Alva (Museo de América), Javier Arias Fernández (Subdirección General de Recursos Humanos del MCU), Mónica Verges Alonso (Museo Cerralbo), Ana Sánchez Llorente (Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico del MCU), Concepción Sánchez Llorente (Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del MCU), M^a Ángeles Gutiérrez García (Museo de Bellas Artes de Murcia), Carmen Navarro Muñoz (Subdirección General de Bibliotecas del MCU), Mara Canela Fraile (Museo del Traje. C.I.P.E.) y Juan Manuel García Ruiz (Instituto Cervantes).

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.

Editorial

museos.es, una revista para los museos 11
Santiago Palomero Plaza

Sección I. En torno al museo

Museo y patrimonio. Del objeto a la planificación estratégica 16
María Morente del Monte

Sección II. Desde el museo

Obras de ampliación del Museo Nacional del Prado en el área en torno al claustro de los Jerónimos 32
Cesar López López

Notas sobre la ampliación del Museo Nacional del Prado 40
Rafael Moneo Vallés

El Plan Museológico del Museo Nacional de Arqueología Subacuática (Cartagena, Murcia) 48
Rafael Azuar Ruiz, M^a Ángeles Pérez Bonet, Rocío Castillo Belinchón y Mercedes Navarro Tito

Una exposición comunicativa para un museo de Arte. El proyecto de exposición permanente del Museo del Greco 64
Ana Carmen Lavín Berdonces y Luis Caballero García

El préstamo de la Dama de Elche. Gestión, condiciones y difusión 84
Magdalena Barril Vicente, Eduardo Galán Domingo y Salvador Rovira Llorens

Escritor y personaje: dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes, Dulcinea y las casas-museo 98
Consuelo Luca de Tena

El Programa de Exposición del Museo del Ejército 110
Carolina Aguado Serrano, Mariela Beltrán García-Echániz, Concepción Sánchez Llorente,
M^a del Mar García Lerma, Elisa Porro Niño, Esther Rodríguez López, Margarita Sánchez Martín

Sección III. Panorama

Sir John Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa-museo 122
María López-Fanjul Díez del Corral

La gestión de un museo estatal en un contexto de modernización del Estado. El Museo Histórico Nacional de Chile 130
Bárbara de Vos Eyzaguirre

Museo Salzillo de Murcia. Un nuevo reto ante el III Centenario del nacimiento del escultor 134
María Teresa Marín Torres

<i>La gestión de un museo estatal en un contexto de modernización del Estado. El Museo Histórico Nacional de Chile</i> Bárbara de Vos Eyzaguirre	130
<i>Museo Salzillo de Murcia. Un nuevo reto ante el III Centenario del nacimiento del escultor</i> María Teresa Marín Torres	134
Sección IV. Itinerarios	148
<i>Una propuesta de itinerario para un recorrido por los Museos Estatales</i> Marina Chinchilla Gómez	148
Sección V. Memoria del museo	162
<i>Los inicios de la museología en la Función Pública. La compleja historia de Florencio Janer (1831-1877)</i> Paz Cabello Carro	176
<i>Entrevista a M^a Luz Navarro Mayor</i>	184
<i>Entrevista a Rafael Azuar Ruiz</i>	184
Sección VI. Exposiciones	192
<i>Picasso. Tradición y vanguardia</i> Karina Marotta Peramos y María García Yelo	198
<i>El señor de Sipán en el Museo Arqueológico de Alicante</i> Walter Alva Alva	198
Sección VII. Espacio abierto	206
	229
Destacados 2006 del Sistema Español de Museos	241
Cursos, conferencias y encuentros 2006	243
Premios 2006	243
Noticario 2007	243
Sección VIII. Recensiones	248
Francisca Hernández Hernández, <i>Planteamientos teóricos de la Museología</i> , Trea, Asturias, 2006 Francisco Javier Zubiaur Carreño	250
Amalia Pérez-Juez Gil, <i>Gestión del patrimonio arqueológico: el yacimiento como recurso turístico</i> , Ariel, Barcelona, 2006 Joaquín Barrio Martín	252
Javier Gómez Martínez, <i>Dos museologías: la tradición anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos</i> , Trea, Asturias, 2006 Francisca Hernández Hernández	252

museos.es, una revista para los museos

«Deja que suavemente pose ahora
mis manos en tus manos,
mis manos en el libro,
y lo abra despacio y, al abrirlo,
yo también me abra a todo y me abra a todos...»

(Del poema «Libro de Horas del amor rescatado», del libro *Tiempo y Abismo* de Antonio Colinas).

Hoy alcanza la revista *museos.es* el tercer volumen, correspondiente al año 2007, con el objetivo de convertirse en un verdadero foro de participación y discusión, abierto a todos los trabajadores de los museos. No es la primera revista, ni la última, que dedicará sus esfuerzos a la difícil tarea de propiciar la reflexión y el debate entre nosotros.

En tiempos casi «prehistóricos» desde 1940 a 1962, se publicaban las *Memorias de los Museos Arqueológicos* como único medio de divulgación, y no fue hasta el año 1982 cuando nació la revista *Museos*, antecesor, si me permiten la expresión, de la que hoy tienen en sus manos. En esa época se inició una tímida renovación de las entonces obsoletas instituciones museísticas para intentar adecuarlas a su finalidad de tutela, investigación, didáctica y divulgación. Fruto de esos esfuerzos, *Museos* pretendía «ser al tiempo un órgano de comunicación entre los museos españoles y una forma de proyectar al exterior cuantas actividades se realicen en el seno de nuestros centros». Fueron tres los números publicados y también tres las secciones en las que se parcelaba la información: en la primera bajo el epígrafe de «Estudios» se daba cabida a la investigación sobre piezas conservadas en los museos; en la segunda, titulada «Adquisiciones» se daban a conocer nuevas piezas que enriquecían sus fondos a través de compras, donaciones y excavaciones arqueológicas, y por fin la tercera sección «Exposiciones» ofrecía estudios de nuevos montajes de salas, aspectos novedosos de museografía y nuevas experiencias didácticas.

Después de veinte años de vacío de la revista iniciada en el 1982, renace de nuevo la idea desde la propia Subdirección General de Museos Estatales y surgen los números 0 (2004), 1 (2005), 2 (2006) y el 3 (2007) para, con una periodicidad anual, «hacer un recorrido por las funciones básicas del museo, de la mano de las actuaciones y proyectos más relevantes en materia de documentación, investigación, difusión, conservación, adquisición y legislación no sólo en el ámbito de los museos estatales, sino que su horizonte es abrir sus páginas a todos los museos ... Se crea esta revista para convertirse en un foro abierto y constante de debate entre los profesionales de museos».

El problema es que desarrollar este debate no es fácil en nuestro país, quizás por falta de tradición, por un lado y por otro, por nuestra escasa autocritica o por carecer del sentido del humor anglosajón. Por ejemplo, el que suscribe y otros colegas iniciaron por el cambio de siglo una aventura en forma de revista en Internet llamada *Museodebate.com* que estuvo un par de años en funcionamiento, en la que los editores nos divertimos mucho, pero con la que no logramos, aparte de protestas de aludidos o presuntos aludidos, abrir un debate entre profesionales que es lo que pretendíamos. Afortunadamente la creación de la revista *museos.es* ha resuelto, en parte, ese problema porque no sólo cuenta con la versión en formato papel, sino que también ha generado su propio espacio en la red mediante la creación de un micrositio, donde además de tener acceso de manera gratuita a todos los números de la revista, se obtiene información del día a día de esta publicación que pretende convertirse en el futuro en una ventana abierta a la comunicación entre profesionales de museos a través de Internet.

Una denominación, una imagen gráfica moderna, una cuidada maquetación, una rigurosa selección de sus contenidos y el buen trabajo del Consejo de Redacción, así como el esfuerzo personal de su coordinadora y editora han sido el signo distintivo de los números 0, 1 y 2 de nuestra revista y lo seguirán siendo en los próximos ejemplares.

versión en formato papel, sino que también ha generado su propio espacio en la red mediante la creación de un micrositio, donde además de tener acceso de manera gratuita a todos los números de la revista, se obtiene información del día a día de esta publicación que pretende convertirse en el futuro en una ventana abierta a la comunicación entre profesionales de museos a través de Internet.

Una denominación, una imagen gráfica moderna, una cuidada maquetación, una rigurosa selección de sus contenidos y el buen trabajo del Consejo de Redacción, así como el esfuerzo personal de su coordinadora y editora han sido el signo distintivo de los números 0, 1 y 2 de nuestra revista y lo seguirán siendo en los próximos ejemplares.

Pero sería muy frívolo por nuestra parte continuar ocupándonos tan sólo del «cuerpo», cuando es el «alma» de los museos la que lleva largo tiempo demandando que se tome en consideración la vieja Declaración de Santiago de Chile de 1972, que dio nacimiento a la Nueva Museología. Frente a las triunfantes funciones pretendidamente asépticas y neutrales, el documento de Santiago, ratificado ahora por la Declaración de Bahía de 2007 durante el Primer Encuentro Iberoamericano de Museos, sostenía que «el museo es una institución permanente...al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que investiga los testimonios materiales del hombre y su medio ambiente, los adquiere, los conserva, los comunica y especialmente los expone...».

Esperamos que ya en este número se plasme nuestro compromiso con la función social de los museos. De su contenido destacaríamos por su actualidad la finalización de las obras del Museo Nacional del Prado, en portada, así como el Plan Museológico del nuevo Museo de Arqueología Subacuática de Cartagena y los proyectos de exposición permanente del Museo del Greco y el del Museo del Ejército en Toledo. Agradecemos a Rafael Moneo su inteligente reflexión sobre su intervención en el Prado y a César López, Secretario Técnico de la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura, y verdadero «Ángel de la Guarda» de las obras, por su visión «desde el otro lado», del cotidiano día a día de la construcción de esa peculiar Babel museística en la que han colaborado singularmente artesanos y artistas especializados. Por otro lado nos gustaría llamar la atención sobre el original planteamiento expresado por Consuelo Luca de Tena en su aportación sobre casas-museo, así como el sugerente trabajo de María López-Fanjul sobre la Casa-Museo de Sir John Soane. Una aportación teórica de museología de María Morente se centra en la relación entre museos y patrimonio; y desde el Museo Arqueológico Nacional se nos informa sobre las interioridades del préstamo de la Dama de Elche a su «ciudad natal». Marina Chinchilla nos invita a viajar con conocimiento de causa por los Museos Estatales. Los avatares de un Museo Nacional, el de Chile, y los de un museo Local, el de Salzillo en Murcia completan el índice, al que hay que añadir las secciones tradicionales de entrevistas, noticias de los museos, exposiciones y reseñas.

En números sucesivos procuraremos ahondar en esta búsqueda de sentido para los museos del nuevo siglo; pero ésta no puede ser tarea sólo de unos pocos, y por eso *museos.es* se ofrece como espacio de debate, abierto tanto a nuestras pequeñas discusiones profesionales como a la reflexión sobre el papel que deberán jugar nuestras instituciones frente a los grandes temas que plantea la sociedad contemporánea.

Museos.es es una revista consolidada y es ya tiempo de pedir una participación abierta a cualquiera de las personas que trabajan en un museo y tengan algo que decir o sugerir. Naturalmente la revista *museos.es* versa especialmente sobre museología y los interesados podrán enviar sus artículos siempre que encajen en las diversas secciones programadas y que sean aceptados por el Consejo de Redacción y un nuevo Comité Asesor, plural y cualificado, que decidirá libremente lo que consideren oportuno. Con motivo del Año Iberoamericano de los Museos (2008) bajo el lema «museos como agentes de cambio y desarrollo», el próximo número de *museos.es* dedicará una atención destacada a los proyectos museísticos de Iberoamérica.

En la presentación del número 0 en 2004 se insistía en que la revista *museos.es* nacía con el objetivo de fomentar un lugar para el encuentro de profesionales y el intercambio de experiencias y proyectos en materia de museos así como de testigo de los cambios y mejoras que un nuevo y exigente público espera de estos centros. Por eso, la revista *museos.es* tiene una clara voluntad de servicio y plantea una proposición «preposicional», a saber, que nuestra revista sirva... *a, ante, bajo, cabe, con, contra, de, desde, en, entre, hacia, hasta, para, por, según, sin, so, sobre, tras...* los museos, con el fin de que sus visitantes y usuarios consigan ser más felices y más sabios al salir de ellos que cuando entraron, máxime ahora que el Ministerio de Cultura, junto con el Ministerio de Administraciones Públicas, han presentado el Plan de Modernización de las Instituciones Culturales de la Administración General del Estado. Es gracia que la revista *museos.es* espera alcanzar de todos los que participan en esta peregrina y extravagante aventura, sea como escritores, sea como lectores.

Santiago Palomero Plaza
Subdirector General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura



En torno al museo

Museo y patrimonio. Del objeto a la planificación estratégica

María Morente del Monte¹
Museo de Málaga

María Morente es funcionaria del Cuerpo de Conservadores del Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía y desde 2006 es directora del Museo de Málaga. Asimismo es profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y ponente de la Comisión redactora del anteproyecto de Ley de Museos y Colecciones museográficas de Andalucía. Ha publicado numerosas artículos sobre patrimonio y museos.

Resumen: El artículo plantea la relación patrimonio y museo desde tres aspectos concretos: el jurídico, el conceptual y el metodológico y los analiza en una síntesis diacrónica que evidencia los momentos claves de inflexión que ambos han conocido desde el siglo XVIII a nuestros días, momentos que han marcado la incorporación de nuevas tipologías, nuevos modelos de administración, nuevos conceptos y también nuevas metodologías. En este tiempo mucho ha cambiado: del museo tradicional y el patrimonio histórico artístico, al bien cultural, a su uso y gestión como recurso, a las políticas actuales o al museo contemporáneo. Del interés prioritario por los objetos a las ideas y la sociedad. Las nuevas metodologías del museo, han superado las actuaciones administrativas tradicionales para incorporar nuevas formas de gestión. La aplicación de la planificación estratégica al museo evidencia de forma contundente su nuevo papel y función y el estado actual de la propia Museología.

Palabras clave: museo, Museología, patrimonio cultural, planificación estratégica, posmodernidad.

Abstract: This article poses the relationship between Heritage and Museum from three specific aspects: legal, conceptual and methodological. This connection is analysed in a diachronic synthesis which evidences the main turning points which both have undergone from the eighteenth century until nowadays -a period which has characterised the incorporation of new typologies, new models of administration and also new methodologies. In this time many things

have changed: from the traditional museum and the historical and artistic heritage to the cultural heritage, its application and management as a resource, the current policies or the contemporary museum. From the priority interest in objects to ideas and society. The new methodologies applied by the museum have overcome the traditional administrative interventions in order to incorporate innovative ways of management. The implementation of a strategic planning in the museum evidences in a conclusive way its new role and function as well as the current state of Museology itself.

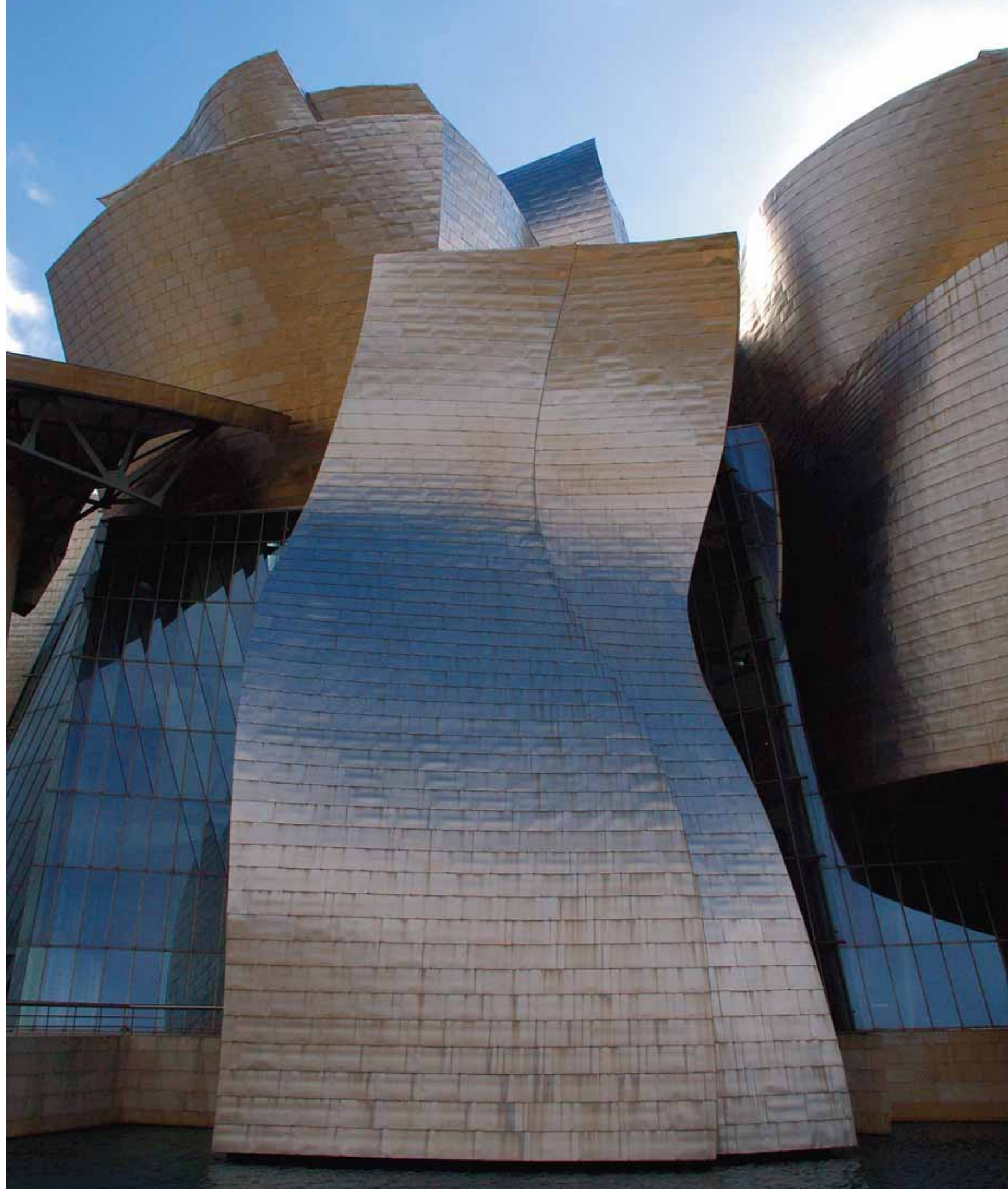
Key words: museum, Museology, cultural heritage, strategic planning, postmodernity.

De una manera menos fantasiosa, se puede pensar en una figura que tiene mucho que ver con la historia y con la política: la figura de alguien que hace ontología en cuanto relaciona las experiencias actuales con las pasadas, en una continuidad que es el sentido fundamental del propio termino logos (discurso); alguien que construye también cierta continuidad dentro de la comunidad al ayudar a la formación de modos siempre nuevos de entendimiento recíproco.

Gianni Vattimo (2005)

Con estas palabras reflexiona Gianni Vattimo sobre el papel del filósofo en el momento actual. Con estas mismas palabras, o muy similares, podríamos definir la función actual del museo. ¿No hacemos nosotros también ontología en los museos

¹ Correo electrónico:
mariaa.morente@juntadeandalucia.es



El museo se ha transformado en un referente de la gestión cultural, una institución con vocación de lugar de encuentro, en el que las colecciones son ya no sólo objetivo sino medio para la creación de relatos

actuales, no estamos abocados a relacionar pasado y presente, creando un discurso o *logos*, ayudando a comprendernos a nosotros mismos a la par que interpretamos nuestro patrimonio?, ¿no convertimos los bienes del museo en el pretexto para un diálogo, para la construcción de ciertas «continuidades» en el seno de nuestras comunidades?

En 1849 J. Ruskin en su obra *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* describía la actitud que debía presidir nuestras actuaciones en el patrimonio -entonces «Monumento»- con estas palabras: «Tened en cuenta sus piedras, del mismo modo que haríais con las joyas de una corona. Poned guardianes como los pondríais a la puerta de una ciudad prisionera. Hacedlo con ternura y respeto, con vigilancia incesante, y más de una generación nacerá y desaparecerá a la sombra de sus muros». En 1993 J. Baudillard, ya en el contexto del pensamiento de la postmodernidad, afirmaba a colación del papel de la cultura que «todo lo que queda por hacer es jugar con los fragmentos». En siglo y medio, el patrimonio ha pasado de ser ese tesoro artístico heredado de nuestros antepasados, que es preciso transmitir a las generaciones venideras, a la actitud y acción de la sociedad contemporánea que elige y adapta elementos de su pasado y su presente, otorgándoles

un valor significativo como expresión de su identidad. Ese universo de reconocimiento -en palabras de M. Augé- elocuente de nuestra cultura y nuestra cohesión social. Ese recurso inestimable al que atribuimos la esperanzadora posibilidad de reforzar ciertas diversidades frente a la, ya casi irremediable, homogenización que imponen la globalización y el modelo económico del pensamiento único.

El museo, por su parte, se ha transformado de la institución cuya misión era la salvaguarda, conservación y exhibición pública de nuestras mejores colecciones de arte, cultura material u otro tipo de objetos, en un referente de la gestión cultural, una institución con vocación de lugar de encuentro, en el que las colecciones son ya no sólo objetivo sino medio para la creación de relatos. En aras de su vocación de servicio público, se atribuye ahora la misión de cumplir elevados cometidos en el seno de las políticas estructurantes del mundo contemporáneo.

De Ruskin a Baudillard...mucho ha cambiado. En la esfera profesional del museo, se es consciente de esto, e impera un empeño por documentar dicho cambio; por narrar el proceso: de donde venimos, quienes fuimos y quienes somos...curiosamente, mucho más que en el ámbito especializado del patrimonio, donde



2. Museo judío, Ámsterdam (Foto: María Morente).



3. Museo Van Gogh, Ámsterdam (Foto: María Morente).

hemos encontrado siempre mayor soledad y aislamiento para este tipo de reflexiones. En mi opinión a quien -como el museo- se afana en justificarse, narrar su historia, identificar su objeto y argumentar la necesidad de métodos propios desde hace tanto, no puede sino concedérsela la duda razonable de su existencia como disciplina. Pero no hay consenso, la museología como disciplina es aún objeto central de muchas discusiones.

No vamos a dedicar este texto a sintetizar el proceso histórico del museo en los últimos siglos, porque sobre este particular existen ya buenas síntesis. Aunque es cierto, como ha apuntado recientemente Javier Gómez (2006) al reclamar acertadamente -al menos- dos museologías, que el proceso ha sido generalmente descrito con un trazo unívoco, tan afectado por un concepto tradicional de «historia-progreso», como por la falta de atención a la evidencia de paradigmas o modelos alternativos, cuya existencia ha sido obviada en aras de un modelo dominante.

En todo este proceso histórico, -quizá sería mejor decir procesos históricos en adelante- y en la propia actualidad del museo hay una cuestión que siempre nos ha interesado: la relación patrimonio-

museo, el carácter patrimonial de los bienes integrantes del museo, ¿todos los objetos que forman parte de la colección del museo son patrimonio?, ¿unos más que otros?, ¿siempre lo han sido?, ¿qué consecuencias tiene esta consideración? Desde el patrimonio y desde el museo hemos escrito dos historias y estamos describiendo dos presentes, sin apenas reparar en sus conexiones.

El presente texto se estructura en dos apartados. Lo prelude un repaso a la normativa jurídica vigente en España sobre museos que, sin pretensión de ser exhaustiva, contempla un muestreo lo suficientemente significativo para poder obtener unas conclusiones sobre el actual estatus patrimonial de la institución. Pero la realidad del museo rebasa con creces su dimensión jurídica. Por eso, en la segunda parte de este artículo, recabamos otras muchas circunstancias, esbozando las cuestiones claves que a nuestro entender constituyen las pautas de un proceso que por su extensión temporal y su complejidad solo se puede aquí exponer a modo de sugerencia para una futura reflexión de mayor alcance. Un proceso, además, que ya han relatado muchos y que por tanto no pretendemos redescubrir; sino única-

mente apuntar las posibilidades de una visión más inédita basada en la relación patrimonio-museo, convencidos de su inexplorada potencialidad. La evolución de los conceptos es tan significativa como la de los instrumentos y metodologías, por eso el propio título del artículo: *Del objeto a la planificación estratégica*, expresa bien un recorrido. No es nuestro objetivo escribir sobre las metodologías de planificación estratégica, sino reflexionar por qué hemos llegado a ellas en el museo, eligiéndola como uno de los semblantes más expresivos del rostro actual del museo.

Patrimonio-Museo. Su consideración jurídica

En el ámbito jurídico-administrativo, impera una posición clara, sin lugar para las fisuras, aunque sí para los matices. Las legislaciones de patrimonio vigentes consideran hoy el museo como una de sus instituciones. Incluso consideran patrimonio sus fondos o colecciones y, en ciertos casos, hasta sus inmuebles o sedes.

Los museos tienen una clara vinculación con el patrimonio desde su formalización como instituciones. Jurídicamente,

Normativa Estatal.	
Valores patrimoniales de las colecciones del museo.	
Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español	Conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.
Rel Decreto 620/1987, de 10 de abril Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos	
Comunidades Autónomas. Normativa de Museos.	
Valores patrimoniales de las colecciones del museo. Definiciones que siguen el modelo estatal	
ASTURIAS DECRETO 33/1991, de 20 de marzo, que regula la creación de museos y el sistema de Museos del Principado de Asturias	Conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural
CASTILLA Y LEÓN Ley 10/1994, de 8 de julio, de Museos de Castilla y León	
MADRID Ley 9/1999, de 9 de abril, de Museos de la Comunidad de Madrid	
MURCIA Ley 5/1996, de 30 de julio, de Museos de la Región de Murcia	
Comunidades Autónomas. Normativa de Museos.	
Valores patrimoniales de las colecciones del museo. Definiciones que incorporan nuevos valores patrimoniales	
CANTABRIA Ley 5/2005, de 19 de noviembre, de Museos de Cantabria	Objetos, conjuntos y colecciones de valor arqueológico, histórico, artístico, etnográfico, natural, científico y técnico y de cualquier otra naturaleza cultural.
ISLAS BALEARES Ley 4/2003, de 26 de marzo, de Museos de las Islas Baleares	Conjuntos y/o colecciones de bienes de valor histórico, artístico, arqueológico, histórico, industrial, paleontológico, etnológico, antropológico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.
PAIS VASCO Ley 7/2006, de 1 de diciembre, de Museos de Euskadi	Los espacios, monumentos y bienes inmuebles, con valores históricos, arqueológicos, ecológicos, industriales, etnográficos, naturales o culturales de carácter museológico.
Definiciones de museos o colecciones museográficas con referencia a la expresión «bien cultural»	
CATALUÑA Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos	Conjunto de bienes culturales (testimonios materiales que constituyan puntos de referencia importantes del desarrollo del hombre y de su entorno) muebles o inmuebles (definición de museo).
CASTILLA Y LEÓN Ley 10/1994, de 8 de julio, de Museos de Castilla y León	Conjuntos de bienes culturales (definición de colecciones museográficas).
MADRID Ley 9/1999, de 9 de abril, de Museos de la Comunidad de Madrid	
MURCIA Ley 5/1996, de 30 de julio, de Museos de la Región de Murcia	
CATALUÑA Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos	Conjuntos de bienes culturales con una ligazón de contenido, técnica o época (definición de colecciones museográficas).
CANTABRIA Ley 5/2001, de 19 de noviembre, de Museos de Cantabria	

4. Tabla con los valores patrimoniales de las colecciones museográficas en la normativa estatal y autonómica en materia de museos.

en el Estado español las primeras regulaciones normativas sobre el museo que aluden expresamente al patrimonio datan del primer tercio del siglo XX. En la Ley de 1931² ya se definen como órganos para la salvaguarda de éste y a partir de 1933³ son considerados sistemáticamente como instituciones al servicio del mismo, al igual que los Archivos y Bibliotecas. Desde 1985, la actual Ley de Patrimonio Histórico Español (en adelante LPHE) no solo reconoce al museo como un patrimonio en sí mismo, sino que en el caso de los museos de titularidad estatal les otorga la consideración de Bien de Interés Cultural, dejándolos al amparo del régimen específico que esta ley define para el patrimonio más singular y relevante (artículo 60.1). Otras comunidades autónomas como Andalucía, en su actual *Anteproyecto de Ley de Museos y colecciones museográficas*, reinciden en esta protección, haciendo extensible la consideración de Bien de Interés Cultural por ministerio de la Ley, en su caso, también a los museos de titularidad autonómica.

Pero con independencia de este tratamiento específico, la LPHE, dio en 1985 un paso al frente al considerar todas las colecciones de los museos «bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español». En su artículo 59.3 define el museo como la institución «que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe (...) colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico»; los mismos valores con los que en su artículo 1.2 define los bienes constitutivos del Patrimonio Histórico Español. La referencia con que finaliza la definición de museo «o de cualquier otra naturaleza cultural» ratifica el concepto de patrimonio cultural, remediando la no alusión de esta ley a valores etnológicos, por ejemplo. El patrimonio paleontológico y natural quedaba en el olvido en la definición de museo de la Ley de 1985, pero sí han sido recogidos posteriormente por algunas comunidades autónomas. Dos años después de la promulgación de la LPHE, el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y el Sistema Español de Museos (Real Decreto 620/1987 de 10 de abril) repetía esta misma definición de museo. Es decir, que la normativa estatal vigente, tanto en materia de patrimonio

como de museos, define claramente las colecciones de esta institución o fondos del museo como bienes integrantes del patrimonio histórico, y por tanto sujetos también a la regulación jurídica de éste.

En cuanto a las comunidades autónomas, la mayor parte de la normativa en materia de museo, promulgada tras la aprobación de los estatutos de Autonomía, entre 1979 y 1983, ha seguido la definición de las normas estatales literalmente (caso de Asturias, Castilla y León, Cantabria, Baleares, Madrid y Murcia); ampliando en algunos casos el carácter de las colecciones con la mención de valores como «etnológico, el antropológico, el industrial o el natural». Valores que como ya hemos indicado la LPHE no nombraba expresamente, aunque podían considerarse implícitos en su concepto de patrimonio, y añadiendo todas ellas, la misma referencia a «cualquier otra naturaleza cultural». Lo que no deja dudas sobre una apuesta por el valor cultural como constitutivo del patrimonio del museo, que ratifican con contundencia las legislaciones vigentes de Andalucía, Aragón, Extremadura y País Vasco, y los nuevos anteproyectos de Andalucía o Navarra. Es más, todas las comunidades autónomas que han definido la nueva categoría de colecciones museográficas en su ordenamiento optan por la expresión bienes culturales para definir los contenidos de las mismas (figura 4).

En conclusión el ordenamiento jurídico español en materia de museo pone de manifiesto en la actualidad que:

- El museo es hoy una institución del patrimonio histórico.
- Todas las colecciones de los museos son consideradas bienes integrantes del patrimonio histórico, con independencia de su naturaleza o tipología.
- Algunos inmuebles y colecciones de ciertos museos son considerados bienes de interés cultural por ministerio de la Ley, y por tanto reconocidos como patrimonios relevantes y sujetos a un régimen jurídico específico.
- En España, en la actualidad, el museo milita un concepto de patrimonio cultural.

En cuanto a las comunidades autónomas, la mayor parte de la normativa en materia de museo, promulgada tras la aprobación de los estatutos de Autonomía, entre 1979 y 1983, ha seguido la definición de las normas estatales literalmente

² Ley de 10 de diciembre de 1931 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes sobre Enajenación de bienes artísticos, arqueológicos e históricos de más de cien años de antigüedad (*Gaceta* 12/12/1931).

³ Ley de 13 de mayo de 1933, sobre Defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico nacional (*Gaceta* 25/5/1933).



5. Rijksmuseum, Ámsterdam (Foto: María Morente).

Patrimonio y Museo. Del objeto a la planificación estratégica

Tras la vigencia de los modelos estatales vinculados a la consolidación del poder monárquico y sus colecciones reales, uno de los estímulos más evidentes en España para el afianzamiento de los museos fueron los procesos desamortizadores del siglo XIX. La necesidad de custodiar las obras expropiadas a las entidades religiosas incentivó la creación de museos en todo el territorio estatal, impulsando la creación de comisiones asesoras para el ejercicio de las funciones administrativas vinculadas a la protección del patrimonio en las provincias y la consecuente Red de Museos Provinciales de Bellas Artes en 1913. La regulación jurídica del patrimonio arqueológico, sistematizada a partir de la Ley de 1911, generó igualmente un incentivo para la creación de los Museos Arqueológicos Provinciales. En todos estos nuevos museos, organizados por el Estado, imperaba un concepto de patrimonio identificado por la legislación del momento bajo el calificativo de «histórico artístico»: objetos y lugares (yacimientos, sitios, conjuntos) de valor histórico, artístico, arqueológico, pintoresco o paisajístico. Bajo estos presupuestos, a los profesionales del patrimonio

o del museo se les demandaba una formación especializada en estas disciplinas. Las funciones del museo se estructuraban a partir de la organización de la tutela patrimonial, entonces basada en las actuaciones predominantes de catalogación, conservación, investigación y difusión. Una organización que ha prevalecido en los museos hasta nuestros días.

Este modelo conoce sus primeros quiebrros tras las Guerras Europeas, a las que se ha atribuido siempre un halo de consecuencias, que si no fueron causadas directamente por los conflictos bélicos, sí han constituido el detonante de un nuevo panorama, ratificado en la década de los sesenta, entre cuyos semblantes destacan los siguientes hechos:

- La consolidación de un nuevo concepto de Estado, el Estado Social de Derecho, al que se atribuye ahora un papel predominante de prestación de servicios sociales. Y por ende el protagonismo a partir de entonces de las Administraciones Públicas en la prestación de servicios culturales.
- La nueva consideración de la cultura como derecho social y su nuevo estatus compartiendo privilegios con el protagonismo hasta ahora casi exclusivo de la historia como elemento de

cohesión e identidad social. Lo que J. C. Bermejo ha denominado «el fin de la Historia» o André Malroux describiera como la «Historia-herencia». Todo esto acaece en el contexto de la renovación teórica que conocen las ciencias humanas, abiertas ahora a la adopción de nuevos paradigmas interpretativos y a una nueva hermenéutica.

- El interés creciente del ordenamiento jurídico por la regulación de aspectos patrimoniales y la aparición de organizaciones internacionales con el fin de velar el ejercicio de la paz, los derechos humanos y los derechos de la cultura, que generan todo un *corpus* de criterios técnicos y recomendaciones en el ámbito especializado del patrimonio y del museo y que estructuran, a partir de entonces, un nuevo código deontológico para sus profesionales. En el ámbito patrimonial estas organizaciones especializadas se impulsan con la creación de UNESCO (1945), Consejo de Europa (1949), ICCROM (1957), ICOMOS (1964) y ya a comienzo de los setenta otros dos organismos decisivos: ICOM y la Organización del Patrimonio Mundial. Los documentos de estas organizaciones serán suficientemente elocuentes de que los intereses y conceptos del museo y el patrimonio comienzan ya a ser otros.

A partir de los años setenta todos estos cambios comienzan a asentarse y el panorama presenta ya una nueva fisonomía, configurando, para nosotros, un cambio de rumbo sin precedentes en el siglo XX. Un nuevo paisaje en el que residirá el patrimonio y el museo hasta nuestros días.

La decidida apuesta por otorgar un papel preeminente a la cultura, compartiendo a partir de entonces protagonismo con la Historia o la Historia del arte, no fue un hecho advenedizo, escondía tras de sí los intereses democráticos del Estado Social de Derecho; la reclamación de nuevos valores que pudieran acoger la representatividad de intereses universalistas, superadores de las ansias nacionalistas decimonónicas, y la potenciación -ahora bajo nuevos discursos ideológicos- de las identidades y diversidades culturales, en consonancia a los discursos sociales vigentes.



6. Catedral de Carcassonne en restauración, Francia (Foto: María Morente).

Bajo estos designios es razonable que el Patrimonio se inclinara decididamente por un nuevo concepto de Patrimonio Cultural y buscara su vertebración en la propia antropología y el concepto de cultura. La consecuencia más inmediata de esta aplicación fue la diversidad y ampliación de tipologías. El «objeto» permutó en «bien cultural» permitiendo la apertura a un nuevo universo que desde entonces se percibe susceptible a cambios: el patrimonio inmaterial, los bienes etnológicos, las actividades contemporáneas, el patrimonio de otros, los paisajes culturales, o como siguen apuntando nuestras actuales leyes de museo o «de cualquier otra naturaleza cultural». El museo se muestra también permeable a este despliegue, ampliando la tradicional especialización y preferencia que en ámbito mediterráneo

habían exteriorizado los museos hacia el arte y la arqueología. Las sedes de las clases prácticas de las lecciones de museología de H. G. Riviére son ya elocuentes de esta variedad.

Este incremento de tipologías patrimoniales era la consecuencia, decíamos, más inmediata del nuevo concepto de patrimonio cultural, pero el verdadero trasfondo era otro. La esencia era más contundente que su llamativa apariencia: la nueva diversidad presentaba una esencia común. Por encima de su propia naturaleza (histórica, artística, arqueológica, antropológica, científica, paleontológica...) esos bienes se consideraban patrimonio en cuanto exponentes de «civilización» -como afirmaba la Comisión Franceschini-, por su carácter social, su valor para la identidad cultural, o su función de destino público. Precisamente

El Reglamento de Museos

de Titularidad Estatal

iniciaba su texto aludiendo

a un nuevo concepto de

museo en función de los

servicios que éste ha de

prestar a la sociedad

fue Riviére, evidenciando así la incorporación del museo a los nuevos conceptos, el autor de una de las definiciones de patrimonio cultural más citada en los años ochenta: «un espejo en el que descubrimos lo que somos y los que vienen de fuera aprecian nuestras diferencias».

A partir de entonces el patrimonio desviaba su foco de atención, con una transformación sin retorno: del objeto al sujeto, como individuo social, como comunidad. Y también del objeto a las ideas, al pensamiento, a los discursos. Muchos hitos son expresivos de este proceso, tanto en la gestión patrimonial como en el museo y nos gustaría podernos extender en su análisis, pero puestos a elegir siempre nos han parecido de un alcance singular los tres siguientes:

- Los textos de las Cartas y documentos internacionales, entre las que es preciso reseñar un documento clave en este sentido: la Carta del Patrimonio Cultural y Natural de la convención de UNESCO en París (1972), en la que además de la apuesta por la cultura y el patrimonio natural, se introduce la primera reflexión sobre el concepto de tutela como actuaciones administrativas para el patrimonio.
- En el ámbito de la Administración Pública, los trabajos de la Comisión Francescini y el estatuto jurídico de los «bienes culturales» de la legislación italiana, germen e inspiración para las administraciones europeas y fuente de dos conceptos que marcan los nuevos criterios: «bienes» -superando el concepto de objeto o cultura material- y «cultural».
- Mientras en el ámbito de los museos, la mejor plasmación del nuevo concepto vendría impuesto por las actuaciones del ICOM y el modelo francés de los ecomuseos⁴. Modelo éste último en el que se apuesta por una regeneración de la propia imagen del museo, el inicio de políticas turísticas y económicas de la cultura y el apoyo al ecologismo y a la vuelta a la naturaleza, tal como definiera el «Coloquio Museo y Medio Ambiente» de ICOM, también en 1972. Esta reclamación del valor patrimonial de lo natural, además del sustento de los movimientos reivindicativos ecologistas,

se puede considerar el origen inspirador de la teoría del paisaje cultural, ahora en plena vigencia en el Patrimonio español y con claras repercusiones tanto a nivel jurídico como en la aplicación de nuevas metodologías de trabajo⁵. Junto a estas reivindicaciones, el museo se comenzaba a afiliar al encuentro con la comunidad, el carácter participativo, el valor de identidad y la educación como objetivo prioritario.

Todo este pensamiento cuaja en España en la década de los ochenta, sancionado en el ambiente administrativo por la promulgación de la Ley de Patrimonio Histórico Español en 1985, como ya hemos analizado. Paralelamente, dos años después el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal iniciaba su texto aludiendo a un nuevo concepto de museo en función de los servicios que éste ha de prestar a la sociedad⁶ y en su artículo 19 incorporaba ya la definición del «área de difusión» con los objetivos de comunicación, contemplación y educación y la finalidad del acercamiento del museo a la sociedad mediante métodos didácticos de exposición, comunicación y organización de actividades. Se redefinían así las funciones de los museos asimilando su estructura a las actuaciones administrativas que se había impuesto en el patrimonio bajo la denominación de tutela administrativa (protección, conservación, investigación y difusión) y que con ciertas modificaciones, como la incorporación de la planificación estratégica precisamente, aún preside en gran medida la estructura orgánica de nuestras administraciones culturales en España. Consecuentemente se incorporaba también un discurso y un interés por lo local, como escala cultural cercana al colectivo social y contexto de la propia valoración del patrimonio y del aprendizaje. Las leyes de patrimonio dejaron a un lado las categorías jerárquicas y territoriales de patrimonio nacional, provincial y local, asentados desde la Ley de Patrimonio de 1985 y en los municipios prendió un deseo de «museo propio» que hoy está aún en pleno auge, y que es una de las cuestiones más importantes de ordenar.

La profesión comenzaba también a discurrir por nuevos caminos. Se estructuraban desde la Administración los nuevos cuerpos

⁴ El programa de clases prácticas del Curso de Museología de Riviére deja constancia de la diversidad tipológica de museos que se consideran interesantes de estudio: museos de arte, de ciencias del hombre, de ciencias de la naturaleza, de ciencias y técnicas, ecomuseos, centros de documentación, centros de restauración... (Riviére, 1993).

⁵ De hecho los museos tienden a definirse ya como conjuntos y colecciones de bienes muebles, inmuebles o territorios, tal como dejan patentes muchas de las actuales leyes de nuestras comunidades autónomas en España.

⁶ Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (BOE 114 de 13 de marzo de 1987).



7. Museo de la Escuela, Carcassonne (Foto: María Morente).

de funcionarios conservadores del museo y el patrimonio, renovando bajo un nuevo perfil el antiguo Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, que contaba con reglamento propio desde 1901. Se reclamaba más que nunca la necesidad de la interdisciplinariedad, habida cuenta de la reciente apertura del museo a la plenitud de su misión de memoria colectiva, con dos objetivos, uno formal para «garantizar la interconexión de las informaciones» y, otro ético, para «conducir al museo desde el ideal desusado y anticuado de la conservación a la función lógica de la interdisciplinariedad» (Deloche, 1985), pero sobre todo se reconocía la necesidad de una formación específica y una disciplina singular tanto para el museo como el patrimonio.

Todos estos cambios constituyen también la médula del corpus conceptual y metodológico en que se ha sustentado la denominada Nueva Museología. Recordemos que precisamente en 1985 se creaba

el Movimiento Internacional para la Nueva Museología (MINOM), corriente museológica que ha contado con adeptos de tanta repercusión como el propio Rivière, Desvalles, Van Mesch... alternativa que sigue gozando de plena vigencia. El acercamiento al público, la importancia de los discursos, la función y compromiso social y el amplio valor cultural otorgado a sus bienes que reclama la Nueva Museología aproximan, mas que en otros momentos históricos, las dos tradiciones mediterránea y anglosajona, que tan bien ha caracterizado J. Gómez.

Tras estas transformaciones, en la actualidad, se dibuja un panorama teórico, descrito en el número anterior de esta revista por Jesús Pedro Lorente (2006), en torno a las denominadas «Museología transformativa», «posmuseo» o «Museología crítica». Corrientes éstas ya plenamente elocuentes de las denominadas consecuencias de la posmodernidad, que en el ámbito del patrimonio

está teniendo también claros reflejos. De nuevo el museo y el patrimonio son comensales de una misma mesa, compartiendo una nueva situación caracterizada por:

- El hecho de que los valores de demarcación del patrimonio y la cultura, así como sus criterios técnicos, han dejado de ser inmutables. Ahora quedan sujetos al principio de revisión, caracterizado por la posibilidad de las infinitas elecciones propias del escenario de la posmodernidad.
- Un cambio de intereses, del objeto -cerrado, conclusivo- hacia el discurso y la idea, en la aceptación de que la permanencia del bien cultural es completada por una interpretación o relato, que puede ser plural y cambiante. Y la potenciación de la comunicación y la interpretación en el convencimiento de que el patrimonio de los museos debe ser desentrañado para ser comprendido y no quedar restringido a un grupo minoritario de entendidos o iniciados. Lo que conlleva la validez de modelos alternativos (que superan la tensión de los dos modelos tradicionales formulados como incompatibles y basados en la oposición de la contemplación estética frente a la lectura interpretativa) que incorporan nuevos apoyos didácticos, plurales y dinámicos, con el objetivo de potenciar las dosis de seducción que todo producto cultural requiere en la actualidad.
- Las repercusiones sobre el museo y el patrimonio de la acentuación del proceso de mundialización de la economía, que provoca tanto fenómenos de globalización como de segmentación. Y en cuya dinámica muchos de los mensajes de la cultura y el museo son descalificados al presentar una línea opuesta y distinta a la mercantilización de productos culturales. Pero también por esto, alcanzan un alto valor ético vinculado al refuerzo de identidades. Un panorama dibujado por los trazos de una inevitable tensión entre la fragmentación de identidades y el refuerzo a las diferencias un nuevo escenario multicultural efecto de las migraciones.
- La reformulación de criterios y metodologías sujetas a la nueva función social atribuida al patrimonio como



8. Monasterio de Cariacedo, León (Foto: María Morente).



9. British Museum, Londres (Foto: María Morente).

bienes de dominio público. El museo se ha visto abocado a incorporar a su código deontológico y a sus criterios técnicos nuevas atenciones basadas en la estima social, el valor significativo de sus bienes o un nuevo concepto de autenticidad. Estas consideraciones comparten hoy protagonismo con los criterios y valores tradicionales en sus decisiones y discursos.

- La convicción de que los mensajes del museo y sus discursos se han reconvertido en un nuevo lenguaje de ida y vuelta -el «lenguaje dialógico» de Gádamer- en el que los bienes culturales, a través de la exposición, dialogan con la sociedad, nutriéndose a sí mismo de nuevos significados.
- El museo y el patrimonio se insertan en un modelo de gestión cultural vinculado a las nuevas estrategias de fomento del Estado relacional sustentado por la democratización de los valores de la cultura y el pluralismo social. Una nueva relación en la que el estado ha superado su relación normativa con la cultura (propia del Estado Moderno) o la prestación social (propia del Estado del Bienestar).

- El museo y el patrimonio como una escena de acción y compromiso social.

Hay una cuestión más. El patrimonio y el museo han dejado de ser objetivos en sí mismos. Hace tiempo que UNESCO dejó de hablar del patrimonio como conjuntos o tipologías de bienes culturales, para pasar a hablar del mismo en el seno de las políticas estructurantes del mundo contemporáneo (Morente, 2004). La comunicación en el museo intenta conseguir ahora una comprensión que no se basa ya en una captación racional de conocimientos, sino que -bajo los presupuestos de la hermenéutica- conlleva tanto una traducción como una valoración por parte de un público, que ha de captar no únicamente lo que se dice sino el sentido de lo que se dice. Y el museo pretende ya decir o contar mucho más que un relato sobre la historia del objeto y el lugar. Patrimonio y museo se convierten ahora, ante todo, en un medio, un intermediario para transmitir y generar empatía con mensajes que tienen que ver con las preocupaciones y aspiraciones más altas de nuestros intereses vitales: la paz, la educación, la sostenibilidad, el desarrollo, la solidaridad... Las propias definiciones de «misión» de nuestros museos contemporáneos son suficientemente evidentes.

Ante esto, se han redefinido las formas de comunicación del museo. Ahora se sustentan en el convencimiento de que sólo entendemos lo real cuando lo trasladamos al ámbito de lo existencial. Y por tanto, lo dado u ofrecido por otro, se completa necesariamente con lo aportado por nosotros. El museo ha encontrado una alternativa al diálogo socrático en la conversación de ida y vuelta. Estamos convencidos de que el bien cultural expuesto es reinterpretado y enriquecido por la apreciación, y también por la estima, que sobre él deposita la sociedad.

Este «cambio de personalidad» del museo se ha hecho patente también en otras metodologías e instrumentos del museo. El carácter del museo-institución que en los ochenta quedaba bien estructurado bajo la definición de áreas y funciones definidas en base a la tutela, ha visto implementadas sus necesidades ante el panorama reciente que acabamos de definir.

La consideración del patrimonio y del museo como recurso, es decir su capacidad

como dinamizador social, cultural o económico, fuertemente desarrollada a partir de los años ochenta, se ha completado por su actual dimensión de política cultural. Como tal política pública, los museos están ya implicados en una gestión basada en la participación plural y la diversidad de agentes. En las intervenciones de los bienes patrimoniales contemporáneos, dentro y fuera del museo, alcanzan hoy protagonismo distintas instituciones públicas y civiles, y también grupos sociales organizados. El museo ya no es una actividad con protagonismo exclusivo de los poderes públicos, ni siquiera en esta zona de Europa, en la que las Administraciones Públicas han tenido hasta ahora una presencia casi exclusiva. El nuevo panorama plural en el que se inserta la cultura, demanda al museo la necesidad de adaptarse a las metodologías propias de la gestión cultural.

Como toda gestión cultural, en el museo existe una diversidad importante (de bienes, contenidos, funciones, actuaciones, personal, públicos, recursos...) que han de ser ordenados, programados y priorizados, bajo los presupuestos de la participación, el consenso, la coordinación y la creatividad. Con este escenario era irremediable que también el museo, se dejara seducir por los «muchos encantos» de la planificación estratégica y encontrara en ésta una de sus alternativas más sólidas para la renovación de sus metodologías.

Inspirada en la estrategia militar *-stratos* (ejército) y *hegeomai* (dirigir)-, la planificación estratégica ha sido ampliamente ensayada en el ámbito de la gestión mercantil desde finales del XIX en Norteamérica, especialmente tras la gran depresión -como demostró su utilización por la empresa General Motors en 1930 para levantar de nuevo el vuelo- y cuenta con una larga trayectoria en el ámbito de la planificación urbana, como instrumento para el diseño de nuevos modelos de ciudad (San Francisco 1980); como estrategia para superar crisis financieras (Liverpool, Londres, Detroit), o para programar remodelaciones urbanas de gran alcance (Boston, Baltimore, Róterdam).

El patrimonio está aplicando la metodología de los planes estratégicos bajo la denominación frecuente de «Planes Directores» para la planificación y programación de actuaciones en inmuebles o ámbitos territoriales que, por su extensión o su pluralidad, presentan una cierta complejidad y el museo ha

El patrimonio de los museos debe ser desentrañado para ser comprendido y no quedar restringido a un grupo minoritario de entendidos o iniciados

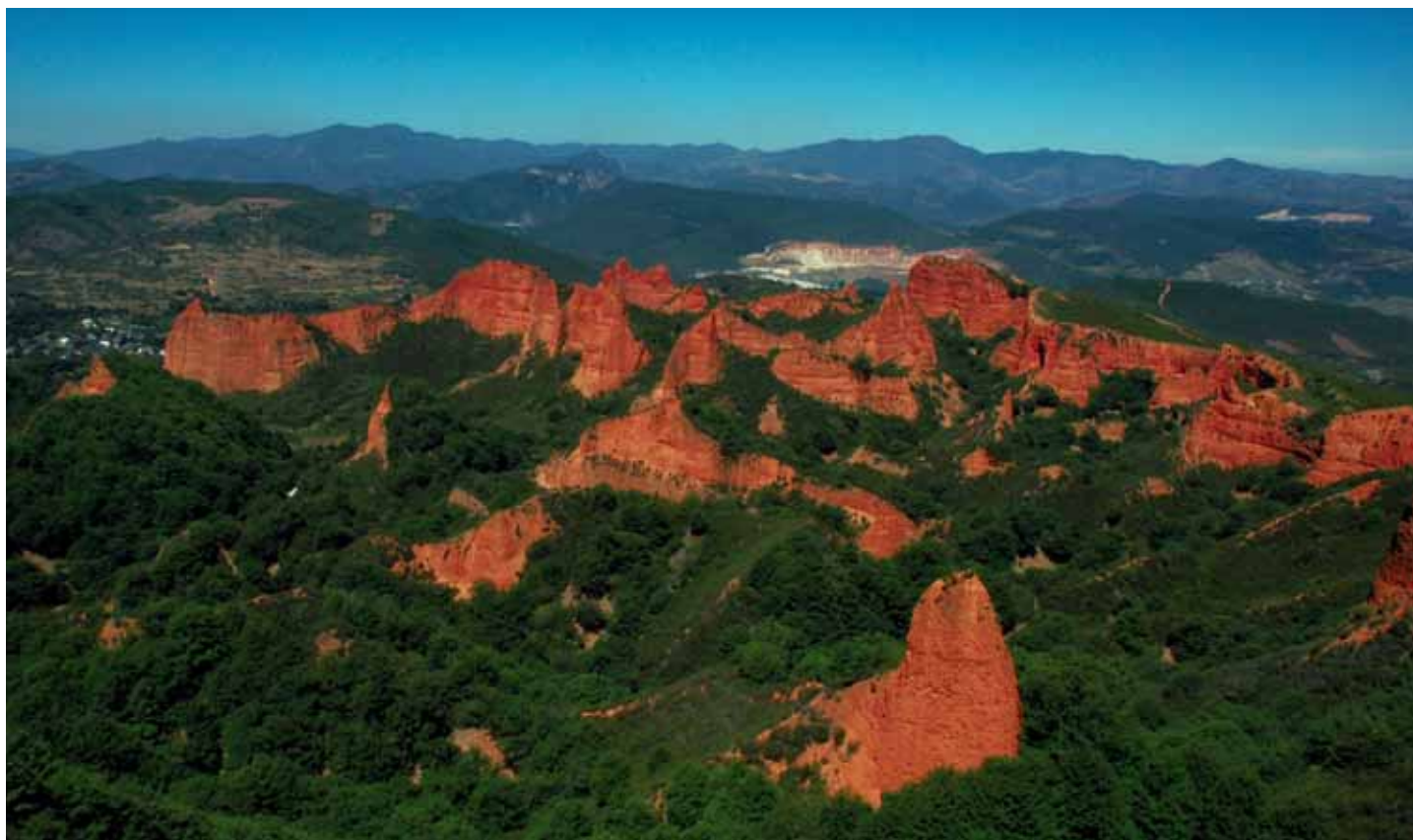
**En los municipios prendió un
deseo de «museo propio»
que hoy está aún en pleno
auge, y que es una de
las cuestiones más
importantes de ordenar**

reconvertido sus tradicionales planes museológicos a esta metodología. Ambos, patrimonio y museo, se han sentido atraídos por la necesidad de insertar las tradicionales actuaciones de la tutela administrativa en una planificación de mayor alcance que les ofrezca, además de la posibilidad de estructurar y ordenar sus actuaciones y las participaciones, un marco adecuado en el que definir también sus objetivos y definir sus líneas (Moore, 2005). Cualquier acción con sentido se entiende actualmente que ha de estar presidida por un pensamiento prospectivo transdisciplinar. Y a las acciones y a los bienes del patrimonio y del museo se les otorga validez en la actualidad cuando están vinculados a la capacidad de elaborar pensamientos y estrategias de futuro. La planificación estratégica se está consolidando en el museo. Sus destrezas son muchas, pero ante todo elocuencia bien el cambio de conceptos y metodologías. Su aparición no responde por tanto a un hecho circunstancial ni espontáneo.

Para su aplicación práctica, la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura, ha redactado un documento de

gran valía: *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*. Ya existe un camino, adecuado a la realidad actual... sus frutos y sus complejidades los estamos empezando a conocer. Cuanto menos, el proceso es un verdadero reto, tan complejo y apasionante como el museo actual.

*Del objeto a la planificación estratégica.
De Ruskin y otros muchos que comenza-
ron a reflexionar sobre el patrimonio y el
museo a Baudillard, con su pensamiento
«lo que nos queda por hacer es jugar con
los fragmentos». Fragmentos de historia y
presente, de mil formas y naturalezas,
que ordenamos y custodiamos en nues-
tros museos, creando relatos, dejando
que entablen conversaciones entre sí, y
que ante todo sean redefinidos y reinter-
pretados por las nuevas miradas y apre-
cios del público al que pertenecen.
Valores y significados siempre cambian-
tes y... una sola permanencia, a la que
denominamos Patrimonio. Quizá de esto
se trate. Quizá esto sea hoy el museo.
Quizá también por eso nos parezca tan
parecido a la vida.*



10. Las Médulas, León (Foto: Toté Moreno).

Bibliografía

- AA.VV. (2005): *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Ministerio de Cultura.
- AA.VV. (1960): *The organization of Museums. Practical Advice. Conseils pratiques*, Unesco, París.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1999): *Introducción a la Nueva Museología*, Alianza Editorial, Madrid.
- APPADURAI, A. (2000): *Disjuncture and difference in the global cultural economy*, Cambridge, Londres.
- BAUDILLARD, J. (1978): *Les presesión des simulacres*, Editions Galilée, París.
- BENOIST, L. (1971): *Musées et Muséologie*, Col. Que sais-je?, Presses Universitaires de France, París.
- BINDÉ, J. (2002): *Claves para el siglo XXI*, UNESCO, París.
- DELOCHE, B. (1985): *Museologica. Contradictions et logique du musée*, París.
- GIDDENS, A. (1997): *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Península, Barcelona.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2006): *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea. Diferencias y contactos*, Trea, Gijón.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2006): *Planteamientos teóricos de la Museología*, Trea, Gijón.
- LORENTE LORENTE, P. J. (2006): «Nuevas tendencias en teoría museológica. A vueltas con la museología crítica», *museos.es*, 2: 24-33.
- MACDONALD, S. y FYFE, G. (Ed) (1996): *Theorizing Museums. Representing identity and diversity in a changing world*, Blackwell, Oxford-Londres.
- MARTIN, R. (ed) (1996): *Museum and community II*, Icofom Study Series 25, Vevey.
- MOORE, K. (2005): «La planificación estratégica en los museos», *museos.es*, 2: 32-47.
- MORENTE DEL MONTE, M. (2004): «Navegando por las Cartas y Documentos internacionales», en *Reperitorio de Textos Internacionales del Patrimonio Cultural*, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Comares, Granada: 9- 19.
- MORENTE DEL MONTE, M. (2006) (Coord.): «Pensando el Patrimonio. El concepto de Patrimonio Cultural en nuestros días», *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 58: 38-126.
- RIVIÈRE, G. H. (1993): *La museología. Curso de Museología. Textos y testimonios*, Dossier Ecomuseo, Akal, Madrid.
- ROCHE, J. y OLIVER, M. (2005): *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el dialogo*, Universidad de Alicante.
- TOTA, A. L. (2005): «Sociología de los museos: El museo como vivencia personal. Propuestas», en ROCHE, J. A. y OLIVER, M (Eds), *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el dialogo*, Universidad de Alicante: 367-388.
- VATTIMO, G (2005): «El final de la filosofía en la era de la democracia», en ORTIZ- OSÉS y LANCEROS (Ed), *Claves de la Hermenéutica para la filosofía, la cultura y la sociedad*, XXII Congreso mundial de Filosofía celebrado en Estambul, Bilbao: 32-37.



Desde el museo

Obras de ampliación del Museo Nacional del Prado en el área en torno al Claustro de los Jerónimos

César López López¹

Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura Madrid

Cesar López López es licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1969 es funcionario del Cuerpo Técnico de la Administración Civil del Estado, hoy Cuerpo de Administradores Civiles del Estado. Ha desarrollado su labor docente en las Universidades de Sevilla, Málaga y Huelva, así como en el Instituto Andaluz de Administración Pública, el Instituto Nacional de Administración Pública, y la Escuela catalana en Administración Pública, entre otras. Asimismo ha sido reconocido con diversas condecoraciones entre las que destaca la Cruz de Alfonso X el Sabio y ha publicado numerosos artículos sobre derecho administrativo y función pública. En la actualidad es Secretario Técnico de Infraestructuras de la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura desde el 1 de junio de 2004.

Resumen: Este artículo estudia la ampliación del Museo Nacional del Prado desde la convocatoria del concurso hasta su ejecución, haciendo especial hincapié en las actuaciones técnicas llevadas a cabo, así como en los materiales utilizados.

Palabras clave: Prado, museo, ampliación, infraestructuras, materiales.

Abstract: This article examines the enlargement of the Prado National Museum from the time when the competition was convened until completion, particularly emphasising the technical actions implemented and the materials used.

Key words: Prado, museum, enlargement, infrastructures, materials.

Quizás «El Prado» sea la institución española más *reconocida* y universal.

A partir de la construcción del Museo Guggenheim de Nueva York y del Centro de Arte Pompidou de París, y en España del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida se inicia el cambio de la estructura y configuración de los museos en búsqueda de una presentación pedagógica y tecnológica de las colecciones con la presencia continua del tráfico de obras de arte en un sector que también se ha globalizado y que ha constituido a los museos como importantes centros de ocio que entran en un régimen de competencia.

Esta evolución requiere nuevos espacios: salas para exposiciones temporales, amplias dependencias para almacenes, áreas de restauración de obras de arte y, entre otras, zonas comerciales y de hostelería, y

todas ellas han de aprovecharse de los más actuales y sofisticados adelantos de la tecnología y de comunicaciones flexibles. Los más importantes museos han atendido antes que el nuestro estas necesidades, por lo que correspondía iniciar como inaplazable su modernización². Así, por Orden del Ministerio de Cultura de 15 de marzo de 1995, siendo, a la sazón, Ministra doña Carmen Alborch, se convocó, con la colaboración de la Unión Internacional de Arquitectos, un concurso internacional de ideas, que concitó una extraordinaria presentación de propuestas, dando lugar, en enero de 1996, a la preselección de diez candidatos, aunque por considerar el Jurado que ninguna resolvía en su totalidad las cuestiones planteadas, se acordó en septiembre de ese mismo año declarar desierto el premio.

Confirmando la decisión de poner en marcha la ampliación del Museo del Prado a instancia de los Grupos Parlamentarios Socialista, Popular, Catalán y Vasco en el Congreso se aprobó la Proposición no de Ley, que ha conducido a que este programa se esté desarrollando dentro de un marco de consenso.

El Pleno del Real Patronato, el 25 de abril de 1997, aprueba el Plan Museográfico de la ampliación del Museo Nacional del Prado en el Claustro de los Jerónimos, con base en dos puntos capitales: la reorganización y creación de nuevos espacios y de las colecciones, respetando, lo que se ha producido en mayor o menor grado o está en proceso de consecución, las premisas que se reflejan aquí, por entender que constituyen una buena guía en esta operación de inversión:

¹ Correo electrónico: cesar.lopez@mcu.es

² El Plan Museográfico del Museo Nacional del Prado ya señala que la National Gallery de Londres, el Museo del Louvre, la Isla de los Museos de Berlín o la National Gallery de Washington, habían llevado a cabo, en ese momento, su actualización. Durante la ejecución de las obras a las que hacemos referencia, con diferentes esquemas, han conseguido su modernización otros importantes museos, entre otros el British Museum y la Tate Gallery.





2. Interior; ampliación del Museo del Prado (Foto: David Blázquez).

- Llevar a cabo la actuación global de forma ajustada y con el menor costo económico posible.
- Reducir al máximo el impacto medioambiental en la ciudad, recuperando y potenciando el ajardinamiento de la zona, con el aprovechamiento máximo de los recursos existentes.
- Acometer el resto de las reformas y obras en el edificio de Villanueva.

El cumplimiento de estas condiciones se examinará en el cuerpo de este comentario.

Con algunas modificaciones durante el curso de las obras que, aunque significativas, no alteran excesivamente el planteamiento general y contribuyen por otra parte a la atención de nuevas necesidades, el destino de la nueva edificación será el siguiente: colección permanente; Edificio Villanueva; colecciones temporales, espacios tecnológicos y almacenes, edificio de nueva planta donde se ubica el Claustro de los Jerónimos; distribuidor central, tiendas y cafetería, vestíbulo de comunicación del antiguo y nuevo edificio a diferentes niveles. Además se instalará la escuela del Prado, la biblioteca, el espacio para los conservadores del Museo y nuevas salas de exposiciones temporales o permanente, en el Casón del Buen Retiro y en el antiguo Museo del Ejército ya cerrado.

Los servicios administrativos del Museo y de su Patronato pasaron al llamado edificio Aldeasa en la calle Ruiz de Alarcón, también comunicado con el vestíbulo antes citado. Mediante acuerdos posteriores, se ubicará en el Palacio de los Águila de Ávila el centro de distribución del llamado Prado itinerante.

Pasado un año de la aprobación del Plan Museográfico se aprueba, asimismo, en julio de 1998, el Programa de Necesidades que servirá de base para el concurso parcial de las obras que ahora se han terminado y que concretan para el espacio de los Jerónimos las prescripciones de la museografía aprobada.

En ese momento también se convoca un concurso, con jurado, de anteproyectos arquitectónicos, al que sólo se invita a los diez arquitectos preseleccionados en el Concurso de Ideas y que se adjudica por unanimidad al facultativo que suscribió su propuesta con el lema «Buen Retiro» y que resultó ser el arquitecto navarro don José Rafael Moneo Vallés, por entender el jurado adecuada la ordenación de los diferentes usos, discreta y controlada tanto en su composición arquitectónica como en su valoración cromática y acertada la incorporación de las salas de exposiciones, con luz natural mediante el vacío del Claustro. Asimismo, el jurado muestra su acuerdo con la prolongación de la cubierta hasta la fachada de las últimas ampliaciones del edificio Villanueva, lo que facilita la ocupación del espacio para salón de actos, tiendas y cafetería y da fluidez de comunicaciones.

Este planteamiento y el paralelismo que puede establecerse -manteniendo las distancias- entre El Prado y Moneo, debido al reconocimiento también internacional de este último, determinó la adjudicación de la elaboración del proyecto de ejecución de las obras de ampliación³, garantizando una contenida y bella ejecución además del respeto histórico.

³ Rafael Moneo obtuvo la Cátedra de Elementos de Composición de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ocupándola durante toda la década de los pasados setenta. Asimismo es decano de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard desde 1985 y Académico de la Academia de Bellas Artes de España. Ha sido galardonado con diversos premios a lo largo de su trayectoria profesional: Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes del Gobierno Español (1992), Premio Arnold W. Brunner de la American Academy of Arts and Letters (1993), Premio Pritzker de Arquitectura (1996), Medalla de Oro de la UIA (Union Internationale des Architectes) (1996) y Premio Mies van der Rohe (2001), entre otros.

El Ministerio de Cultura, imbuido de la necesidad de satisfacer las prestaciones a las que hemos hecho referencia, ha realizado, y sigue haciéndolo, un sobresaliente esfuerzo inversor, dedicando, por el momento, directamente -sin computar el suelo- 152 326 775,87 euros⁴, cantidad que supone un porcentaje muy significativo del presupuesto dedicado a las infraestructuras y equipamiento de la Red Nacional de Museos, por lo que debe manifestarse el reconocimiento al sacrificio de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, que a la vez comprendió la urgencia y prioridad de dar satisfacción a la ampliación del Museo.

Como la superficie intervenida en esta operación es de 35 876 m² (22 513 m² de edificación más 13 363 m² de obras complementarias de urbanización), resulta un precio por metro cuadrado de construcción y equipamiento de 4 246,76 euros (706 601,47 pesetas)⁵. Con este resultado se cumple la premisa de eficiencia que comprometía el Plan Museográfico, ya que en construcciones de esta exigencia y calidad, parece una opinión generalizada la de encontrarnos ante un coste razonable.

Esta obra ha recibido en los días que van desde su presentación una crítica unánime, siempre y completamente favorable y desde la apreciación del ciudadano hasta la del experto.

El profesor Moneo distribuye y dimensiona los espacios a la manera del arte y respetando la función, destacando un vestíbulo de amplias dimensiones que se utilizará como principal distribuidor y elemento de comunicación entre el edificio de Villanueva y sus ampliaciones y las nuevas obras. Coincidiendo en las dimensiones y el diseño con el techo del vestíbulo se reproduce en su cubierta la misma distribución en bojes de la Toscana que abajo se organizó en chapa de bronce, colaborando en el cumplimiento de una de las premisas del plan museográfico.

El degradado y mal llamado Claustro de los Jerónimos se mantiene como espacio una vez restaurado confiriéndole una dignidad de la que antes carecía y resultando ubicado a la misma cota que la originaria pero sin presentar la misma situación en relación con el edificio que lo acoge y lo envuelve, al que culmina. Parece que será destinado a exposición permanente de las esculturas de los Leoni.

El antiguo salón de actos del edificio Villanueva, que en adelante se llamará la Sala de las Musas, ya que ahí se instalarán las estatuas que las representan, se ha organizado de manera que constituirá la comunicación directa entre lo antiguo y lo nuevo, marcando una transición que opera como bisectriz que une en perspectiva a Velázquez con el Claustro. Se crean en esta ampliación generosos espacios de trabajo, los necesarios y suficientes almacenes y cuatro salas de exposiciones previstas como temporales.

Mención especial merece el juego de la luz y la introducción del paisaje, este último principalmente desde la sala de restauración y en el polo sur del vestíbulo absorbiendo la vista del Jardín Botánico, y en cuanto a aquélla, en cuanto a la luz, entra en las entrañas de la estructura a través de una linterna que llega hasta las salas de exposiciones temporales y que habrá que tener en cuenta cuando éstas se organicen, lo que se facilita por la posibilidad de graduación que ofrece. Las líneas convergentes de las calles Moreto y de Ruiz de Alarcón que limitan esta actuación, nos llevan en su confluencia a la Estación de Atocha, un espacio que bajo la misma mano está recreando esta parte de la ciudad, ya que si bien el edificio absorbe características del paisaje circundante, éste también se enriquece del edificio, incluso para atajar disfunciones que la construcción de aquél presentó y que se han solucionado con la cofinanciación del Ayuntamiento de Madrid.

Los materiales utilizados en la construcción también le aportan originalidad y calidad además de los usuales: el bronce, el estuco, la piedra de Colmenar de Oreja, el granito, el basalto, el granito negro absoluto. En algunos espacios se mezclan dichos materiales, entre otros en el Vestíbulo, que acoge la piedra de Colmenar en el suelo, el bronce en pilares y techo, el estuco y el granito en pared, los grandes cristales y el granito negro absoluto. Tal abundancia de materiales en el mismo espacio puede entenderse como una solución arriesgada y compleja pero atenuados sus efectos por la gran dimensión de dicha estancia.

La elección del color del estuco se realizó entre dos grandes muestras, una que tiraba a púrpura y otra al rojo pompeyano, o respectivamente a la capa o a la sotana cardenalicia de las pinturas del Renacimiento. El maestro eligió el mismo color del estuco de la Villa de los Misterios de Pompeya, lo que puede

**El Ministerio de Cultura,
imbuido de la necesidad de
satisfacer las prestaciones a
las que hemos hecho
referencia, ha realizado, y
sigue haciéndolo, un
sobresaliente esfuerzo
inversor, dedicando, por el
momento, directamente
-sin computar el suelo-
152 326 775,87 euros**

⁴ Para obtener el coste de la edificación y su equipamiento no he tenido en cuenta el coste de edificación del edificio de servicios de la parroquia ni de la restauración de la iglesia, que por el momento asciende a 6 536 234,59 euros (incluidos los alquileres), pero que puede resultar incrementado.

⁵ Coste que puede superarse, un poco, como consecuencia de los importes todavía no contemplados en la liquidación.



3. Interior; ampliación del Museo del Prado (Foto: David Blázquez).

entenderse que significa un homenaje a la Historia del Arte en dos de sus más importantes épocas, aun sin manifestar ninguna relación de los ritos órficos y dionisiacos con los católicos. También puede manifestarse que el color es indecible e indefinible y solo podemos referirnos a él por un criterio de referencia. Hoy también se utiliza ese color que en algunas manifestaciones del arte podría denominarse «La Fenice» en conmemoración del incendio que sufrió dicho teatro veneciano y que compone el pintor del color Elías García Benavides.

El bronce se ha utilizado con varios tratamientos, tonos y grosores: oxidado natural, brillante claro y desde la chapa de 1,5 mm de espesor a 10 y 8 mm, suponiendo un importante capítulo del proyecto y de sus modificaciones.

También en bronce se ha realizado un espectacular portón diseñado y construido

por la escultora de gran prestigio Cristina Iglesias, a elección del maestro Moneo, que junto con Federico Muñoz han sido designados directores de los trabajos. Son unas esculturas-puerta que configuran una cortina vegetal, en bronce envejecido y patinado, con un peso de 24 toneladas y un grosor de 20 cm de media. Este año, en España y en el extranjero, seguramente ha sido la escultora más expuesta y ha alcanzado tanta popularidad como el arquitecto autor. Dicha puerta puede jugar en cinco posturas, y su pausada apertura parece reunir la magia de un mando a distancia con un dispositivo de «Ábrete Sésamo» o el camino de introducirse en un mundo de «a través del espejo» o del mundo de más allá, está llena de misterio.

Se ha utilizado en suelos, paramentos y columnas la piedra de Colmenar de Oreja, pueblo de Madrid, como uno de los elementos autóctonos de la obra que, pulida,

la confiere singular calidez y casticismo, siendo el material que identifica la obra con el espacio en que se enclava, habiéndose producido un posible agotamiento de las canteras.

Las obras de ampliación se adjudicaron a la Unión Temporal de Empresas formada por ACS, a la que posteriormente se añaden Dragados y Constructora San José, agrupación que ha sido un ejemplo de funcionamiento y sin la cual difícilmente se hubiese llegado a la culminación de la obra, tarea no sencilla teniendo en cuenta que debía realizarse sin que en ningún momento se cerrase o disminuyese la actividad del Museo del Prado, que no solo no decreció sino que se incrementó extraordinariamente celebrándose gran número de exposiciones temporales, lo que obligaba a suspender los trabajos en numerosas ocasiones o trabajar en algunos tajos solo los lunes, día en que cierra el Museo.



Además se ha realizado una obra de gran calidad y se han cumplido las exigencias laborales y medioambientales: no han padecido las obras durante la duración de las mismas un solo accidente laboral y el Ministerio de Cultura ha recibido la felicitación de Greenpeace por la utilización de un altísimo porcentaje de madera ecológicamente certificada, acreditándose la trazabilidad y sostenibilidad de los productos utilizados, lo que ha facilitado a las empresas la consecución de los correspondientes títulos.

Resulta de justicia hacer mención de los suministradores y subcontratistas escogidos por las empresas adjudicatarias, unas veces atendiendo a la recomendación de la Dirección Facultativa, otras aceptando ésta sus sugerencias, porque también son, en expresión de Óscar Tusquet, herramientas del arte.

El estuco pompeyano ha sido realizado por Oriol García y Canosa⁶ y su taller, usando

la técnica de planchado en caliente utilizando cal, mármol y pigmentos, apagando aquella (cal anegada), ejecutando una base de enlucido que prepara el albañil y aplicando dos manos de tinta grasa campida y dos de pasta-da, planchándolo posteriormente con un hierro de bruñir calentado, en un hornillo con carbón de encina colocado de manera cuidadosa, hasta conseguir el brillo característico del estuco al fuego, lo que le da una textura muy fina y brillante que se endurece nuevamente.

En este trabajo se han utilizado cales elaboradas y mantenidas durante treinta y seis meses, mármol, tinta grasa y rojo cadmio. La textura, la limpieza, inalterabilidad y dureza de su acabado determinan su «inimitabilidad» y por lo tanto la improcedencia de utilizar técnicas de mantenimiento o restauración que no participen del mismo proceso.

⁶ Maestro artesano de estucados. Comenzó su aprendizaje en el taller familiar, fundado por su bisabuelo Sebastià Garcia i Prats, siendo la cuarta generación de estucadores de su familia. Estudia diseño industrial y de interiores, y técnicas de cerámica, e imparte cursos de estuco y restauración en diferentes escuelas, talleres y escuelas técnicas superiores: Plan de Ocupación Juvenil del Ayuntamiento de Barcelona, Escuela Taller de Restauración de Barcelona, Escuela Taller del casco histórico de León, Escuela Taller de Pamplona, Casa de Oficios de la Guardia (Toledo), Centre d'Innovació i Formació Ocupacional del Vallès, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña, l'Ecole d'Avignon (Francia); en universidades: Politécnica de Cataluña, de Alcalá de Henares, de Valladolid, de Barcelona, de Valencia, de Salamanca...), en seminarios y másteres (Escuela de Artes y Oficios de la Diputación de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, Colegio de Arquitectos de Cataluña...) así como su participación en diferentes congresos y programas, tanto españoles como internacionales. Asimismo publica una *Guía práctica de la cal y el estuco* (García, 1998). Entre sus obras más destacadas, cabe mencionar, entre otras: los estucos de las iglesias de La Garriga, de Camarma de Esteruelas, de Cobeña, de Salamanca de Henares; estucos de la Biblioteca Pública y Sala de Actos de Can Butxosa (Parets del Valles); esgrafiados en la iglesia de Santa María de Sants (Barcelona); restauración de estucos y esgrafiados en los Servicios de Cultura Popular y Fundación Jaume Bofill (Barcelona), Ayuntamiento de Les Franqueses del Valles, vestíbulo del Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña en Barcelona, Biblioteca de la sede central de la Caixa d'Estalvis de Sabadell, Can Barbei de La Garriga, vestíbulo del edificio de la esquina Aribau-Mallorca de Barcelona, fachada de la Escuela Baldir-Reixac del Parque Güell de Barcelona, Ermita del Remei de Bolvir de Cerdanya, Palacio Episcopal de Alcalá de Henares, Monasterio de Carracedo, Casa Blanca Mitja de Pallers de la Garriga, Can Garí de Argenton, Casa Arimón, Casa Maternitat (Conselleria de Sanitat), Casa d'Enric Prat de la Riba (Castelltersol); estucos planchados en caliente: Iglesia de «San Cirilo» de la antigua galera de Alcalá de Henares (Madrid), Snnoker Club Barcelona, Bar «Mas i Mas café» de Barcelona, Farmacia Vilardell de Barcelona, Tienda de Decoración Tecmo de Barcelona, Bar el Endroit de París, Oficina de la Caixa de Estalvis de Sabadell, de la Casa Bruno Cuadras de Barcelona; interiores de la Casa Álvarez de Barcelona, en Can Lloret de la Garriga, en Casa Carulla en Saga la Cerdanya -obras de Tuset Sunyer-; Estudio vivienda del diseñador Josep M. Civit, y la realización de los estucos planchados en la reforma de ampliación en el entorno de los Jerónimos del Museo Nacional del Prado (Madrid).



4. Interior; ampliación del Museo del Prado (Foto: David Blázquez).





5. Interior; ampliación del Museo del Prado.

La linterna a la que se ha hecho referencia ha sido realizada por Víctor Martín Laguna S. L.⁷, dando acabado el diseño de taller utilizando como estructura pletina de diferentes secciones. Además ha actuado, junto a otros profesionales como metalista de la obra (bronce en pilares del Vestíbulo y cristalería en la separación entre el Vestíbulo y el Patio de Velázquez y otras labores de bronce). Cabe destacar, asimismo, los trabajos de cantería y la jardinería de plantación, cuidado y reposición de marras de los bojés del parterre⁸.

Aun siendo cuantioso el trabajo desarrollado, no se ha cumplido todavía todo el programa; quedan por concluir las obras de ampliación y rehabilitación del Casón del Buen Retiro, que tienen prevista su terminación antes del próximo verano. Deben iniciarse las de adecuación y rehabilitación del ya cerrado Museo del Ejército, que ha dado lugar a la ampliación del Alcázar de Toledo, también próxima a su finalización y que se encuentra en fase de estudio de sus patologías y del programa de necesidades.

Por otra parte se encuentra en ejecución, aunque en estos momentos paraliza-

da porque debe resolverse el contrato, el centro de documentación del Palacio de los Águila de Ávila. Todos estos centros deben equiparse, lo que supondrá un nuevo esfuerzo presupuestario.

El Ministerio de Cultura encomendó la ejecución de las obras a la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos, a la sazón del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, hoy sólo adscrita al Ministerio de Cultura, que en dicho proceso ha tenido en cuenta, con una presencia continua en todos los órganos de control, al Instituto del Patrimonio Histórico Español y al Museo Nacional del Prado, lo que ha permitido a éste un continuo seguimiento de las obras y con ello la posibilidad de modificación y corrección de posibles omisiones y un conocimiento que facilitará el mantenimiento de tan sofisticadas instalaciones y la calidad de los materiales que componen su fábrica, lo que supone también para el Museo, a partir de ahora, un singular reto a la hora de presupuestar los nuevos recursos económicos y personales que se necesitan.

⁷ Comenzó hace treinta y ocho años fundando una empresa en San Sebastián de los Reyes (Madrid) con dos personas y hoy cuenta con una plantilla de treinta y ocho empleados. Se dedica a la cerrajería, estructura y metalistería. Hierro, acero inoxidable, bronce, latón, acero corten y aluminio son los materiales empleados para la realización de las obras, muchas de ellas muy singulares. En Madrid se pueden destacar: las rejas de forja de los soportales de la Plaza de Toros de Las Ventas; la restauración del Reloj de la Puerta del Sol; la estructura de la cúpula, los pilares de fundición y esferas; la obra de cerrajería de la Asamblea y Grupos Parlamentarios (Obra Calidad del año de FCC) con la empresa FCC; Árboles en acero inoxidable en el entorno del Teatro de Móstoles, diseño de Mariscal; Teatro de Móstoles en Acero Corten; la primera ampliación del estadio Santiago Bernabeu, la cerrajería de la Maternidad de O'Donnell y parking (Obra Premio Calidad del año de FCC), Arquitecto Sr. Moneo; Palacio de los Deportes; la verja de la Embajada de EEUU, Edificio Santa Lucía en bronce; Restauración Teatro María Guerrero; Centro Proceso de Datos del Banco de Santander Central Hispano en acero corten; y la ampliación del Museo del Prado: bronce, linterna y acero inoxidable. En León cabe destacar la cerrajería en acero inoxidable del Auditorio de León (Premio Nacional de Arquitectura).

⁸ Empresas subcontratadas por oficios: Demoliciones (Anka Demoliciones, S.L.), Movimiento de tierras (Desmontes Encinar, S.I.), Muros Pantalla (UTE: Rodio – Geocisa), Hormigón (Pioneer Concrete Hispania), Acero corrugado (Armacentro), Acero laminado (Anro, S.L.), Montaje Claustro (Proart, S.A.), Pladur (Techos y Decoraciones Fortuna, S.L.), Mármoles y piedra natural (Granitos F. J. Carralón, S.L. y J.O.B. Piedras Naturales, S.L.), Basalto (Granitos F.J. Carralón, S.L.), Empanelado y tarima de madera (Izas Carpintería Ebanistería), Mamparas (Decoraciones Metálicas, S.L.), Carpintería de aluminio (Laguna Belvis), Empanelado y carpintería de bronce (Victor Martín Laguna, S.L.), Falso techo de bronce (Erco Iluminación, S.A.), Puertas exteriores (Laguna Belvis y Main Management Doors), Puertas cortafuegos (Integral), Aparatos elevadores (Orona S. Coop.), Instalación eléctrica (UTE: Cobra – Tecnocontrol), Climatización (UTE: Sefril - Atil Cobra), Instalaciones especiales (UTE: Artel – Cobra), Fontanería (Instalaciones y Montajes Generales Alber 2000).

Notas sobre la ampliación del Museo Nacional del Prado

Rafael Moneo Vallés¹
Estudio Rafael Moneo
Madrid

José Rafael Moneo Vallés es arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Madrid. En 1970 obtiene la cátedra de Elementos de Composición de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y entre 1980 y 1985 se encarga de la de Madrid. En el año 1985 es nombrado Chairman de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, cargo que mantiene hasta 1990. Desde 1997 es Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la actualidad Rafael Moneo es Josep Lluís Sert Professor of Architecture en la Graduate School of Design de Harvard. Entre sus proyectos más relevantes cabe destacar el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, el Centro de Congresos y Auditorio Kursaal de San Sebastián y la Catedral de Los Ángeles en Estados Unidos. Asimismo ha realizado una importante labor como conferenciante y crítico, ha publicado diversos libros sobre Arquitectura y ha sido galardonado con numerosas distinciones, entre otras el Premio Pritzker de Arquitectura (1996) y la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects (2003).



1. Detalle fachada Museo del Prado (Foto: David Blázquez).

Resumen: En este artículo se describe el proyecto de ampliación del Museo Nacional del Prado, realizado por Rafael Moneo, su concepción espacial en torno al Claustro de los Jerónimos y las áreas funcionales del Museo.

Palabras clave: Prado, museo, ampliación, Moneo, claustro.

Abstract: A description is given of Rafael Moneo's project to enlarge the Prado National Museum, its spatial conception around the Jerónimos Cloister, and the Museum's functional areas.

Key words: Prado, museum, enlargement, Moneo, cloister.

Hay que entender el proyecto de ampliación del Museo del Prado como un nuevo capítulo en su ya larga vida. Un capítulo que con-

templa la incidencia que en el Museo iba a tener la ocupación del nuevo suelo -aquél sobre el que se planteó el concurso- y que incluía el Claustro de los Jerónimos, el perímetro en torno a él y el área comprendida entre la espalda del Museo y la calle Ruiz de Alarcón. Lo que se pedía en el concurso a los arquitectos era definir cómo colonizar el nuevo suelo disponible. El proyecto que resultó vencedor reclamaba la apertura de la ahora clausurada puerta de Velázquez en el pórtico sobre el Paseo del Prado, apertura que propiciaba y propugnaba el tránsito desde dicha puerta al Claustro. De ahí que el camino que lleva de la Puerta de Velázquez al Claustro de los Jerónimos se haya convertido en el hilo conductor de toda una serie de episodios arquitectónicos que darán pie a resolver los problemas específicos que el programa planteaba. Así, el Museo Nacional del Prado da entrada, en este nuevo capítulo

¹ Correo electrónico:
r.moneo@rafaelmoneo.com







3. Interior; ampliación del Museo del Prado (Foto: David Blázquez).



5. Sala de exposiciones temporales (Foto: Sarrá).

de su existencia, a un eje transversal que nos lleva y transporta del pórtico del Paseo del Prado al Claustro de los Jerónimos. Sobre las galerías que para las Academias proyectó Villanueva, se expondrán con carácter permanente las colecciones del Museo, una vez que, con la adición de las nuevas superficies, se libera al actual edificio de toda servidumbre ajena a la de ofrecer las obras a la contemplación del público. Apoyándose en el eje transversal que arranca en el pórtico y que concluye en el Claustro, han quedado dispuestas todas aquellas actividades subsidiarias -y tan necesarias, sin embargo- para la vida cotidiana del Museo: los espacios de acogida con todos los servicios que implican las salas de exposiciones temporales, los gabinetes de dibujo y de restauración de las obras de arte, etc. La sala absidal de la planta baja -tratando de emular lo que Villanueva pretendía al proyectar la Basílica- sirve de intersección de ambos ejes y se convierte en la pieza a la que se confía el solape de actividades que se produce entre lo que hoy llamamos Museo del Prado y la ampliación recientemente construida.

Prescindir del salón de actos y rescatar así para el visitante el suelo de la sala absidal no fue tarea fácil. Se mantuvieron íntegramente

el perímetro y los tres huecos rasgados que caracterizan la sala, y que estaban ya presentes como nichos en la obra de Villanueva. Desde esta sala, se tiene la sensación de dominar el corazón del Museo: a través de los huecos abiertos en los muros de la basílica se ven las galerías de la planta baja, y desde las ventanas se vislumbran las construcciones en torno a los Jerónimos. Estucada en rojo pompeyano y ornamentada por las musas procedentes de las excavaciones en Villa Adriana -que pertenecieron a la reina Cristina de Suecia y que adquirió más tarde Felipe IV- esta sala absidal se entiende como digna introducción a lo que será la visita del Museo.

Unas galerías acristaladas, que abrazan el patio abierto en torno al ábside, nos conducen a un espacio trapezoidal cuyos lados más largos coinciden con la espalda del Museo, por un lado, y con la alineación de la calle Ruiz de Alarcón, por otro, mientras que en los lados más cortos se producen los accesos desde los flancos norte y sur: el orientado a norte, próximo a la Puerta de Goya, y el orientado a sur, vecino a la Puerta de Murillo y al Botánico. Se trata de un espacio oblicuo en el que se distorsiona la visión perspectiva y que refleja el encuentro de las alineaciones de los Jerónimos con las dictadas por el Paseo del Prado: el



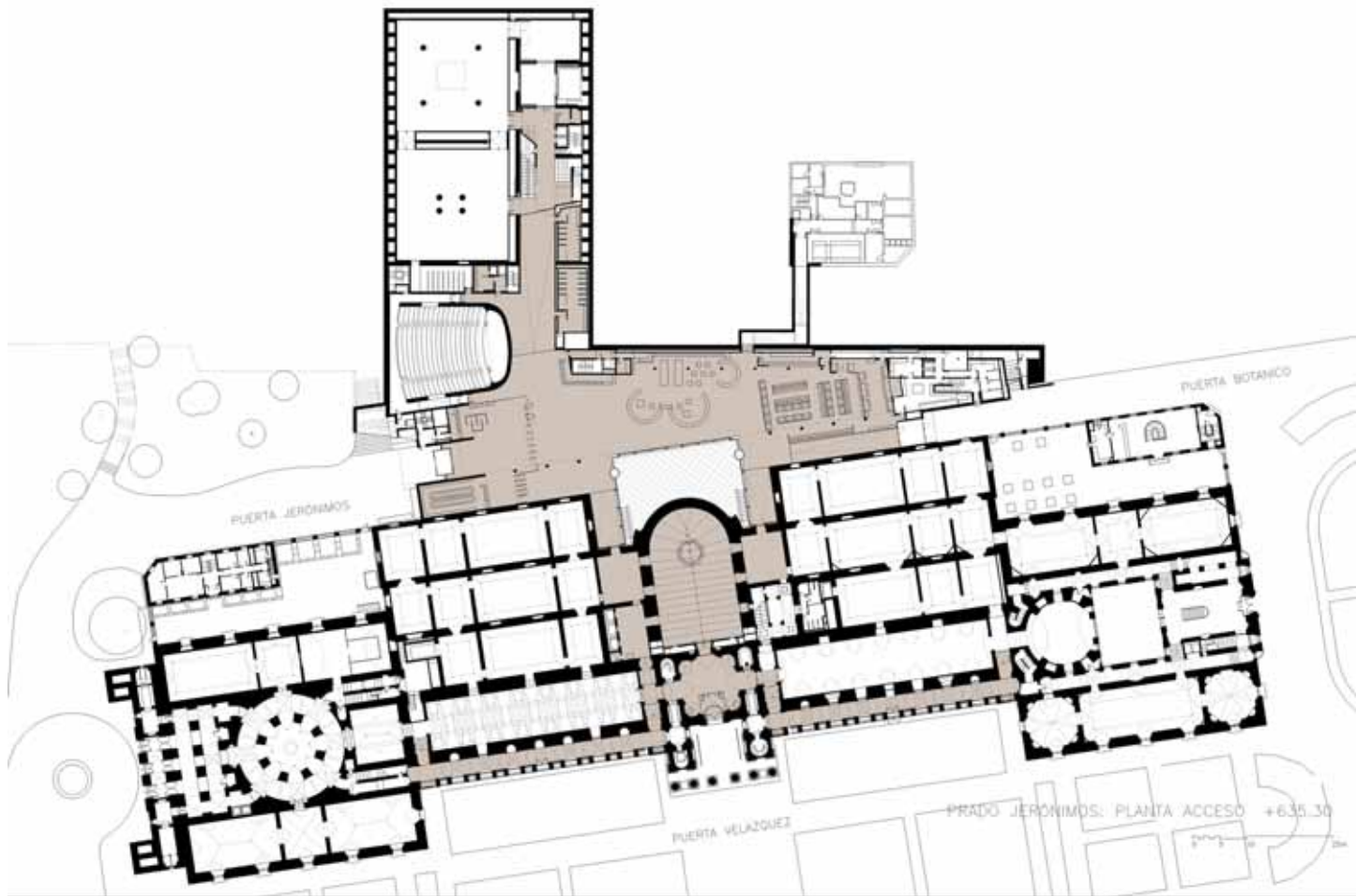
4. Sala de exposiciones temporales; ampliación del Museo del Prado (Foto: David Blázquez).

mencionado patio abierto en el que emerge el ábside que comenzó Villanueva, consolidaron Pascual y Colomer, y transformaron en su coronación Jareño y Saavedra, domina la escena y hace que el Museo del Prado esté muy presente en él. Este espacio oblicuo que se resiste a la convencional visión perspectiva y en el que prevalece la presencia del Museo del Prado, tiene una ligera pendiente, reconociéndose así su papel de mediador entre los distintos niveles en que se producen los accesos, en tanto que la citada inestabilidad visual acentúa su vocación de espacio de acogida y servicios. En efecto, se pretende que el visitante quede en él liberado de todo aquello que es ajeno a la experiencia de la contemplación de las obras. Nos encontraremos, por tanto, en este generoso espacio abierto con las taquillas, los guardarropas, aseos, consignas, puntos de información, etc., y también con la cafetería-restaurante y con las tiendas-librerías: todo ello bajo el mismo techo y con la intención de que el visitante tome la iniciativa y se mueva con la mayor libertad. Desde este lugar, por otra parte, se accede al auditorio y a las salas de exposiciones temporales y en él se establece una fluida comunicación vertical -escaleras, escaleras mecánicas, ascensores- que nos lleva al edificio construido en torno al Claustro. El

nivel del Museo del Prado se extiende y se mantiene bajo la calle, y la geometría y el perímetro del Claustro establecen las directrices y trazas del nuevo edificio. Así, convendría hacer notar que las dimensiones de las dos salas de exposiciones temporales están dictadas por el Claustro, aunque ambas acusan sus distintas condiciones estructurales. En tanto que en una de ellas se agrupan las cuatro columnas que ayudan a resolver los forjados, en la otra se distancian, dando pie a un hueco-linterna que permite el paso de la luz que llega desde la cubierta del Claustro. De ahí que nos resistamos a ver la linterna como un artificio y, por el contrario, abogemos por entenderla como un elemento estructurante indispensable.

Pero continuemos el recorrido a lo largo de este eje transversal que, arrancando de la sala absidal de la planta baja, nos lleva hasta el Claustro. El primer tramo de las escaleras nos llevaría al nivel de la calle Ruiz de Alarcón, en el que está la puerta de entrada al nuevo edificio. Aquí, de nuevo, la huella del Claustro está presente en la nueva sala de exposiciones temporales en la que la linterna cobra mayor importancia al mantenerse el hueco inaccesible. Otra sala de exposiciones temporales bajo la plataforma que se produce en el nivel

El Claustro, por tanto, se entiende como lámpara que ilumina toda la nueva construcción, como obra de arte que se incorpora a las colecciones del Museo, como elemento arquitectónico que da razón de todo lo que se construye a su alrededor



6. Vestibulo. Acceso al Museo del Prado. © Estudio Moneo.

de los Jerónimos y un área para carga y descarga en la calle Casado del Alisal completan esta planta. Continuando la ascensión, y tras superar un nivel intermedio que sirve al gabinete de dibujos, llegaríamos al fin de nuestro itinerario: la escalera mecánica nos lleva hasta una de las esquinas del Claustro en la que se produce el ingreso al mismo: hemos alcanzado la meta a la que nos proponíamos acceder: el Claustro. Pero éste no ha sido tan sólo el punto de mira que ha dado origen a nuestros movimientos, sino que, en términos proyectuales, es también estructura, armazón, soporte del nuevo edificio. El Claustro, por tanto, se entiende como lámpara que ilumina toda la nueva construcción, como obra de arte que se incorpora a las colecciones del Museo, como elemento arquitectónico que da razón de todo lo que se construye a su alrededor. El Claustro es todas esas cosas a un tiempo, pero es también -no hay que olvidarlo- referencia al pasado, testimonio de lo que supo-

nía construir en tiempos de Felipe IV, patrono de Velázquez. La conciencia de que el rescate del Claustro era la ocasión para recordar la importancia que los Reyes de la Casa de Austria han tenido para la Historia de España, ha llevado a que se proyecte instalar en él los retratos que los Leoni hicieron de Carlos V e Isabel de Portugal y de Felipe II y María de Austria. Alrededor del Claustro -siempre presente en esta arquitectura- se han dispuesto toda una serie de espacios destinados a gabinetes de dibujos y restauración de obras de arte, actividades que incluyen los correspondientes laboratorios y servicios.

Hemos hablado hasta ahora de cómo el eje transversal que arrancaba del pórtico sobre el Paseo del Prado alcanzaba el Claustro y de cómo este tránsito permitía dar razón de la arquitectura del nuevo edificio. Pero, ¿cómo se traducía dicho tránsito en el entorno urbano?, ¿qué significación tenían las nuevas construcciones en un ámbito como el que nos ocupa? El que la ampliación

del Museo se produjese en el entorno de los Jerónimos permitía actuar en lo que cabe considerar como el flanco débil del Museo: la fachada posterior, resultado, como bien ha quedado manifiesto, de lo que han sido las sucesivas ampliaciones. Digamos, pues, que la nueva ampliación ha transformado por completo este flanco a naciente, la espalda del Museo. El impreciso e inseguro encuentro que se producía entre el talud que generaba la calle Ruiz de Alarcón y los paramentos de los volúmenes añadidos al Museo a lo largo de los años, ha quedado transformado, al construirse donde antes se encontraba el citado talud una plataforma ajardinada que cubre el espacio de acogida, el espacio oblicuo mencionado anteriormente.

El espacio oblicuo, tan importante para establecer la conexión entre el Museo del Prado y las nuevas construcciones, se traduce exteriormente en algo que no puede identificarse con un edificio y sí con un accidente urbano, con una plataforma-terracea elevada que da origen al proyecto de un jar-

dín. El jardín sobre dicha terraza se entiende como espacio que media entre la espalda del Museo del Prado y el edificio construido en torno al Claustro, lo que hace que el Museo vuelva otra vez a encontrarse con la ladera que va del Buen Retiro al Paseo del Prado de modo no muy diverso a como ocurría en el edificio de las Academias que construyó Villanueva. Y como contrapunto, como otra naturaleza, las puertas de Cristina Iglesias se integran en la escueta y tersa fachada de ladrillo prensado, en la que el pórtico con pilares estriados de doble altura -coronado por una losa de mármol de Macael- tal vez sea el episodio más destacable. Conviene subrayar ahora la precisión de una fábrica de ladrillo que enfatiza las aristas, como bien puede verse en la esquina próxima a la iglesia, en la que el volumen ha sufrido un cuidadoso proceso de erosión que deja asomar la estructura de hormigón y, por tanto, las arcadas del Claustro.

El nuevo edificio y la terraza ajardinada ayudan a consolidar el perfil urbano tanto de la calle Casado de Alisal como de Ruiz de Alarcón. Naturalmente, la terraza ajardinada que cubre el espacio oblicuo está abierta al público, quedando así todo el recinto del Museo del Prado envuelto en un manto verde, que puede considerarse como primer término desde el que contemplar el no lejano Jardín Botánico. La compleja geometría de la terraza ha quedado dividida en partes encerradas en bancos de piedra, y su trazado nos lleva, ineludiblemente, al ábside de Villanueva, sin que, como es obvio, podamos alcanzarlo, pero poniendo de manifiesto cuál fue el quicio sobre el que giraron no tan sólo este proyecto, sino también la mayor parte de las intervenciones que se han llevado a cabo a lo largo de la historia del Museo.



7. Puertas de Cristina Iglesias (Foto: Luis Miguel Ramos).

Bibliografía

MONEO, R. (1999): *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, Umberto Allemandi & Co. Torino, London.

MONEO, R. (2000): *El Carmen Rodríguez Acosta*, Fundación Rodríguez-Acosta.

MONEO, R. (2004): *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcelona (traducido al inglés, italiano, francés, chino, coreano y japonés).



8. Sección del Claustro. © Estudio Moneo.

Rafael Azuar Ruiz¹
M^a Ángeles Pérez Bonet²
Rocío Castillo Belinchón³
Mercedes Navarro Tito⁴
Museo Nacional de Arqueología
Marítima y Centro Nacional de
Investigaciones Arqueológicas
Submarinas
Cartagena (Murcia)

El Plan Museológico del Museo Nacional de Arqueología Subacuática⁵ (Cartagena, Murcia)

Este Plan Museológico se está desarrollando con el equipo dirigido por Rafael Azuar y formado por M^a Ángeles Pérez, Conservadora del centro, y las asistentes técnicas Rocío Castillo, arqueóloga con gran experiencia en arqueología subacuática, y Mercedes Navarro entre cuya trayectoria figura el haber participado en el proyecto del MARQ. Todos ellos coordinan un amplio equipo de arqueólogos, restauradores, documentalistas y dibujantes, así como un químico, un técnico de náutica, un fotógrafo y una diseñadora gráfica, que comparten el objetivo común de hacer realidad el nuevo Museo Nacional de Arqueología Subacuática de Cartagena.

Resumen: En este año está prevista la inauguración de la nueva sede del Museo Nacional de Arqueología Subacuática (en adelante MNAM), tras veinticinco años de historia. Para ello los técnicos del museo están trabajando en su Plan Museológico, del que en este texto se analizan sus fases I y II correspondientes a los Programas Institucional, de Colecciones, de Exposición, etc.

Palabras clave: Museo, Plan Museológico, arqueología subacuática.

Abstract: The new National Underwater Archaeological Museum is scheduled for opening this year, after twenty-five years of history. With this in mind, the museum's technicians are working on their Museum Plan, whose phases I and II are analysed here, related to the Institutional, Collections, Exhibition.

Key words: museum, museum plan, underwater archaeology.

El 15 de enero de 2006 aceptamos el ofrecimiento, propuesto por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, de llevar a cabo el montaje del actual Museo Nacional de Arqueología Marítima en su nueva sede, en el edificio proyectado y diseñado para tal fin por el arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra en el paseo marítimo de la ciudad de Cartagena (figura 1).

La asunción de este compromiso supuso un gran reto ya que partíamos de una situación excepcional al afrontar un proyec-

to cuyo edificio llevaba casi cuatro años en construcción, diseñado según un programa que respondía a los criterios marcados hace una década, como veremos más adelante, y por lo tanto en su conjunto suponía un *handicap* importante ya que impedía una redefinición desde cero del proyecto. A esta situación del edificio, habría que añadir que ya se había decidido, de forma irreversible, que las instalaciones y dependencias del Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas quedaran, en contra de lo previsto en el proyecto original⁶, fuera de la nueva sede, permaneciendo en su actual ubicación en el Dique de Navidad. Esta circunstancia nos situaba ante un proyecto cuya revisión debía partir de que la nueva sede estaba destinada no a albergar de forma integral todos los servicios y departamentos de la institución, sino a ser el espacio exclusivo del Museo Nacional de Arqueología Subacuática.

Partiendo de este contexto, el equipo compuesto por la conservadora del centro, M^a Ángeles Pérez, y la asistencia de los técnicos Rocío Castillo y Mercedes Navarro, bajo la dirección de Rafael Azuar, comenzó a trabajar en la elaboración del necesario Plan Museológico, siguiendo las recomendaciones de la Subdirección General de Museos Estatales, para lo cual lo primero y fundamental fue elaborar la planificación de todos los programas a desarrollar, así como de los diversos proyectos y sus plazos de ejecución, en un cronograma concebido en un primer momento como de dos años. La elaboración de este primer documento fue

¹ Correo electrónico: rafael.azuar@mcu.es

² Correo electrónico: a.perez@mcu.es

³ Correo electrónico: rocio.castillo@mcu.es

⁴ Correo electrónico: mercedes.navarro@mcu.es

⁵ El cambio de denominación del Museo responde a la necesidad de adaptar la institución a las nuevas tendencias de la arqueología subacuática. Esta modificación ha sido recogida en la correspondiente norma que en la actualidad se encuentra en tramitación.

⁶ Las líneas del primitivo proyecto quedaron recogidas en el artículo conjunto publicado por Noguera et alii (1999).



1. Nuevo Museo Nacional de Arqueología Subacuática. © Ministerio de Cultura.

de gran importancia ya que permitió no sólo el definir todos los programas y sus diversas tareas de forma secuencial, sino también y sobre todo el identificar todas las necesidades de servicio y de personal para acometer el cumplimiento del Plan Museológico. Como se aprecia en el cronograma (figura 2), se diferencian claramente por colores los programas de sus proyectos de ejecución. En azul se identifican los programas, cuyo desarrollo se previó a lo largo del año 2006, acometiéndose los Programas

Institucional y de Colecciones, en cuyo desarrollo, por los condicionamientos de punto de partida del proyecto ya expuestos, se han unificado el análisis previo de la institución y de sus colecciones, concebidos dentro de la fase I del Plan Museológico⁷, con los objetivos propuestos en cada uno de los programas de la fase II. Su desarrollo ha sido fundamental para acometer el Programa Expositivo o Museográfico de la institución así como el de la necesaria revisión y redefinición del

⁷ Fases descritas en la reciente publicación de la Subdirección General de Museos Estatales (AA. VV., 2005).

II. PROYECTOS DEL PLAN MUSEOLÓGICO	2006												2007											
	ENE	FEB	MAR	ABR	MAY	JUN	JUL	AGO	SEP	OCT	NOV	DIC	ENE	FEB	MAR	ABR	MAY	JUN	JUL	AGO	SEP	OCT	NOV	DIC
PROGRAMA INSTITUCIONAL																								
PROGRAMA ARQUITECTÓNICO REDEFINICIÓN DE USOS																								
PROGRAMA COLECCIONES I																								
CONSERVACIÓN MNAM - CNIAS I																								
PROGRAMA INVESTIGACIÓN I																								
PROGRAMA MUSEOGRÁFICO I																								
PROGRAMA ARQUITECTÓNICO SEGURIDAD																								
PROGRAMA ARQUITECTÓNICO EQUIPAMIENTOS																								
PROGRAMA MUSEOGRÁFICO II																								
PROGRAMA DE PÚBLICO																								
PROGRAMA DOMUS - MUSEO																								
PROYECTO MUSEOGRÁFICO: ELABORACIÓN PRESCRIPCIONES TÉCNICAS CONCURSO																								
PROGRAMA COLECCIONES II																								
CONSERVACIÓN MNAM - CNIAS II																								
PROGRAMA INVESTIGACIÓN II																								
PROYECTO EJECUCIÓN DE SEGURIDAD																								
PROYECTO MUSEOGRÁFICO: CONVOCATORIA CONCURSO																								
PROYECTO IMAGEN INSTITUCIONAL: ELABORACIÓN PRESCRIPCIONES TÉCNICAS																								
PROYECTO ARQUITECTÓNICO: EQUIPAMIENTO: CONCURSO DE HOMOLOGADOS																								
PROYECTO PERSONAL: REVISIÓN RPT																								
FINALIZACIÓN DE OBRA																								
PROYECTO PERSONAL: DEFINICIÓN / DESCRIPCIÓN PLAZAS Y PUESTOS																								
PROYECTO ARQUITECTÓNICO: EJECUCIÓN DE EQUIPAMIENTOS																								
PROYECTO IMAGEN INSTITUCIONAL: FALLO Y ADJUDICACIÓN																								
PROYECTO DIFUSIÓN: EDICIÓN PLAYA DE LA ISLA																								
PROYECTO DIFUSIÓN: EDICIÓN PROYECTO COSTA																								
PROGRAMA DOMUS ESCOMBRETRAS																								
RESTAURACIÓN ESCOMBRETRAS																								
PROYECTO ARQUITECTÓNICO: TRASLADO PERSONAL																								
PROYECTO MUSEOGRÁFICO: ADJUDICACIÓN DEL CONCURSO																								
PROYECTO ARQUITECTÓNICO: ENTREGA DE LA SALA PERMANENTE A LA EMPRESA																								
PROYECTO IMAGEN INSTITUCIONAL: EJECUCIÓN																								
PROYECTO MUSEOGRÁFICO: ELABORACIÓN DEL PROYECTO MUSEOGRÁFICO																								
PROYECTO ARQUITECTÓNICO: TRASLADO COLECCIONES																								
PROYECTO MUSEOGRÁFICO: PRODUCCIÓN DEL PROYECTO																								
PROYECTO DIFUSIÓN: EDICIÓN CATÁLOGO MUSEO																								
PROYECTO PERSONAL: CONDICIONES TÉCNICAS EXTERNALIZACIÓN SERVICIOS																								
RESTAURACIÓN MAQUETAS																								
PROYECTO PERSONAL: CONCURSO Y ADJUDICACIÓN EXTERNALIZACIÓN																								
PROYECTO PERSONAL: FORMACIÓN DE PERSONAL																								
PROYECTO ARQUITECTÓNICO: MONTAJE EXPOSICIÓN PERMANENTE																								
INAUGURACIÓN																								

2. Cronograma del Plan Museológico.

definitivo Programa Arquitectónico. Para el año 2007 está prevista la ejecución de los Proyectos Museográfico, Arquitectónico, de Difusión, de Seguridad, y de Personal, necesarios y encaminados a la apertura al público de las nuevas instalaciones del Museo.

A la hora de redactar este artículo, nos encontramos en el ecuador del proyecto y por ello nos remitiremos a exponer y describir los trabajos que se han realizado a lo largo de este año y que, de forma general, se centran en el desarrollo de la mayoría de las tareas previstas en los diversos programas del Plan Museológico; así como de la metodología empleada, basada en el trabajo en equipo y en una perfecta coordi-

nación de los diversos grupos de trabajo, según un riguroso protocolo de trazabilidad o de seguimiento de las tareas que nos está permitiendo cumplir los objetivos previstos en la ejecución del Plan Museológico.

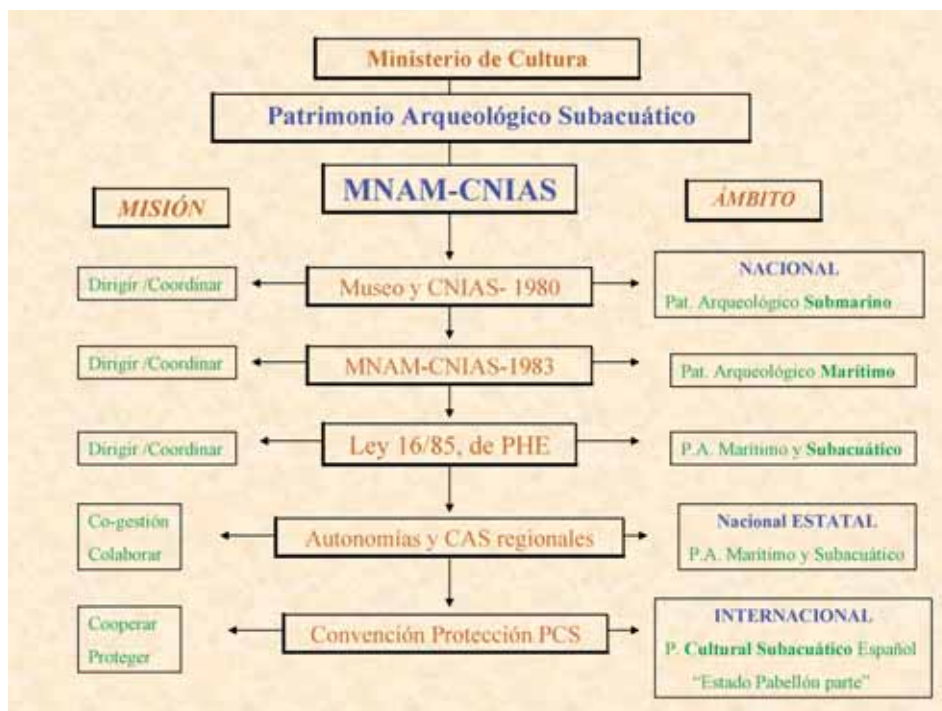
Programa Institucional

El inicio de todo Plan Museológico se cimienta en la necesaria revisión de la historia de la institución, única forma de poder desarrollar cualquier redefinición del centro y para ello es necesario conocer sus orígenes, objetivos y fines, más aún cuando nos encontramos ante un museo de larga y consolidada trayectoria como es el Museo Nacional de Arqueología Maríti-

ma y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas (en adelante MNAM-CNIAS).

Su historia

El MNAM-CNIAS tiene su origen en el antiguo Patronato de Excavaciones Arqueológicas Submarinas de la provincia marítima de Cartagena, creado en 1970 y al que se asoció en 1973 el Centro de Arqueología Submarina de Cartagena, cuya intensa labor desarrollada a lo largo de aquellos años, bajo la dirección de don Julio Mas, fue determinante para la creación del actual Museo, creado en 1980 e inaugurado en 1982, en la ciudad de Cartagena.



3. Evolución de las normativas sobre arqueología subacuática.

Entre 1983 y 1986 el MNAM-CNIAS fue dirigido por la Conservadora del Cuerpo Facultativo de Museos, Alicia Rodero Riaza, que puso las bases del centro y comenzó a desarrollar un intenso programa de prospecciones sistemáticas de la costa. El programa continuó con Víctor Antona del Val, bajo cuya dirección (1986-1989) se comenzaron a realizar los cursos de buceo profesional y de arqueología subacuática para arqueólogos en los denominados yacimientos-escuela, en los que se formaron gran parte de la generación actual de nuestros arqueólogos subacuáticos. Además creó el laboratorio de maderas arqueológicas saturadas de agua e inició los catálogos monográficos de los fondos del museo. Igualmente, en estos años se realizaron varias exposiciones de gran importancia, como la dedicada a la *Arqueología Subacuática en España*, inaugurada en 1988, que supuso una primera visión global sobre la arqueología subacuática desarrollada en España a lo largo de nuestro mar territorial y archipelágico.

Paloma Cabrera dirigió el centro entre 1989 y 1993, continuando las tareas de formación desarrolladas a través de los yacimientos-escuela, y desplegando una importante actividad de investigación y documentación, ampliando considerable-

mente el inventario de yacimientos arqueológicos subacuáticos y creando el archivo cartográfico microfilmado y bibliográfico del MNAM-CNIAS. Se iniciaron en esta etapa algunas de las áreas de trabajo más importantes del Museo: la cubrición de pecios como medida de protección, la edición de publicaciones periódicas, científicas y divulgativas, y la participación en proyectos internacionales sobre conservación de maderas arqueológicas saturadas de agua.

Desde 1993 hasta finales del año 2005 el MNAM-CNIAS ha sido dirigido por Iván Negueruela y durante su larga gestión se han producido algunos de los hallazgos más importantes del centro, que son indiscutiblemente los pecios fenicios de la playa de Mazarrón, cuya excavación e investigación ha dirigido personalmente y en cuyas tareas ha colaborado un nutrido equipo de arqueólogos formados, durante estos años, en el mismo centro. Son años de intensa actividad formativa y de cooperación con los Grupos Especiales de Actividades Subacuáticas (GEAS) de la Guardia Civil en la protección del patrimonio subacuático. En esta línea, el MNAM-CNIAS es una institución puntera en el desarrollo y aplicación de medidas de conservación *in situ*. Baste mencionar el desarrollo de la «caja fuerte» que protege el pecio exis-

tente en la próxima playa de la isla de Mazarrón, al sur de Cartagena, que es un modelo referente de las medidas de protección submarinas para los otros países de nuestro entorno.

La actividad de protección e investigación, desarrollada en estos años, ha venido acompañada de un intenso y avanzado programa desarrollado en nuestro laboratorio de tratamiento de maderas arqueológicas saturadas de agua, lo que va a permitir que en el futuro museo se puedan exponer los restos de los barcos fenicios.

Misión y ámbito institucional del Museo

Desde la creación del Museo-Centro en 1980 hasta la actualidad se han producido importantes cambios en los conceptos y las competencias en el ámbito del patrimonio subacuático español, que se analizan a continuación, y que son fundamentales para una necesaria redefinición de la misión y de los objetivos de la institución (figura 3).

En junio de 1980, la Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos aconsejó la creación del Museo y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas en Cartagena basándose en la especificidad y dificultad que conlleva la práctica de la investigación arqueológica

submarina, y con el fin de coordinar y dirigir los estudios y tratamiento de los materiales de procedencia submarina, según se recogía en el preámbulo de la Orden de 9 de Junio de 1980: «Las especiales circunstancias que concurren en las prospecciones y excavaciones arqueológicas submarinas, debido a las específicas técnicas de aplicación que impone el medio en el que se practican y los problemas derivados del tratamiento, restauración y conservación de los materiales arqueológicos recuperados del fondo del mar, como asimismo su inventario, valoración y estudio, aconsejan la creación de una institución que se responsabilice de la dirección y coordinación de los estudios programados por la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, en esta materia...».

Tres años después se produjo una redefinición de las funciones de la institución que supuso el cambio de denominación del Museo más acorde con su contenido, según se justifica en el segundo párrafo del preámbulo de la Orden 23 de febrero de 1983: «En la actualidad se considera oportuna una denominación más específica para el Museo (...) más acorde con su contenido, ya que sus fondos se constituirán con la totalidad de materiales vinculados a actividades arqueológicas en el ámbito marítimo, tanto las procedentes de las prospecciones y excavaciones practicadas en el fondo del mar como los recuperados en superficie -piezas de arquitectura naval, etc.- o por aquellos documentos o reproducciones relacionadas con las antiguas rutas marítimas». Por estas razones pasó a denominarse: Museo Nacional de Arqueología Marítima, según quedó recogido en el artículo primero de la Orden Ministerial de 23 de febrero de 1983. De esta orden se extrae cuál era y ha sido la misión del MNAM-CNIAS hasta hoy en día, concibiéndose como la institución del Ministerio de Cultura: «responsable a nivel del Estado de la dirección y coordinación de los estudios, inventarios, tratamiento, restauración y conservación de los materiales arqueológicos del ámbito marítimo, tanto los procedentes del mar como los recuperados en superficie, así como de los documentos o reproducciones relacionadas con las antiguas rutas marítimas».

La aprobación de la Constitución Española en 1978 supuso, entre otras cuestiones, el desarrollo de las Autonomías y en este nuevo contexto legal, han sido varias las comunidades costeras que han creado sus propios centros de arqueología subacuática con el fin de gestionar su patrimonio sumergido; de esta forma surgió el primero en Catalunya en el año 1992 (Decret 237/1992, 13 d'Octubre), al que siguieron los centros de arqueología subacuática como el Centro de Arqueología Subacuática de la Comunidad Valenciana (CASCV) en 1996 y el Centro de Arqueología Subacuática de Andalucía (Orden 29 de abril de 1997).

A este cambio sustancial experimentado, a nivel estatal, en el panorama competencial del patrimonio arqueológico subacuático, transferido casi en su totalidad a las Comunidades Autónomas, hay que añadir la reciente ratificación por el Gobierno español, con fecha de 6 de junio de 2005, de la Convención Internacional sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático, aprobada por la UNESCO en París el 2 de noviembre de 2001, que supone la asunción de los principios de la misma. Por lo tanto el MNAM-CNIAS, como institución del Estado con competencias específicas en el patrimonio arqueológico subacuático, está en la obligación de asumir y hacer propios los objetivos y fines de la Convención⁸. En este sentido es importantísimo destacar el nuevo concepto del patrimonio arqueológico subacuático, que adquiere una mayor dimensión: no es ya solamente arqueológico o patrimonial, sino que asciende a categoría de «cultural». Según aparece definido en el artículo primero de la Convención el patrimonio cultural subacuático engloba «todos los rastros de existencia humana que tengan un carácter cultural, histórico o arqueológico, que hayan estado bajo el agua, parcial o totalmente, de forma periódica o continua, por lo menos durante cien años, tales como: los sitios, estructuras, edificios, objetos y restos humanos, junto con su contexto arqueológico y natural; los buques, aeronaves, otros medios de transporte o cualquier parte de ellos, su cargamento u otro contenido, junto con su contexto arqueológico y natural; y los objetos de carácter prehistórico».

⁸ La importancia de la firma de esta Convención y la trayectoria del MNAM-CNIAS seguida a lo largo de estos años, en cuanto se refiere a la protección del patrimonio arqueológico sumergido, se recogen en el reciente artículo de Azuar, R. *et alii* (2006).

La ratificación de la Convención y la realidad actual, expuesta anteriormente, sitúa al MNAM-CNIAS ante la responsabilidad de redefinir su misión y objetivos, de tal manera que ha de concebirse como la institución del Ministerio de Cultura que colabora con los centros de investigación de las distintas administraciones autonómicas españolas en la co-gestión de nuestro patrimonio arqueológico subacuático y, como Estado parte firmante de la Convención internacional de la UNESCO de 2001, coopera internacionalmente en el estudio, valoración, investigación, conservación, difusión y protección del patrimonio cultural subacuático español.

Programas de colecciones

La redefinición y actualización de la misión del MNAM-CNIAS ha venido acompañada de un amplio programa de revisión de las colecciones así como de su inventariado e investigación, como paso previo a los inacabados trabajos de tratamiento, restauración y conservación de las importantes colecciones inorgánicas que posee el centro, poniendo especial énfasis en el tratamiento específico de los excepcionales conjuntos de materiales orgánicos que durante años están siendo tratados en el Museo y que, muchos de ellos, se exhibirán por primera vez en la nueva sede.

Todas estas tareas están recogidas en el cuadro de planificación del Programa de Colecciones, en el que se observa como la primera tarea ha sido la necesaria revisión de todas las colecciones y los fondos almacenados en el Museo, -provenientes ya sean de excavaciones, de prospecciones o, muy limitadamente, de donaciones- con el fin de completar y ampliar las series y conjuntos expuestos actualmente. Esta tarea dirigida y coordinada por M^a Ángeles Pérez ha contado con la asistencia de los técnicos arqueólogos Ana I. Miñano y David Munuera, colaboradores del centro y especialistas respectivamente en el mundo antiguo y en épocas medieval y moderna, que han revisado, a lo largo de este año, un volumen de 27 185 objetos almacenados, seleccionándose para su exhibición e inclusión en el programa expositivo la cantidad de 386 nuevas piezas.

En la ampliación de las colecciones del centro ha sido fundamental el acuerdo alcanzado entre la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura y la Dirección General de Cultura de la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, por el que se han depositado en el Museo los fondos procedentes de las excavaciones del yacimiento de Escombreras (Cartagena). Importantísimo conjunto, exhibido en parte de forma temporal⁹, que viene a completar los fondos de época romana del centro, y cuyo más de un millar de piezas ha sido revisado e inventariado por el equipo formado por las arqueólogas M^a Eulalia Porti, Leonor López y Concha López, coordinadas por Juan Pinedo y Daniel Alonso, arqueólogos directores de la excavación.

Los fondos revisados han permitido completar y ampliar el registro e inventario del Museo que se está llevando a cabo, dentro del programa Domus, por las técnicas M^a Esther García, Fátima Gimeno y M^a del Carmen Pérez, coordinadas por M^a del Carmen Berrocal y bajo la dirección de M^a Ángeles Pérez. Se han revisado los fondos del volcado inicial y se han introducido nuevos de tal manera que en la actualidad se ha alcanzado la cifra de 31 857, teniendo previsto que para la inauguración del Museo esté todo el fondo mecanizado dentro del programa Domus. Para estas tareas se ha contado con la reciente incorporación de la conservadora María García-Rivero y la auxiliar de museos Noelia de Dios Bazo.

Todos los materiales exhumados en esta exhaustiva revisión han pasado al Departamento de Restauración cuyos técnicos Beatriz Blas e Izaskun Martínez, bajo la dirección de la técnico asistente Milagros Buendía, han procedido al desalado, montaje y reintegración de la mayoría de las piezas en una tarea que se prolongará a lo largo del año que viene y que se ampliará con la revisión prevista de los fondos expuestos en la actual exposición permanente del Museo. Al mismo tiempo, el departamento ha realizado los estudios previos necesarios para que los técnicos del Instituto de Patrimonio Histórico Español (en adelante IPHE) del Ministerio de Cultura procedan a la necesaria y urgente restauración y conservación del extraordinario y único conjunto de defen-

Es importantísimo destacar el nuevo concepto del patrimonio arqueológico subacuático, que adquiere una mayor dimensión: no es ya solamente arqueológico o patrimonial, sino que asciende a categoría de «cultural»

⁹ Una parte de sus fondos participaron en la exposición itinerante financiada por la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, Puerto de Cartagena y Fundación Cajamurcia, y que se recogen en su extraordinario catálogo (AA.VV., 2004).



4. Flujograma de trazabilidad del proceso de gestión de colecciones.

sas de elefantes con inscripciones fenicias procedentes de la excavación subacuática realizada en Bajo de la Campana. Éstos fueron trasladados en diciembre de 2006 a las instalaciones especiales montadas al efecto en la sede del IPHE, con el fin de que estén dispuestos para su exhibición en la nueva sede del Museo.

A estos trabajos de restauración de los materiales inorgánicos del centro hay que añadir el que se haya puesto en marcha el laboratorio de liofilización, paralizado durante años, con la reincorporación al centro del técnico especialista Juan Luis Sierra, lo que está permitiendo la continuación de los trabajos de tratamiento de los restos orgánicos procedentes de las excavaciones de los pecios fenicios de Mazarrón y que formarán parte de las novedades del futuro montaje expositivo.

La importancia de los fondos fenicios provenientes de las excavaciones de Mazarrón ha supuesto que el centro encomendara a Iván Negueruela, director de las excavaciones, la finalización de los estudios sobre estos yacimientos, contando con la asistencia de los técnicos especialistas Francisco F. Matallana y M^a del Carmen Berrocal que han revisado los incontables restos cerámicos provenientes

de la playa de la isla de Mazarrón y que vienen a completar nuestras colecciones de esta época.

La coordinación de todos estos grupos de trabajo es fundamental para la consecución de los objetivos previstos en el programa de colecciones; por ello se ha encargado su seguimiento y control a la técnica asistente Rocío Castillo la cual está desarrollando un riguroso programa de trazabilidad (figura 4) de los objetos revisados, de tal manera que los mismos para llegar a su exhibición final han de estar perfectamente inventariados, documentados, dibujados, fotografiados y restaurados. Para ello se ha contado con el apoyo de un equipo transversal formado por el arqueólogo dibujante José Rodríguez Iborra, el fotógrafo Juan F. González y el diseñador gráfico Luis Godínez, y la colaboración de los becarios Huemac Escalona y Ángel Marcelo que se han dedicado a tareas de digitalización de los ricos fondos documentales gráficos y fotográficos del Museo.

Programa de Exposición

La realización de los Programas Institucional y de Colecciones ha permitido

afrontar el necesario Programa Expositivo, el cual se concibe como la manifestación externa del MNAM-CNIA y, por tanto, debe transmitir un mensaje inequívoco de la institución, de sus objetivos y fines, de su historia y de sus colecciones. En este sentido, la exposición permanente tiene que comunicar cuál es la misión del centro y por tal se plantean como objetivos el dar a conocer qué es el patrimonio cultural subacuático español; qué labores realiza la institución en su salvaguarda, protección y conservación; y qué es la arqueología subacuática: sus orígenes, su metodología y técnicas de investigación. Cuestiones, todas ellas, que constituyen el núcleo básico de la gran área temática (A), dedicada al patrimonio cultural subacuático.

La actividad científica e investigadora desarrollada por el centro a lo largo de este casi medio siglo de intervenciones subacuáticas ha ido conformando las colecciones del centro. Tras su detenido análisis, se deduce que son colecciones que proceden, en su mayor parte, de hallazgos realizados a lo largo de la costa sur-oriental mediterránea de la península, prácticamente localizados dentro de las costas de la actual Región de Murcia y que en su conjunto poseen una cronología



5. Panorámica del nuevo Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ©Ministerio de Cultura.

concentrada en el mundo antiguo: del siglo VII a.C. hasta el final de la romanidad, entre los siglos V y VI d.C. Horquilla cronológica que responde a las líneas tradicionales que, durante estos años iniciales de la arqueología subacuática, se han seguido no sólo en España sino también en los demás centros mediterráneos.

En este sentido, la otra gran área temática (B) de la exposición la denominamos «Mare Hibericum», entendiéndola que ha de reflejar las aportaciones de la investigación arqueológica subacuática en el conocimiento de la Península Ibérica en el contexto de la dinámica histórico-comercial del Mediterráneo desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, en un gran esfuerzo por dar a conocer las colecciones inéditas de época medieval y moderna. Se completa así un discurso que pretende desarrollarse desde el ámbito propio y exclusivo del MNAM-CNIAS como institución concebida desde sus orígenes como un centro de investigación arqueológica submarina y cuyos objetivos y fines giran alrededor de la arqueología subacuática y, por tanto, son totalmente diferentes a los de los museos marítimos, navales, del mar o mediterráneos. De tal forma que la exposición permanente del Museo asume su compromiso

de desarrollar un discurso que, por primera vez en España, se dedica preferentemente al mundo de la arqueología subacuática.

De esta manera, al igual que el proyecto arquitectónico concibe el Museo como un espacio sumergido, el programa museográfico propone una necesaria inmersión del visitante al mundo submarino con el fin de entender, participando, la complejidad de la actividad desarrollada por los arqueólogos en la investigación bajo las aguas que necesitan de sofisticados equipos de navegación y de posicionamiento, así como de avanzadas tecnologías de prospección y detección de yacimientos para poder comenzar cualquier intervención arqueológica. Actuación que se realiza en un medio hostil y condicionado por la necesidad humana de respirar y de moverse en un medio natural, como es el agua, que no le es propio y está lejos de dominar.

La historia del ser humano por superar y adaptarse al medio marino está presente en el Museo, así como los pioneros que con su trabajo conformaron las actuales instituciones de relevancia internacional en la investigación submarina, y los hallazgos más sobresalientes, hitos de una arqueología que ha sabido consolidarse como una ciencia de la investigación del

patrimonio cultural subacuático. Una investigación arqueológica subacuática que no sólo se desarrolla bajo las aguas, sino que adquiere su dimensión en los laboratorios del Museo, cuyos tratamientos de recuperación y restauración pretendemos acercar al conocimiento de los visitantes con el fin de hacerles valorar la pertinaz lucha de los restauradores. Éstos, gracias a largos procesos de tratamiento, de a veces una década, consiguen consolidar y proteger para el futuro los objetos procedentes del medio marino y sobre todo las maderas de los barcos y naves, sobre las que se están aplicando modernas técnicas de liofilización para su definitiva recuperación, campo en el cual el MNAM-CNIAS es un centro pionero de referencia.

Se pretende que la exposición permanente del Museo sea una experiencia de transmisión de todos estos temas y de su conocimiento, invitando al visitante a participar activamente en sus itinerarios didácticos y experimentales, de tal manera que, de forma sencilla, práctica y divertida, participe en una vivencia de conocimiento del mundo de la arqueología subacuática.

Sobre estas bases se cimienta el discurso expositivo concebido como un devenir por los distintos documentos que nos ha



6. Programa Museográfico del MNAM-CNIAS ©Diseño Omar Inglese.

aportado la investigación arqueológica subacuática, y cuyos testimonios materiales: cerámicos, metálicos, etc...nos permiten completar nuestra visión de la dinámica histórica de la Península Ibérica y el Mediterráneo desde el mar. Así, el Museo arranca en los primeros restos documentados de la navegación en época fenicia con la excepcional presencia de los restos del Mazarrón I y de la reconstrucción del Mazarrón II, cuya escenografía a tamaño natural del original, protegido bajo las aguas, se convierte en una gran instalación educativa que concentra en sí toda la información de quiénes eran, de dónde venían, qué materiales utilizaron en la construcción de la nave, cómo navegaban, qué comercializaban, etc., y un sinfín de preguntas que lo convierten en uno de los focos de conocimiento más importantes del discurso expositivo. Discurso expositivo articulado por una de las colecciones más completas de arqueología subacuática de la Península Ibérica y que, en su algo más de un millar de objetos muy seleccionados, pretende acercar al visitante a la visión de nuestra historia desde el mar, como una mirada complementaria, diferente y apasionante de un mundo vinculado al desarrollo de la navegación y de los barcos que desde la Antigüedad permi-

tieron al hombre cruzar mares y atravesar océanos y que, en su época, constituían los ingenios de la más avanzada tecnología al igual que las naves espaciales de hoy en día. Historia de la navegación y de la arquitectura naval tratada en soporte audiovisual que se completa con una potente producción multimedia, el Nauticon, que acercará al visitante a la vívida experiencia de la navegación por el Mediterráneo en la Antigüedad.

La dinámica económica del Mediterráneo, el comercio del aceite, del vino, de los cereales y de la salmuera, productos de preciado consumo en la Antigüedad para cuyo transporte se fletaban barcos que podían almacenar hasta un millar de ánforas, hacen que la presencia de éstas sea importante en el Museo, ya que fue el envase por excelencia durante toda esa época, y se ha convertido en el fósil director de la investigación arqueológica subacuática, pues sus restos inundan las costas del Mediterráneo y su presencia permite a los arqueólogos identificar los pecios hundidos. Pecios de los que se aporta una amplia información en interactivos dispuestos en cada una de las salas de la exposición. Ánforas, anclas, vajillas de mesa, metales oxidados, diverso armamento, etc. dispuestos en vitrinas que se

convierten en el objeto de interés de un itinerario didáctico que recorre cada una de las salas invitando al público a participar en un juego de conocimiento, cuyo único objeto es el de enseñar interviniendo, de tal manera que la exposición no sea sólo una propuesta meramente visual y contemplativa, sino de participación activa que trascienda el conocimiento hasta convertir la visita al museo en una experiencia vívida y sensitiva.

En síntesis, este Programa Expositivo (figura 6) se organiza en dos grandes áreas temáticas con seis módulos expositivos (ME) que a la vez contienen veintiuna unidades temáticas (UTE), con un total de treinta y seis unidades expositivas (UEX), en cuya elaboración han participado todos los integrantes de los equipos descritos, coordinados por Rocío Castillo, incorporándose al programa Emilio Peñuelas, responsable en el Centro de la Náutica y el buceo, y la auxiliar de museos M^a Teresa Méndez que se ha encargado de la supervisión gráfica de las fichas.

En la elaboración del Programa Museográfico se ha partido de la mínima unidad expositiva (UEX), cuyos datos se han normalizado en una ficha-tipo, de la que se aporta un ejemplo (figuras 7 y 8), en la que se describen los contenidos previstos en la

Área Temática MARE IBERICVM Módulo Expositivo Roma: el Mar y el Comercio Unidad Temática El mundo de los navegantes UNIDAD EXPOSITIVA NAVEGANTES Y VIAJEROS		Relación de UTE- UEX 14. El mundo de los navegantes 14.1. La construcción naval. 14.2. Navegantes y viajeros. 14.3. Rutas marítimas y puertos	
CONTENIDOS TEMÁTICOS 1 La vida cotidiana en un barco mercante romano. 1. La tripulación. 2. Los viajeros. 2 Supersticiones y creencias vinculadas a la navegación y los viajeros		OBJETIVOS 1 Explicar que todos los barcos eran mercantes. Los viajeros iban en ellos en número a veces importante. 2 Mostrar cómo era la vida cotidiana a bordo de los barcos mercantes tanto de la tripulación como de los pasajeros. 3 Explicar la religiosidad de los marinos, sus creencias y supersticiones.	
PROPUESTA EXPOSITIVA		Recursos Materiales 1 Objetos Arqueológicos <input checked="" type="checkbox"/> 2 Mapas <input type="checkbox"/> 3 Otras artes <input type="checkbox"/> 4 Réplicas <input checked="" type="checkbox"/> 1. Cerámica romana de mesa marcada con los nombres de los propietarios. Restos de avellanas y nueces. Ollas, caldero, molinos de mano. Mazo de carpintero y punzón. Lucernas. Plato de millefiori. Vasos de paredes finas. Estuche de madera y marfil, peine de madera, estuchito de hueso, piedra de afilar. Manos sabazias, amuleto filico, cuerno de plomo. 4. Réplica del peine 2801. Réplica del estuche 2903	
PROPUESTAS DIDÁCTICAS EXPERIENCIA INFANTIL, mediante un juego resolver las siguientes preguntas sobre los tripulantes y viajeros de una embarcación: ¿qué comen?, ¿dónde cocinan?, ¿cómo identifican su vajilla?, ¿dónde duermen?, si hay averías ¿cómo las arreglaban?, etc.		Documentación 1 Periódicos <input checked="" type="checkbox"/> 2 Textos <input checked="" type="checkbox"/> 3 Iconografía <input type="checkbox"/> 4 Fotos <input type="checkbox"/> 5 Planos <input type="checkbox"/> 6 Cartografía <input type="checkbox"/> 1. Panel explicando la vida cotidiana en un barco, y las supersticiones y creencias de los romanos en relación a la navegación. 2. Viaje de San Pablo (Nuevo Testamento) Viaje de Trimalción (Petronio, El Satiricón).	
Observaciones La Mano Sabazia tendrá una vitrina independiente que reúne las siguientes características: una sistema de seguridad especial y estar totalmente exenta para que el espectador pueda rodearla y observar la pieza desde todas las perspectivas.		Recursos Multimedia 1 Audiovisuales <input checked="" type="checkbox"/> 2 Interactivos <input type="checkbox"/> 3 Infografías <input type="checkbox"/> 4 Producciones multimedia <input type="checkbox"/> 1 Audiovisual sobre "La Mano Sabazia" que explique detalladamente qué es, cuál es su significado y el de la rica iconografía que está representada en ella. Véase Anexo Multimedia.	

7. Ejemplo de Ficha. UEX 14.2: contenidos, objetivos y propuesta expositiva.

Área Temática MARE IBERICVM Módulo Expositivo Roma: el Mar y el Comercio		Unidad Temática El mundo de los navegantes UNIDAD EXPOSITIVA NAVEGANTES Y VIAJEROS				
RECURSOS MATERIALES 3						
						Índice de Imágenes 1071 Cerámpera de cerámica común 408 Cerámpera de cerámica común 1084/2 T.S. con grafito Esc-021-823/8103 Lucerna de bronce Esc-021-8104/827 Lucerna Pícc B Esc-029-2404/238 Lucerna Pícc C 15194 Lucerna 15185 Lucerna 11262 Lucerna 10883/2 Lucerna 50368 Lucerna 10574 Lucerna Esc-021-083/04423 Ponderales de plomo Esc-021-081/04425 Centrapas de bronce 50449 Mazo de carpintero 12188 Punzón Esc-029-0304/429 Aguja de bronce curva Esc-029-055/41410 Plumas de pesca 714 Pesa de red 715 Pesa de red 716 Pesa de red 717 Pesa de red 718 Pesa de red 719 Pesa de red 50275 Amuleto filico de oro Esc-020-082/10-201 Mano Sabazia 50344 Cuerno vdrivo 100480 Plato de Campaniensis C 11115 Restos de avellanas y nueces 17348 Píccus 17349 Píccus 17348 Píccus Placa de baño ungüentos

8. Ejemplo de Ficha. UEX 14.2: recursos materiales.

unidad, sus objetivos educativos y los soportes comunicativos que se proponen para su consecución, ya sean materiales expositivos, paneles, textos, gráficos, soportes audiovisuales o producciones multimedia, aportando para su realización la documentación básica necesaria. La utilización de esta ficha de unidad expositiva (UEX) ha permitido la, a veces difícil, tarea de homogenización de los datos de los diversos grupos de trabajo y por ende el que se haya elaborado un documentado Programa Museográfico. Programa que cuenta con su memoria técnica, con el volumen donde se recogen todas las unidades temáticas expositivas, con su dossier de colecciones en el que aparecen de forma individual y pormenorizada cada una de las piezas de la exposición, con sus datos y requerimientos, ya sean de soporte o de condiciones ambientales de exhibición.

A esta documentación que conforma el Programa Museográfico del centro hay que añadir el Informe de Recomendaciones de Accesibilidad para la exposición, que ha sido elaborado de forma desinteresada por el equipo de técnicos del Centro Estatal de Autonomía Personal y Ayudas Técnicas de Albacete (CEPAT), José Carlos Martín, Juan Cerezuela y Sonia Sánchez, a los que reiteramos desde aquí nuestro agradecimiento. Con este informe se hace patente la preocupación de este Museo por la accesibilidad, a través de un diseño integrador, accesible y comprensible, que pueda utilizarse por todas aquellas personas que, con discapacidad o no, desean desarrollar su interés por la cultura, mediante un «diseño para todos», universal y no discriminatorio. Se entiende la accesibilidad como un factor de calidad y la participación en la cultura como un derecho fundamental de la persona.

Por último, no podemos olvidar la importancia del diseño y maquetación del Programa de Exposición, realizado en papel y en soporte informático por el diseñador gráfico Omar Inglese; así como contar con Alfonso García en la gestión económica y M^a del Mar Mirón y Ana Blanes en la gestión administrativa.

Programa arquitectónico

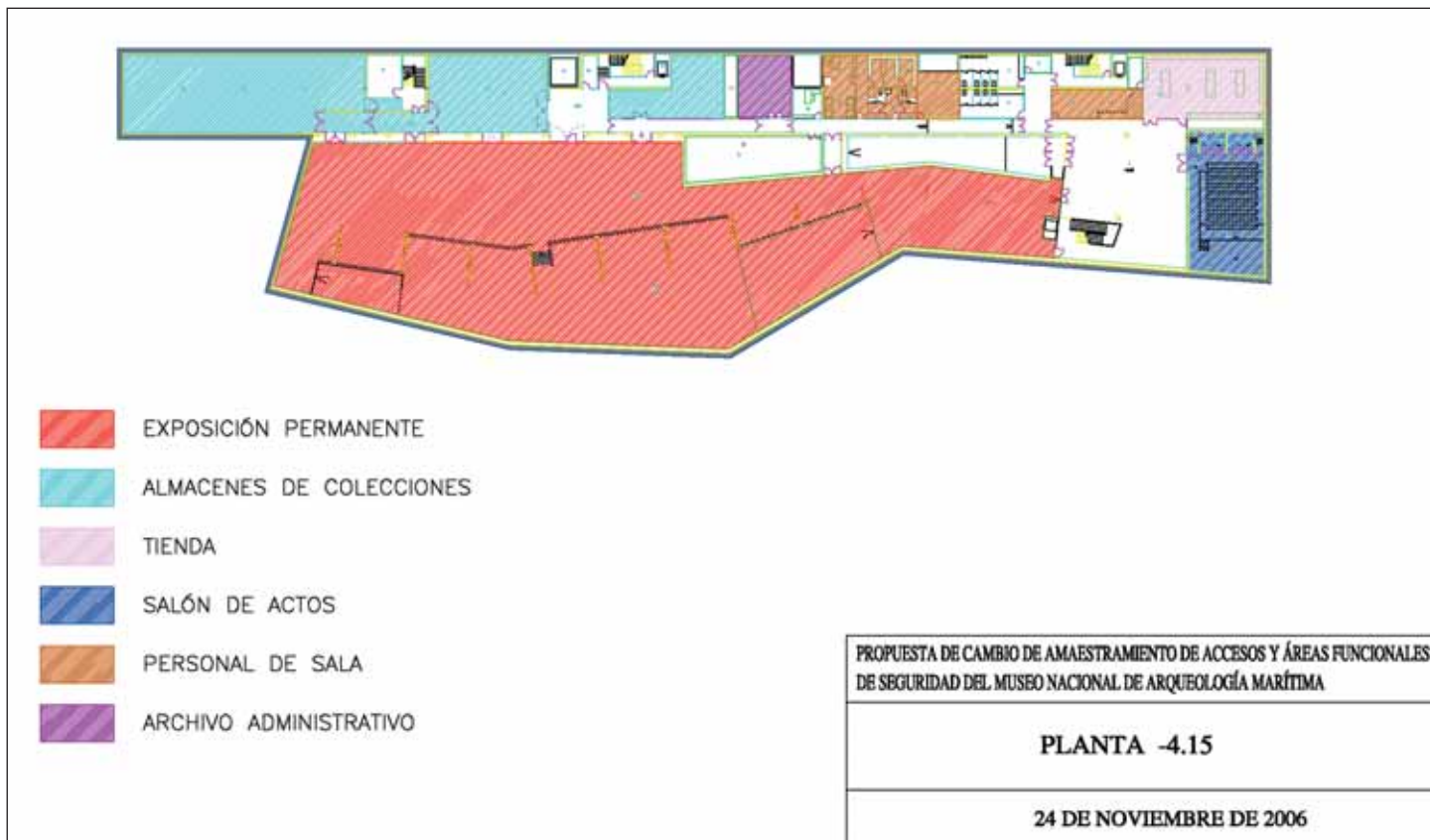
En colaboración con los técnicos de la Subdirección General de Museos Estatales,

Isabel Izquierdo y Carmen Rallo, y con la asistencia de la técnico Mercedes Navarro se ha revisado y redefinido un proyecto arquitectónico de larga y dubitativa historia que comenzó a fraguarse en la segunda mitad de la década de los noventa y cuya primera piedra fue colocada el 23 de enero de 2002.

El edificio de la nueva sede del Museo ha sido proyectado por nuestro Premio Nacional de Arquitectura, Guillermo Vázquez-Consuegra, con un avanzado e innovador diseño que ha merecido su inclusión en la exposición internacional *On-site: nueva arquitectura española*, exhibida a lo largo del 2006 en el MOMA de Nueva York y en el Real Jardín Botánico de Madrid. Desde su prístina concepción hasta ahora, el proyecto ha experimentado diversos cambios, como el de la necesidad de integrarse en el contexto protegido de la muralla marítima de la ciudad de Cartagena; cuestión ésta que supuso redimensionar sus alturas y su volumen, lo que alteró sus funciones primigenias, de tal manera que las instalaciones necesarias para el funcionamiento del Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas quedaron fuera del Museo, acordándose la construcción de otro nuevo edificio específico para la sede del nuevo CNIAS. Estos cambios han supuesto, en definitiva, una mejora sustancial del proyecto, más acorde con los requerimientos de conservación y protección del Patrimonio que se exigen en un museo moderno. Así mismo, han conllevado una mayor concreción de las funciones del museo que ahora se muestra como un espacio destinado a la conservación, investigación, exhibición y difusión del Patrimonio Arqueológico Subacuático (figura 9).

El nuevo Museo es un complejo de unos 6000 m² de superficie de los que alrededor del 35% se destina a exposición, al disponer de una sala de exposición permanente de 1600 m², y de una extraordinaria sala de 500 m² destinada a albergar el futuro y dinámico programa de exposiciones temporales del Centro.

A estos grandes espacios dedicados a la exhibición permanente o temporal hay que añadir los casi 1000 m² destinados a la conservación de los ricos y variados fondos que atesora el centro, proveyéndose para ello de un gran anforario, de una excepcional sala de



9. Planta Sótano del Museo actualizada.

compactos y del gabinete en donde se exhibirán las colecciones de reserva, no expuestas, ordenadas por pecios o yacimientos. El Área de Conservación dispondrá de instalaciones adecuadas para albergar los distintos archivos documentales, ya sean fotográficos o planimétricos, que junto con su moderna biblioteca, proyectada a dos alturas y disponiendo de iluminación natural indirecta, facilitarán la tarea de los investigadores y de todos aquellos ciudadanos interesados en conocer nuestro patrimonio subacuático y en cuya redefinición ha sido fundamental la participación de la Ayudante de Biblioteca Beatriz Patiño. Asimismo, el Área de Administración dispondrá de un archivo administrativo con capacidad para albergar más de tres mil unidades.

El Museo tendrá, además, una relevante área destinada al Departamento de Educación con aulas preparadas para desarrollar los diversos talleres previstos en colaboración con los centros y los educadores, como objetivo prioritario del Museo. Siguiendo esta línea de formación y divulgación científica, el Museo dispone de una Sala de Conferencias, dotada de los últimos avances

tecnológicos para facilitar la labor de los profesionales de la información, y preparada para la traducción simultánea y las presentaciones multimedia. En conclusión, unos equipamientos e instalaciones pensados para que el museo no sólo sea un espacio de exhibición sino un lugar de encuentro cultural.

A la par de esta redefinición de los usos del proyecto arquitectónico se ha elaborado, en colaboración con los técnicos de Asesoría de Seguridad del Ministerio de Cultura, el obligado programa de emergencia y seguridad del museo y el necesario protocolo de amaestramiento de puertas y accesos internos del edificio.

El Programa Arquitectónico ha ido acompañado a la vez de un minucioso y detallado trabajo en el que han participado todos los técnicos responsables del centro, coordinados por Mercedes Navarro y en colaboración con los técnicos de la Subdirección General de Museos Estatales, encaminados a desarrollar el programa de equipamientos del centro: desde los despachos a las estanterías y

El nuevo Museo es un complejo de unos 6000 m² de superficie de los que alrededor del 35% se destina a exposición, al disponer de una sala de exposición permanente de 1600 m², y de una extraordinaria sala de 500 m² destinada a albergar el futuro y dinámico programa de exposiciones temporales del Centro

compactos de los almacenes, pasando por los laboratorios, la biblioteca, las aulas educativas o la sala de conferencias. Equipamientos que en su diseño han contado con la supervisión del arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra en la voluntad de que el Museo sea un espacio integrado y que responda a las nuevas orientaciones del redefinido Museo Nacional de Arqueología Subacuática.

Programa de Difusión y Comunicación

Otro de los programas que se ha iniciado es el Programa de Público cuyo conocimiento es fundamental para desarrollar el Programa de Exposición y para definir la futura línea de difusión y comunicación del centro. Para ello, durante los primeros meses del año 2006 se trabajó en la elaboración de una ficha estadística de control diario de público en la que se contabilizasen numéricamente no sólo las personas y grupos, sino sus países de origen o regiones de procedencia en el caso de España.

Esta simple ficha de control, que no se utilizaba en el centro, se completó con la elaboración de una encuesta de valoración personal en varios idiomas, la cual permite conocer, entre otras cuestiones, el perfil medio y cultural de los visitantes del museo, y cuáles son los temas de su preferencia. El control y la encuesta voluntaria se ha llevado a cabo en la segunda mitad del año 2006 y cabe resaltar el interés mostrado por todo el personal de sala en el seguimiento de la misma. La información obtenida de esta encuesta es fundamental para acercarnos al perfil y demanda de nuestros visitantes, y sus datos son de inestimable valor en la orientación del Proyecto Expositivo y su ejecución. Así también, esta información sobre el público es básica para desarrollar la nueva imagen institucional del centro cuyo diseño y ejecución se ha incluido en el concurso del Proyecto Expositivo, con el fin de reforzar la identidad de imagen de la institución de forma global, ya sea en los contenidos de la exposición permanente, en la gráfica y señalética del edificio, en su página web y, en resumen, en los diversos medios y soportes de difusión del museo.

Al mismo tiempo, se ha trabajado inten-

samente a lo largo del año 2006 en recomponer la proyección internacional del centro, claramente desdibujada desde que organizó y celebró en el año 1999 el «Foro Euromediterráneo de Arqueología Marítima (FEMAM)» (Negueruela, 1999), dentro del programa Euromed Heritage de la Comisión Europea. Por ello, y gracias a la intensa labor de Mercedes Navarro y tras la asistencia a varias reuniones de programas europeos, en la actualidad el MNAM-CNIAS está integrado en la Rete dei Musei, Enti di Ricerca e Tutela del Patrimonio Culturale Marino del Mediterraneo, que es un proyecto Sicilia POR 2000-2006 Eje VI Submedida 6.06C, iniciado en noviembre de 2005 y cuyos objetivos son forjar lazos de unión entre sus socios con el fin de realizar proyectos comunitarios que utilicen tecnologías avanzadas y sistemas expositivos y didácticos homogéneos con la premisa de que las instituciones más prestigiosas apoyen a las más débiles y realizar una exposición itinerante. Dicha red tiene socios de Eslovenia, España, Francia, Inglaterra, Grecia, Italia, Malta, Principado de Mónaco, Túnez y Turquía. Asimismo, se integra en la Red Internacional de Museos del Mediterráneo¹⁰ (MedMus), amplia red que abarca museos distribuidos por todo el Mediterráneo entre cuyos fines está el desarrollo de proyectos de integración y multiculturalidad mediterránea con público infantil y juvenil. Además, es miembro de la Fundación Anna Lindh para el diálogo entre culturas, creada a raíz de la Conferencia Euromediterránea de Barcelona de 1995, y participa en el proyecto europeo «ArcheoMed. Estudio y puesta en valor del patrimonio cultural marítimo del Mediterráneo» dentro del programa Interreg IIIB Medocc, de desarrollo y salvaguarda del patrimonio arqueológico subacuático del Mediterráneo que está integrado por los principales centros de arqueología subacuática del Mediterráneo occidental y cuyos objetivos son la creación de una red estable entre las regiones y las instituciones públicas con colaboración entre centros especializados, museos, parques arqueológicos e infraestructuras portuarias históricas para dar una visión global del Mediterráneo; sensibilizar a la opinión pública y las instituciones concernientes en la valoración y el respeto del patrimonio histórico y arqueológico marítimo para contribuir a su

¹⁰ www.medelhavsmuseet.se



10. Lucernario del nuevo Museo Nacional de Arqueología Subacuática. © Ministerio de Cultura.



11. Reunión del Proyecto europeo ArcheoMed en Florencia. De derecha a izquierda: Francesco Gravina, jefe de fila de la Toscana, y los representantes de las instituciones de patrimonio cultural subacuático de Marruecos, Argelia, Francia, Malta, España, Campania, Cataluña, Andalucía y Portugal. © MNAM-CNIAS.

protección *in situ* y a su conservación y recuperación; y la formación de jóvenes, profesores y profesionales (figura 9).

Los proyectos del Plan Museológico

A la hora de aparecer impreso este artículo es de suponer que prácticamente el Plan Museológico del Museo Nacional de Arqueología Subacuática se habrá ejecutado en su totalidad o estemos cercanos a la inauguración de la nueva sede del Museo; pero en el momento de esta redacción nos encontramos, como se ha expuesto, en la consecución de las fases I y II del Plan Museológico y, por tanto, falta por acometer la fase III de desarrollo y ejecución de los diversos proyectos desde el de Colecciones hasta el de Difusión, aunque ya están en fase de concurso el Proyecto de Exposición y el de Equipamientos del Museo, con la pretensión de que en el segundo semestre del año 2007 se pueda comenzar a desarrollar y ejecutar el montaje de las salas de la exposición permanente, así como equipar todas las dependencias del Museo. Al mismo tiempo,

se efectuará la necesaria revisión y ampliación de su actual plantilla, así como de la relación de puestos de trabajo, con el fin de que el servicio se adecue a las necesidades de los nuevos retos que demanda el público a la hora de inaugurar este renovado Museo Nacional de Arqueología Subacuática. Un Museo con vocación de sumarse a los museos nacionales de Prehistoria, de Arqueología y de Arte romano, desde la Arqueología subacuática y que pretende dar una visión de nuestra historia desde el mar y desde la responsabilidad que supone ser el primer museo monográfico del patrimonio cultural subacuático, español y mediterráneo.

Normativa internacional y nacional

- Recomendación 848, de 1978, de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, sobre Patrimonio Cultural Subacuático. Estrasburgo, 4 de octubre de 1978.
- Convención Europea para la Protección del Patrimonio Arqueológico de Europa, Malta, 1992.

- Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático (UNESCO, París 2001).
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (B.O.E. nº 155, de 29 de junio de 1985).
- Orden de 9 de Junio de 1980, por la que se crea el Museo y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas en Cartagena (B.O.E. nº 161, de 5 de julio de 1980).
- Orden de 23 de febrero de 1983, por la que se dispone que el Museo Nacional de Cartagena pase a denominarse Museo Nacional de Arqueología Marítima (B.O.E. nº 95, de 21 de abril de 1983).
- Decreto 237/1992, de 13 d'octubre, de creació del Centre d'Arqueologia Subaquàtica de la Direcció General del Patrimoni Cultural de Catalunya (DOGC núm. 1666, de 6 de noviembre 1992).
- Orden de la Consejería de Cultura, de 29 de abril de 1997, por la que se asigna el uso y gestión de El Balneario de La Palma y el Real de Cádiz a la Dirección General de Bienes Culturales a través del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

Bibliografía

- AA. VV. (1988): *La Arqueología Subacuática en España. Catálogo de la Exposición*, Cartagena, 2ª ed. 1990.
- AA. VV. (2004): *Scombraria. La historia oculta bajo el mar. Arqueología submarina en Escombreras, Cartagena* (Murcia, 2004), comisariada por Juan Pinedo Reyes y Daniel Alonso Campoy.
- AA. VV. (2005): *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, MCU, Madrid.
- AZNAR GÓMEZ, M. J. (2004): *La protección internacional del Patrimonio Cultural Subacuático, con especial referencia al caso de España*, Tirant lo Blanch, Monografías 337, Valencia.
- AZUAR, R., (en prensa): «The new Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Subacuáticas of Cartagena (Murcia, Spain)», *Medelbavsmuseet. Focus on the Mediterranean*, 4.
- AZUAR, R., *et alii* (2006): «El Museo de Arqueología Marítima de Cartagena y la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático», *Mus-A*, 7: 74-81.
- AZUAR, R. y NAVARRO, M. (2007): «El Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas de Cartagena», *Rete dei Musei, Enti di Ricerca e Tutela del Patrimonio Culturale Marino del Mediterraneo* (Palermo-Sicilia).
- AZUAR, R., CASTILLO, R., NAVARRO, M. y PÉREZ M. A. (en prensa): «El Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas de Cartagena», *Actas del IV Congreso de Arqueología de Colombia*.
- CASADO SOTO, J.L. (2005): «Patrimonio Subacuático, Difusión, Público y Valoración», *Actas del Curso La protección del Patrimonio Cultural Subacuático*, UIMP, Valencia.
- MARTÍN BUENO, M.A. (2003): «Patrimonio Cultural Sumergido: investigar y conservar el futuro», en Fernández, C. y Palacio, R. (Eds.): *La conservación del material arqueológico subacuático, Monte Buciero*, 9: 21-62.
- MARTÍNEZ, B. (2001): «La Legislación y gestión del patrimonio arqueológico subacuático en España», *Conferencia Euromediterránea de responsables de la gestión del Patrimonio Arqueológico Subacuático (Murcia, 17-20 de mayo de 1999)*, Madrid: 109-124.
- NEGUERUELA, I. (1996): «Anteproyecto para la futura sede del Museo-Centro Nacional de Arqueología Marítima-Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Subacuáticas», *Cuadernos de Arqueología Marítima*, 4: 229-237.
- NEGUERUELA, I. (1999): *El Foro Euro-Mediterráneo de Arqueología Marítima*, Cartagena.
- NEGUERUELA, I. (2000a): «Protection of shipwrecks. The experience of the Spanish National Maritime Archaeological Museum», *Underwater archaeology and coastal management. Focus on Alexandria*, UNESCO publishing: 111-116.
- NEGUERUELA, I. (2000b): «Managing the maritime heritage: the National Maritime Archaeological Museum and National Centre for Underwater Research, Cartagena, Spain», *The International Journal of Nautical archaeology*, 29.2: 179-198.
- NEGUERUELA, I. (2003a): «Génesis, desarrollo y fin del primer proyecto gubernamental internacional de cooperación en arqueología marítima: el Foro Euromediterráneo de Arqueología Marítima (F.E.M.A.M.)», *Cuadernos de Arqueología Marítima*, 6: 209-252.
- NEGUERUELA, I. (2003b): «Panorama del Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Subacuáticas», en Fernández, C. y Palacio, R. (Eds.): *La conservación del material arqueológico subacuático, Monte Buciero*, 9: 149-187.
- NEGUERUELA, I. (2005): «Notas sobre el pasado y presente del Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas de Cartagena», *Revista de Museología*, 33-34: 79-94.
- NEGUERUELA, I. *et alii* (1999): «Proyecto museológico para la construcción de la nueva sede del Museo-Centro Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Subacuáticas (MNAM-CNIAS)», *Cuadernos de Arqueología Marítima*, 5: 9-50.
- NIETO, X. (2003): «El centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya», en Fernández, C. y Palacio, R. (Eds.): *La conservación del material arqueológico subacuático, Monte Buciero*, 9: 205-223.
- SIERRA, J.L. (2003): «La conservación de la madera arqueológica subacuática. Museo y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas», en Fernández, C. y Palacio, R. (Eds.): *La conservación del material arqueológico subacuático, Monte Buciero*, 9: 227-266.

Una exposición comunicativa para un museo de Arte.

El proyecto de exposición permanente del Museo del Greco

Luis Caballero García¹

Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes.
Madrid

Ana Carmen Lavín Berdonces²

Museo del Greco.
Toledo

Luis Caballero García es funcionario del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde 2004. Entre 2003 y 2006 ocupó la jefatura del Departamento de Difusión del Museo del Greco.

En la actualidad es Jefe de Sección del Área de Exposiciones de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ha participado y coordinado diversos másteres y Cursos de postgrados de Museología.

Ana Carmen Lavín es funcionaria del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde 1999. Ha sido directora del Museo del Greco entre los años 2003 y 2007. Con anterioridad ha colaborado en el Departamento de Prehistoria de la UCM y en el Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, y ha ocupado los cargos de jefa sección de exposiciones en la Subdirección de Promoción de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y de jefa del servicio de difusión del Museo Arqueológico de la Comunidad de Madrid. Ha coordinado numerosos catálogos, guías y exposiciones temporales y es autora de varias publicaciones sobre arqueología, historiografía, patrimonio y museos. En la actualidad es gerente del Museo del Greco, colabora en el proyecto de renovación del Museo del Greco y comisaría varias exposiciones temporales sobre el Greco y las colecciones de dicha institución.

¹ Correo electrónico: luis.caballero@mcu.es

² Correo electrónico: anacarmen.lavin@mcu.es

Resumen: Presentamos el proyecto de creación de la exposición permanente del Museo del Greco como ejemplo de exposición comunicativa concebida para un museo de arte. La complejidad de este proceso se ejemplifica bien en la conceptualización y diseño de las unidades expositivas del Taller del Greco y la Escuela de Toledo, que presentaban una problemática particular, derivada del escaso interés y conocimientos previos que el público del museo mostró por sus contenidos. El equipo del Museo del Greco se vio obligado a emplear, con especial intensidad en este caso, medios y estrategias de comunicación dirigidos a estimular el interés del público y a facilitar la comprensión de los temas desarrollados en estas salas, para hacer posible así la comunicación efectiva de los contenidos científicos seleccionados.

Palabras clave: Proyecto de exposición permanente, comunicación, divulgación, exposición como medio de comunicación informal, estrategias expositivas, aprendizaje significativo, análisis de público, evaluación, taller del Greco, Escuela de Toledo, Manierismo, Barroco.

Abstract: Presentation of the project for the creation of the Greco Museum permanent collection, as an example of a communicative exhibition conceived for an art museum. The complexity of this process is well illustrated in the conceptualisation and

design of the display units in the Greco Studio and the Toledo School, which suffered a particular problem arising from the scant interest and prior knowledge the museum's public demonstrated in its content. The Greco Museum team was forced, especially intensively in this case, to employ communication media and strategies designed to stimulate public interest and to facilitate understanding of the subjects developed in these halls, so as to make possible the effective communication of the scientific contents selected.

Key words: Permanent exhibition project, communication, disclosure, exhibition as informal communication medium, exhibition strategies, significant learning, public analysis, evaluation, Greco studio, Toledo School, Mannerism, Baroque.

Una exposición comunicativa para el nuevo Museo del Greco

La decisión de producir una exposición responde siempre a objetivos que emanan, bien de la política de exposiciones de la propia institución, bien de la política del organismo del que depende el museo. En este caso, el nuevo proyecto expositivo del Museo del Greco, emprendido en el año 2003, se enmarcaba dentro de un objetivo general de renovación de la institución, impulsado por la Subdirección General de Museos Estatales. Este proyec-



La «naturaleza» o temática del Museo gira en torno a la vida y obra del Greco, haciendo especial hincapié en la relación del pintor con Toledo

to de renovación global comprendía actuaciones dirigidas a subsanar las carencias puestas de manifiesto por diversos técnicos de la SGME y por el estudio de público de la empresa Interpretart. Una de las actuaciones más importantes que se demandaba era la renovación completa de la exposición permanente del museo.

Para brindar un sentido global a este proyecto de renovación general, dotamos al Museo del Greco de una finalidad o misión explícita e identificamos con exactitud su temática, que se diferenciaba sensiblemente de la existente con anterioridad. Finalidad y temática del museo se convertían así en la guía que vertebraba y proporcionaba unidad y coherencia a todas las actuaciones que conllevaba el proyecto de renovación, y muy especialmente al nuevo proyecto expositivo.

Por su finalidad, entendemos el nuevo Museo del Greco como una institución comunicativa y de sitio. Comunicativa porque parte, en todas sus actuaciones, del análisis de los intereses, deseos y conocimientos previos del público, y procura satisfacerlos respetando siempre la idiosincrasia de la institución y el principio de rigor científico propio de todo museo. De sitio porque, aunque se dirige a un público nacional e internacional, integra Toledo en su discurso, propiciando así el conocimiento de la historia y del presente de la ciudad en que se inserta por parte de sus habitantes y del conjunto de visitantes del museo.

La «naturaleza» o temática del Museo gira en torno a la vida y obra del Greco, haciendo especial hincapié en la relación del pintor con Toledo. También comprende el contexto de revalorización de la figura del Greco a lo largo de la Historia, y más concretamente el papel que jugó en este proceso el Marqués de la Vega-Inclán y la propia fundación del Museo del Greco. El desarrollo de esta temática se guiará siempre por los criterios de rigor científico en la investigación y en la interpretación, y de respeto al carácter documental del edificio del Museo y de sus vestigios arqueológicos. Esta elección sitúa el nuevo campo temático del Museo del Greco al margen de anteriores opciones historicistas.

La finalidad comunicativa y de ocio del Museo del Greco se plasma en este proyecto en actuaciones concretas, destinadas a eliminar los filtros con que se

encuentra el visitante (Mc Manus, 1994) y a hacer la nueva exposición accesible a todos nuestros públicos.

Con el objetivo de propiciar la accesibilidad cognitiva en el museo hemos diseñado la exposición permanente con arreglo a las características de la exposición comunicativa. La exposición del Museo del Greco ha seleccionado su tema partiendo de la finalidad y la naturaleza del Museo, pero teniendo en cuenta los intereses previos de sus públicos. Utiliza estrategias expositivas para exponer estos contenidos de forma sencilla y atractiva, a través de un discurso divulgativo que parte siempre de los conocimientos previos de los diversos segmentos de público. Enuncia objetivos concretos en términos de accesibilidad cognitiva a los contenidos y emplea estrategias comunicativas para verificar, en cada una de las fases de la exposición, hasta qué punto se han logrado los objetivos propuestos.

La accesibilidad psicológica al Museo del Greco depende de una puesta al día del conjunto de sus instalaciones y el acrecentamiento de su oferta expositiva, lúdica, educativa y cultural. También demanda la puesta en marcha de un plan de imagen institucional que traslade al público real y potencial la renovación experimentada por la institución. Parte de ello se pondrá de manifiesto en el diseño de la exposición permanente.

Para facilitar la accesibilidad espacial este proyecto modifica el confuso recorrido anterior. Además incorpora dispositivos de orientación espacial (señales, mapas, flechas y números). Las necesidades de accesibilidad física son diferentes para cada segmento de público (discapacitados en general, grupos de estudiantes, grupos familiares, etc). Nuestro proyecto expositivo ha procurado responder a cada una de ellas, en la medida en que lo permiten las características de un edificio histórico declarado Bien de Interés Cultural.

Todas estos principios informaron la concepción del *Plan Museológico del Museo del Greco* (Lavín y Caballero, 2007). En el punto siguiente exponemos una síntesis del guión de la exposición permanente de la institución, para abordar a continuación el desarrollo detallado de las unidades expositivas donde resultó más compleja la plasmación de nuestra finalidad comunicativa: las «Salas de Escuela Española».

Guión del proyecto de exposición permanente del Museo del Greco

La exposición permanente del Museo del Greco centra su discurso en torno a la figura del pintor. El desarrollo de esta idea está condicionado tanto por la naturaleza del Museo como por los intereses previos de los públicos a los que se dirige. Por ello una primera parte de la muestra (El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco) expone el papel del Marqués en la recuperación de la figura del pintor. Un segundo tema (El Greco en Toledo) se centra en la trayectoria vital, vida privada, técnica y temática de las obras del Greco, en su taller y en sus relaciones con la pintura toledana de la época. Un tercer concepto central de la muestra, que no es propiamente un tema sino un concepto previo y clave para entenderla, es el de que el visitante no se encuentra en la verdadera «Casa» del Greco.

El ámbito expositivo «El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco» tiene un doble objetivo. En primer lugar, presenta al marqués como un personaje pionero en el aprecio de nuestras artes, político, promotor del turismo en España y recuperador de la figura del Greco. Una vez introducida la figura del marqués, se le relaciona con la fundación del Museo del Greco y se presentan diversos «ambientes» concebidos por éste como muestra de la interpretación romántica que se hacía del pintor cretense a comienzos del siglo pasado.

El tema «El Greco en Toledo», aborda la explicación de la vida y obra del Greco en relación con Toledo a través de tres subtemas relacionados diacrónicamente: El Greco en Toledo, El taller del Greco, y La excepcionalidad del Greco y el triunfo del naturalismo español. El primero conduce al visitante a través de un recorrido por los hitos más importantes de la vida de Doménico Teotocópuli, haciendo especial hincapié en sus relaciones sociales, laborales y familiares y en el estilo y la obra del pintor durante su residencia en la ciudad de Toledo. En este marco se da a conocer la trama urbana y los monumentos más importantes de la Toledo que conoció el Greco. En segundo lugar se tratan los pintores y el funcionamiento del taller del genio de Candía. El tercer subtema analiza el carácter excepcional de la pintura del Greco dentro del contexto de la incipiente pintura

naturalista de comienzos del siglo XVII. Cada uno de estos tres subtemas da lugar a conceptos, vinculados entre sí por una lógica sincrónica, que se corresponden con las diversas unidades expositivas de la muestra. A su vez, las unidades expositivas se desarrollan mediante conceptos de orden menor ligados a paneles y cartelas.

La exposición se estructura espacialmente en dos grandes ámbitos temáticos. Dentro de cada uno de ellos, veintitrés unidades expositivas (en adelante U.E.) plasman físicamente su estructura conceptual. Estas unidades están relacionadas por un recorrido único, dando lugar a una visita dirigida.

Para facilitar el acceso a la exposición y la circulación de visitantes, el proyecto incorpora un nuevo acceso de público desde el Paseo del Tránsito, a través de un pabellón de acogida. Desde aquí se accede al jardín, donde se proporciona información introductoria a la exposición. A partir de este punto da comienzo el recorrido previsto, que exponemos a continuación.

En la U.E. 1 (figura 2), *Las cuevas mudéjares. El pasado del Museo del Greco*, ubicada en las cuevas del jardín, se desarrollará un discurso que explique la casa y sus cuevas en relación con la historia de la judería toledana. Sus puntos serían los siguientes: 1350: Las Cuevas en el complejo religioso de la Sinagoga del Tránsito; Las Cuevas hacia 1400: sótanos del Palacio de la Duquesa Vieja; 1500: La construcción del edificio del Museo y la formación del Barrio de Santo Tomás. Se expondrán también elementos arquitectónicos correspondientes a estas etapas.

La U.E. 2, *El jardín*, se estructura en tres espacios (jardín inferior, jardín superior y pérgola) dado que el jardín historicista original ha sido modificado por diversas intervenciones. El jardín inferior se configura como un gran espacio de descanso, en tanto el jardín superior y la pérgola, bien documentados e investigados, son UU.EE. integradas dentro del ámbito expositivo «El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco». En ellos se tratan los conceptos «Un jardín romántico» y «Las fiestas y recepciones del Marqués de la Vega-Inclán», que incorpora información sobre actos político-culturales que tuvieron lugar en el jardín.



2. Unidades expositivas en Jardines y planta baja del Museo del Greco, según Pardo, F. y García, B. (2004).

El *Punto de información*, localizado en el patio de la «Casa» y en la sala B, hace las veces de tercera unidad expositiva. En este espacio un gran panel informativo y de orientación espacial plasma gráficamente el recorrido del museo e introduce sus tres contenidos principales: «¿Está usted en la casa del Greco?»; «El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco» y «El Greco en Toledo».

Todavía en el patio, el Audiovisual (U.E. 4) de la sala A introduce los temas principales de la muestra, advierte al visitante de que no va a visitar la verdadera «Casa» del Greco y como directorio, ilustra el discurso expositivo del Museo.

La U.E. 5, *La cocina. Visión romántica de una cocina del siglo XVI*, muestra la reconstrucción historicista de este espacio por parte del Marqués de la Vega-Inclán.

Con el mismo sentido la U.E. 6, *El Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo del Greco*, presentamos la figura del Marqués de la Vega-Inclán y el origen del Museo del Greco dentro de la política cultural del momento que promovía la regeneración nacional a través de la recuperación de los grandes mitos nacionales.

Con la U.E. 7, *El Estudio. La reconstrucción romántica del Marqués de la Vega-Inclán*, finalizamos el área dedicada a la historia de la «Casa» y el Museo y a su fundador (figura 3).

El ámbito 8 es un punto de información situado en el espacio de tránsito entre las dos áreas temáticas de la exposición, regulando el flujo de visitantes e introduciendo los contenidos del área «El Greco en Toledo» para indicar al visitante que, en adelante, se le proporcionará una visión actual y científica sobre el pintor cretense.

La U.E. 9, *El Greco antes de Toledo. Los años de aprendizaje* es la primera unidad del segundo ámbito temático. Es un espacio informativo introductorio a la vida y la formación artística del pintor; donde se tratan los siguientes temas: Los viajes del Greco; El Greco en Creta: Domenico Teothocopuli, pintor de iconos; El Greco en Venecia: el aprendizaje de la manera occidental; Roma: el Greco, un intelectual renacentista; Una pieza única: los Comentarios del Greco a las *Obras completas de Jenofonte*.

A continuación la U.E. 10, *El Greco en Toledo* expone su llegada a España, su asentamiento en Toledo y las relaciones y encargos que recibe de sus diversos comitentes.

La U.E. 11 está dedicada a *La casa y la familia del Greco*. En ella se explica dónde y cómo vivían el Greco y los componentes de su familia. A partir del cuadro



3. Unidades expositivas en planta alta del Museo del Greco, según Pardo, F. y García, B. (2004).

La familia del pintor, atribuido a Jorge Manuel, se reconstruye el estrado de la familia de éste y se habla de sus miembros. En el siguiente espacio (U.E. 12, *¿Dónde estuvo la casa del Greco?*) se identifica el emplazamiento de la verdadera casa del Greco, enlazando con la U.E. 13, ubicada en la terraza, desde donde es posible contemplar el solar que en su día ocupó la verdadera casa del Greco.

En las siguientes unidades desarrollamos otros aspectos relacionados con el Greco que nuestros visitantes consideraron de especial interés. Así, la U.E. 14. *¿Por qué el Greco pintaba así? El estilo ilusionista del Greco* analiza la técnica y estilo pictórico del autor, para pasar a continuación a exponer el conjunto de *El Apostolado* (U.E. 15) y *Las lágrimas de San Pedro* (U.E. 16) como ejemplos de la pintura de carácter público y privado que abordó el genial cretense. La U.E. 17, *Los Retratos*,

nos da la oportunidad de tratar las relaciones del Greco con los intelectuales de su época, y de comparar el estilo del pintor con el de Sánchez Coello. Por fin, en el *Retablo de San Bernardino* (U.E. 18), situado en la capilla del Museo, explicamos el contexto de esta obra y el trabajo del Greco como retablista.

En la U.E. 19, *Toledo en los tiempos del Greco*, la exhibición de la obra maestra de la colección, *Vista y Plano de Toledo*, nos proporciona la oportunidad de desarrollar tres temas: «Toledo en los tiempos del Greco», «La Vista y Plano de Toledo: tres visiones de la ciudad» y «Una visita a la Toledo Imperial», fomentando el conocimiento y respeto por el Patrimonio Histórico.

Con la U.E. 20., *Una visita al taller del Greco*, finaliza la exhibición y explicación de las obras del Greco para dar

paso al área dedicada a sus discípulos y sucesores. En este primer punto se aborda el funcionamiento del taller del Greco, la talla de escultura, la preparación del lienzo y la pintura al óleo y la participación de los discípulos del maestro en la copia y acabado de las obras. A continuación la U.E. 21. *El taller del Greco*, se dedica a los pintores del taller del Greco, señaladamente Jorge Manuel, el hijo del Greco y Luis Tristán: su mejor discípulo.

El último espacio temático (U.E. 22) busca reseñar la excepcionalidad de la pintura del Greco en su siglo, mostrando los nuevos derroteros que tomaba la pintura española a comienzos del siglo XVII. Como colofón, el proyecto finaliza proponiendo a nuestros visitantes un *Circuito del Greco en Toledo*, que les guía en un recorrido por todas las obras del pintor presentes en la ciudad de Toledo.

El equipo del Museo ayudado del Comité científico asesor nombrado al efecto resolvió que las antiguas salas de Escuela Española debían dedicarse a tratar los temas del Taller del Greco y de la Escuela de Toledo

Las nuevas salas de Escuela Española del Museo del Greco: un ejemplo de exposición comunicativa

Las salas dedicadas a la Escuela Española del Museo del Greco se corresponden con el montaje expositivo que la institución ha tenido desde los años 60 del pasado siglo hasta la actualidad (figura 4). Hasta comienzos de los años 90 proponían un discurso por escuelas pictóricas que abordaba la historia de la pintura española a través de espacios, salas y obras dedicadas a la pintura hispanoflamenca, pintura renacentista y Barroco inicial, pleno y final (salas denominadas de Primitivos Flamencos, Tristán, Carlos II, Doña Mariana de Austria y del Auto de Fe). Este discurso por escuelas estaba implícito: no se apoyaba en ningún soporte informativo, por lo que el público que no dispusiera de conocimientos especializados en arte (al menos el 75% del total) se veía forzado a una visita meramente contemplativa. Además se exponían obras de atribución dudosa.

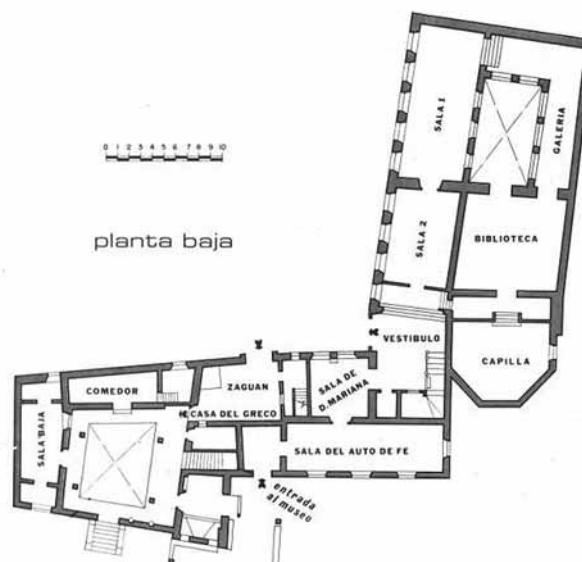
Durante los años 90, y a instancias de la Subdirección General de Museos Estatales, se modificó el contenido de las salas de Escuela Española. Si bien las obras expuestas continuaban siendo las mismas, se agruparon en sólo tres salas. En la primera (galería) se exponían obras maestras del Museo independientemente de su autoría (el retrato de doña Mariana de Austria de Martínez del Mazo junto a pintura hispano-

flamenca). La sala siguiente (VIII) estaba dedicada a la Escuela de Toledo y la IX a la Escuela Sevillana. Dos paneles identificaban por primera vez el título de la sala, aunque sus textos, extremadamente técnicos, sólo eran descifrables por el público especialista (así se puso de manifiesto en el Estudio de público de 2003, que señalaba que los visitantes dedicaban un sólo segundo a leer la totalidad de los paneles del Museo).

La situación en que se encontraban las salas de Escuela Española condujo al equipo del Museo del Greco a establecer las condiciones teóricas a partir de las cuales éstas podrían convertirse en un verdadero vehículo de divulgación científica efectiva. Definimos estas condiciones en el siguiente apartado.

La unidad expositiva como espacio de divulgación científica

Nuestra intención de hacer de las unidades de Taller y Escuela un espacio capaz de comunicar contenidos científicos respondía a la nueva finalidad, comunicativa y de sitio, de la que habíamos dotado a la institución. Esta finalidad obligaba a replantear el discurso y las obras de las últimas salas de la exposición, para dotarla de carácter comunicativo y adecuarla a los conocimientos científicos actuales. En suma, se trataba de convertir las últimas salas de la exposición en un espacio o medio divulgativo, de acuerdo con los siguientes principios de la comunicación:



4. Salas de Escuela Española del Museo del Greco, según Gómez Moreno, M^o E. (1968).

En primer lugar, concebimos la exposición como un medio de comunicación informal. Como han señalado diversos autores, esta característica condiciona fuertemente su capacidad comunicativa porque hace que la transmisión de contenidos dependa esencialmente de la voluntad y de los conocimientos previos del visitante. Además, el Museo se concibe como fuente de información primaria, con su equipo como fuente emisora del mensaje. Como tal, vela por el rigor científico del mismo, pero también por su adecuación a las expectativas y características de su público objetivo. El mensaje finalmente emitido en las salas dedicadas al Taller y la Escuela de Toledo deberá ser un mensaje divulgativo, es decir, interesante y significativo para el receptor pero también ajustado a la objetividad científica. En consecuencia tendrá las siguientes características: será coherente con la naturaleza del museo y con el conjunto del discurso expositivo y poseerá rigor científico; respetará la finalidad comunicativa de la institución (el visitante debe ser capaz de interesarse por los contenidos de la muestra, comprenderlos e integrarlos en su estructura de conocimientos) lo que comportará análisis de público y evaluaciones que nos acerquen a sus intereses, conocimientos y errores previos, punto de partida del discurso expositivo; y conciliará en sí mismo el mensaje científico institucional con los intereses y los conocimientos previos del público (que determinan hasta qué punto pueden comprender e integrar el mensaje en su estructura cognitiva).

La exposición concebida como medio de comunicación es también un sistema de códigos o medios de comunicación que vehiculan el mensaje. Las salas dedicadas al Taller del Greco y la Escuela de Toledo dispondrán de medios diversos que permitan emitir el mensaje de formas diferentes (por escrito, gráficamente, mediante sistemas audiovisuales...), lo que facilitará su comprensión por redundancia y lo hará atractivo a diversos segmentos de público. Por fin, será la evaluación sumativa la que nos informe de si hemos tenido éxito en nuestro empeño de hacer de las unidades que estamos diseñando un verdadero medio de divulgación científica.

La definición de un mensaje divulgativo para las salas de Escuela y Taller:

**¿qué queremos contar?
¿a quién puede interesar?**

Una vez establecidas las condiciones teóricas que debían reunir las nuevas salas, el primer paso a la hora de diseñarlas consistió en definir el mensaje que queríamos emitir. En primer lugar, este mensaje debía ser coherente con la naturaleza del Museo y con el resto del discurso de la exposición permanente; además debía ser riguroso y basarse en los conocimientos científicos más actuales.

Selección de un mensaje coherente con la naturaleza del Museo

Hemos visto que el nuevo Plan Museológico del Museo del Greco señala que su «naturaleza» o temática, así como el discurso de su nueva exposición permanente, girarán en torno a la vida y obra del Greco, haciendo especial hincapié en la relación del pintor con Toledo. Se desarrolla a través del tema El Greco en Toledo, que se centra en la trayectoria vital, vida privada, técnica y temática de las obras del Greco, abordando también el Taller de pintura del autor, sus discípulos y sus relaciones con la pintura y los pintores toledanos de la época (la llamada Escuela de Toledo).

Definido así el discurso de la exposición permanente, el equipo del Museo ayudado del Comité científico asesor nombrado al efecto resolvió que las antiguas salas de Escuela Española, situadas al final del espacio expositivo, debían dedicarse a tratar los temas del Taller del Greco y de la Escuela de Toledo, contenidos que también se situaban al final del guión conceptual elaborado para la muestra³.

Ambos temas, obviamente, guardaban estrecha relación con el tema principal de la exposición (El Greco en Toledo), lo que nos aseguraba una de las condiciones de una exposición comunicativa: la coherencia entre el tema general y los subtemas desarrollados en las diversas unidades expositivas.

³ En el año 2002, a instancias de la SGME, se constituyó un Comité Asesor para el nuevo proyecto de exposición permanente del Museo del Greco, formado por los doctores José Manuel Cruz Valdovinos, Fernando Marías Franco y José Álvarez Lopera. Este Comité elaboró una propuesta de guión expositivo y asesoró al equipo del museo en lo relativo a las obras y contenidos de las diversas salas.

¿Qué dicen los científicos sobre el Taller del Greco y la Escuela Toledana? El «mensaje científico»

Una vez definidos los temas a tratar en las últimas salas de la exposición, era preciso establecer con precisión y rigor científico los contenidos y las obras asociados a cada una de ellas. Para ello se solicitó de nuevo la opinión del Comité Asesor del Museo, que, en cuanto a las obras a exponer, propuso se tomaran las siguientes medidas:

- No exponer en las nuevas salas de Taller y Escuela los depósitos y obras de la colección ajenos a la época del Greco (producciones valenciana, sevillana y madrileña del siglo XVII que sí formaban parte de las salas de Escuela Española).
- Definir una sala para tratar el Taller del Greco, y otra dedicada a la Escuela Toledana de época.

En lo relativo a los contenidos que desarrollarían los temas del Taller y la Escuela, teniendo en cuenta los conocimientos y líneas de investigación más actuales, el Comité asesor propuso que se tratara la influencia difusa del Greco en la Escuela Toledana de los siglos XVI y XVII, deteniéndose en sus diferencias, semejanzas e influencias con los diversos autores. Para ello debían solicitarse nuevas obras:

- De autores del momento inmediatamente anterior a la llegada del Greco a Toledo: Luis de Carvajal, Luis de Velasco, Blas de Prado. Son todos representantes del manierismo toledano de finales del XVI, que acepta progresivamente una búsqueda de verosimilitud que aproxime al espectador el hecho representado y le haga identificarse mejor con él. Tal naturalismo incipiente se va poniendo de manifiesto en estos artistas que preparan casi inconscientemente el camino del pleno realismo «seiscentista». También adoptan algunos rasgos del Greco (canon alargado, expresividad, etc.).
- De autores del Taller del Greco: Prevoste, Jorge Manuel, Luis Tristán, Pedro López (como oficial de pintura y estofado), el escultor Giraldo de Merlo, el grabador flamenco Diego de Astor, y quizá Orrente, Antón Pizarro y Miguel González (oficial de escultura).
- De autores barrocos de la Escuela Toledana, posteriores a la muerte del

Greco. Se propuso tratar sólo aquellos autores de los que el Museo del Greco pudiera disponer de obras, a través de depósitos del Museo del Prado: Orrente, Loarte y Blas Muñoz.

En definitiva el discurso que el Comité asesor proponía para las unidades expositivas del Taller y la Escuela plasmaba una problemática científica: el intercambio de influencias entre el Greco y sus autores contemporáneos, en el marco del momento de transición entre el Manierismo y el primer Barroco a comienzos del siglo XVII. De acuerdo con ello el Comité proporcionó al Museo la información precisa para desarrollar este guión. En este momento el Comité asesor había brindado al equipo encargado del desarrollo de las unidades que tratamos una primera propuesta de guión de contenidos. Para que este mensaje resultara comunicable era preciso evaluar hasta qué punto resultaba interesante para el público, y si éste disponía de los conocimientos previos necesarios para comprenderlo. Nuestro objetivo sería hacer de las salas de Escuela y Taller unas unidades expositivas comunicativas, con contenidos explícitos, atractivos y ajustados a los conocimientos científicos actuales y al interés y la estructura cognitiva de nuestros visitantes.

¿A quién le interesa el Taller del Greco? El Taller del Greco y la Escuela de Toledo en los estudios de público

La segunda condición para elaborar un discurso divulgativo es que éste, además de riguroso, sea interesante, comprensible en sus términos y con contenidos relacionados con los conocimientos previos del público del Museo.

Para evaluar si el guión científico propuesto por el comité asesor era compatible con las expectativas y la estructura cognitiva de nuestros visitantes, el Museo del Greco disponía del estudio de público llevado a cabo por la empresa Interpretart en el año 2002⁴.

La realización, a instancias de la SGME, de un estudio de público previo a la definición del nuevo Plan Museológico de la institución, fue una iniciativa tan excepcional como acertada. Tras la corrección de sus resultados el Museo pudo extraer del mismo importantes conclusiones relativas

⁴ En el desarrollo de este estudio de público, durante los meses de diciembre de 2002 a abril de 2003, fueron recogidos un total de 1060 auto-cuestionarios y se realizaron otras 1060 entrevistas personales al conjunto de los visitantes del Museo del Greco. Se llevaron a cabo entrevistas previas a público en general (sesenta) y a público universitario. Se cumplieron cuarenta y cinco entrevistas sobre público potencial. Se realizaron veinticinco observaciones de recorrido. Se llevaron a cabo reuniones con diferentes grupos de profesionales relacionados directa o indirectamente con el Museo. Los tres documentos que constituyen este estudio de público, sin publicar, se citarán en adelante Asensio y Pol: 1, 2 y 3. Asensio y Pol, 1: Memoria del Estudio de Público del Museo del Greco (2002). Asensio y Pol, 2: Conclusiones Generales. Resumen del Estudio de Público. Asensio y Pol, 3: Datos del análisis del Estudio de Público. Global.

a las necesidades de accesibilidad cognitiva de sus públicos, que fueron el punto de partida en el diseño de todas las unidades expositivas de la muestra, incluidas las de Taller del Greco y la Escuela Toledana. El estudio de público demostró que el público que acude al Museo cursa mayoritariamente estudios primarios, secundarios y universitarios (62%), con un porcentaje muy importante de licenciados y diplomados (35%). El 59% acude acompañado, y el 34% formando parte de grupos. En consecuencia podemos hablar de un porcentaje importante de público escolar cautivo (característico de todos los museos españoles), junto a un importante segmento de visitantes culto, que ha cursado estudios universitarios y que conoce y se interesa por el Greco y/o contempla la visita al Museo dentro de sus posibilidades habituales de ocio.

Por su nacionalidad, el 63% de nuestros visitantes son españoles y el 37% extranjeros. Sólo el 2% es toledano. Estos datos subrayaban la importancia de proporcionar textos traducidos, concertar las visitas y preparar el Museo para el acceso de grupos, y darnos a conocer a los habitantes de Toledo.

Antes de realizar la visita nuestro público señalaba que había acudido al Museo debido a su interés por el Greco (30%), por el arte (27%), o el como parte de su visita a Toledo (25%). El público universitario demandaba *a priori*, además y por este orden, información sobre la vida del Greco, sobre su época y otras pinturas de la época (25%). Sólo un 4% del público universitario explicitó un interés específico por las obras y autores del Taller.

Tras llevar a cabo la visita al Museo el público en general demandaba más obras del Greco. También se solicitaba más información durante el recorrido, referida a su obra (35%), época (20%) y vida (15%). El público en general parecía demandar especialmente la explicación de las obras expuestas y su contextualización histórica. El *focus group* de profesores de secundaria subrayó esta necesidad. También las preguntas que nuestros visitantes trasladaron a los vigilantes de sala revelaban su interés por conocer el significado de cada fondo expuesto y su relación con el Greco.

Como vemos, antes de la visita sólo el público universitario se mostraba interesado en pinturas de autores contemporáneos

al Greco; pero, después de la visita, el 20% del público en general demandaba por primera vez información sobre la época del Greco. A través de las entrevistas realizadas al personal de sala pudimos confirmar y aquilatar este dato: durante su recorrido por las actuales salas de Taller y Escuela, nuestro público se mostraba interesado en saber si las obras expuestas eran o no originales, por qué había dos San Franciscos iguales, quiénes eran los pintores expuestos, de dónde eran, su relación con el Greco o cuál fue su mejor discípulo. Las preguntas manifestaban también el interés del público por obtener información acerca del significado histórico de cada pieza expuesta, y sobre la relación de las mismas y sus autores con el Greco. Si bien todos estos interrogantes denunciaban la falta de contenidos de que adolece el Museo, dejaban también traslucir que la visita había suscitado en parte de nuestro público un nuevo interés por la Escuela Toledana y el Taller del Greco.

Entre los *focus groups* consultados en la ciudad detectamos la misma dualidad de intereses entre un discurso únicamente ligado al Greco y otro que contemplara también su contexto histórico-artístico. Los *focus* de personalidades culturales de Toledo y profesores de secundaria demandaban un museo centrado exclusivamente en el Greco, en tanto el grupo de profesores e investigadores universitarios propusieron que el Museo se convirtiera, entre otras cosas, en un gran centro de interpretación sobre la vida y la obra del Greco, su pintura y su relación con Toledo y con la España de los siglos XVI y XVII, lo que daría entrada al Taller y la Escuela de Toledo.

A través del estudio de público, nuestros visitantes denunciaron también que la información existente en el Museo era insuficiente, no se refería a los temas demandados por los visitantes y estaba diseñada de un modo poco atractivo (el conjunto de nuestros usuarios, en todos sus segmentos, no leía ningún panel). También se hizo alusión a la necesidad de mejorar las cartelas, tal vez porque la información que ofrecen no resulta significativa en absoluto. Todo ello condenaba a los visitantes a una visita contemplativa tradicional, sin posibilidad de preparación previa de la misma ni estrategias expositivas que hicieran comprensibles y atractivos los contenidos de la muestra.

Nuestro objetivo sería hacer de las salas de Escuela y Taller unas unidades expositivas comunicativas, con contenidos explícitos, atractivos y ajustados a los conocimientos científicos actuales y al interés y la estructura cognitiva de nuestros visitantes

La falta de interés por el Taller manifestada por nuestro público en general se correspondía con un desconocimiento generalizado de la existencia del mismo, su importancia, funcionamiento e integrantes. Así pudimos deducirlo de las preguntas que los visitantes realizan al personal de sala, relativas al significado histórico de cada pieza expuesta y a la relación de las mismas y sus autores con el Greco. En términos generales el público traslucía una completa falta de conocimientos previos en lo tocante a los autores del Taller y la Escuela; esta situación es perfectamente coherente con el perfil socioeconómico de nuestros visitantes que, aunque cuenta con un 35% de licenciados y diplomados de los que la mitad puede haber cursado estudios de arte, no habrían tenido contacto durante su etapa formativa con la Escuela de Toledo ni con el Taller del Greco, materias propias de cursos de especialización.

Por otra parte, los vigilantes señalaron también que muchos de nuestros visitantes dudaban de la autenticidad de las obras del Museo (y muy especialmente de las del Taller del Greco y la Escuela Toledana). El nuevo montaje expositivo y el propio discurso de la exposición deberían combatir esta percepción, que devalúa al museo e impide que se produzca la comunicación de contenidos.

Haciendo atractivo el Taller del Greco. Necesidades de accesibilidad cognitiva del público del Museo del Greco

Nuestra intención de hacer de las unidades expositivas de Escuela y Taller medios de comunicación efectivos suponía tener en cuenta las características, expectativas y conocimientos y errores previos de nuestros visitantes a la hora de establecer los temas a tratar y las condiciones que debían reunir las salas. En este sentido los resultados del estudio de público nos obligaban a replantear los temas y contenidos propuestos por la Comité Asesor para aquellas unidades, porque la gran mayoría de nuestros visitantes no estaba interesado *a priori* en el Taller o la Escuela, ni disponía de ningún conocimiento previo al respecto, aunque sí llevaba a cabo interpretaciones erróneas (como la idea de que las obras expuestas eran falsas). Frente a esta falta de interés y

de conocimientos generalizada, los contenidos propuestos por la Comité no estaban directamente vinculados al Greco (con lo que no cabía esperar que suscitaran interés alguno), partían de una problemática científica (y, así, no podían responder a las preguntas que el visitante se planteara sobre el tema) y eran excesivamente especializados (ninguno de los conocimientos previos del visitante resultaría válido, por ende, para comprender las explicaciones dadas en sala).

A pesar de estos resultados el equipo del Museo del Greco optó por mantener los temas del Taller y la Escuela que, aunque en principio ajenos a los intereses del público, sí entraban plenamente en los contenidos que el Museo debía tratar en función de la «naturaleza» o temática que le da sentido. Sin embargo, y respetando ahora la finalidad comunicativa de la institución, comprendimos que el acercamiento a ambos temas debía diferir sustancialmente del propuesto por el Comité Asesor si deseábamos hacerlos cognitivamente accesibles, es decir, interesantes y comprensibles para el público en general.

Según el estudio de público las unidades de Escuela y Taller debían tratar los siguientes aspectos:

La primera necesidad de accesibilidad cognitiva revelada por el Estudio se refería a los contenidos de la muestra. Sabemos que el interés por los contenidos es una condición previa esencial para que se produzca la comunicación, y por ende la comprensión, en el contexto comunicativo informal de la exposición. Sin embargo, el Estudio de Público puso de manifiesto que, *a priori*, los temas de la Escuela Toledana y el Taller del Greco eran extremadamente especializados, desconocidos por completo para la mayoría del público del Museo y sólo interesantes para parte del público universitario (25%). Esta noción se vio reforzada por las sugerencias de los *focus groups*. El atractivo que suscitaban estos contenidos tras la visita se reveló asimismo escaso (20% del público en general, a lo sumo). Además parece que la presencia de obras de autores de la época del Greco, en ausencia de una información comprensible y atractiva, provocaba dudas sobre la autenticidad de las mismas. Por todo ello debíamos tratar el Taller y la Escuela poniéndolos siempre en relación

con la figura del Greco, tema que sí suscitaba el interés de la totalidad de nuestros visitantes. Por la misma razón la explicación de estos temas debía partir de los objetos expuestos, que también atraerían la atención del público; así, el título de cada unidad expositiva se referiría y sintetizaría en todos los casos el sentido del objeto o contexto a que acompañara (el título es la «clave asociativa» de cada unidad expositiva); además debería hacerlo, como veremos a continuación, en términos compartidos por el visitante.

En efecto, la segunda condición para que se produzca la comunicación en un contexto informal es que se debe partir de los conocimientos y errores previos del visitante. Los conocimientos previos del visitante en cuanto al significado de los objetos y respecto de los conocimientos científicos que conforman el mensaje de la exposición definen *el nivel conceptual más bajo del que debe partir el texto de cada unidad expositiva*. Este nivel conceptual previo del que parte el visitante se refleja en el título de la unidad expositiva, y se desarrolla, adquiriendo complejidad, en paneles y cartelas explicativas, con lo que se define la estructura conceptual de la muestra.

El nivel conceptual de partida de nuestros visitantes a propósito de los temas definidos para la exposición del Museo del Greco puede considerarse mínimo. Aunque nuestro público actual es mayoritariamente diplomado y licenciado (50%), no sabemos en qué medida sus estudios son o no de arte; pero teniendo en cuenta que el Taller del Greco y la Escuela de Toledo son contenidos que se abordan sólo en los estudios de la especialidad universitaria de Historia del Arte, no cabe suponer que ni siquiera este segmento de público parta de conocimientos significativos relativos al tema de nuestra muestra. De hecho, sólo un 4% del mismo demostró interés específico por el Taller, y un 25% por las obras de la época. Por otra parte, un porcentaje importante de nuestros visitantes son estudiantes de primaria y secundaria (pueden alcanzar o superar el 30%), y nuestro no-público se compone de estudiantes de cualquier grado, y de personas con estudios primarios (46%). Este conjunto de visitantes no posee conocimiento previo alguno sobre el Taller del Greco.

Por fin, un 30% de nuestros visitantes realiza la visita en compañía de sus familiares. El segmento de público familiar requiere un discurso expositivo accesible, comunicativo y de descubrimiento, que propicia el intercambio de ideas en el seno de la familia a través de preguntas. Los contenidos de la exposición deben partir de la estructura cognitiva infantil y ser fácilmente identificables por los padres, que así podrán responder con facilidad las preguntas planteadas por los hijos, guiándolos en el proceso de lo conocido a lo desconocido (si no se prevén las dudas que vayan a tener los niños, o la información no está accesible, los adultos inventan las respuestas).

Todos estos condicionantes dibujaban un discurso expositivo que no podía dar por supuesto ningún conocimiento sobre el tema de nuestras unidades expositivas. Además, si la estructura conceptual de la exposición debía partir de un nivel de conocimientos extremadamente bajo en lo relativo al tema del Taller del Greco y la Escuela de Toledo, tampoco podía adquirir gran complejidad a causa del carácter informal del medio expositivo.

Finalmente, el montaje expositivo y el propio discurso de la exposición deberán incidir en la autenticidad de las obras de Taller y Escuela, pues la percepción de que son falsos devalúa al Museo e impide que se produzca la comunicación de contenidos.

En resumen, los errores previos de nuestro público, así como su falta de interés y de conocimientos previos específicos sobre la Escuela Toledana y el Taller del Greco, nos obligaban a ofrecer la información relativa a estos temas siguiendo los siguientes principios: tratar la pintura y los autores de la Escuela y el Taller sólo en la medida en que tuvieron relación con el Greco; contextualizar y explicar los fondos expuestos, estableciendo su relación con el Greco en todos los casos a través del *tema* conocido (el propio Greco); necesidad de evitar la complejidad conceptual, proporcionando los contenidos nuevos en términos compartidos por nuestros visitantes y teniendo en cuenta su absoluto desconocimiento de los temas del Taller y la Escuela; necesidad de incidir en la autenticidad de los objetos expuestos.

Un discurso divulgativo para las unidades expositivas de la Escuela Toledana y del Taller del Greco

Una vez definido un mensaje científico coherente con la naturaleza del Museo para las salas del Taller y la Escuela, observamos que nuestros visitantes carecían tanto de interés por él como de los conocimientos previos necesarios para comprenderlo en un contexto comunicativo informal. Ello nos obligaba a diseñar nuestras unidades expositivas de forma que resultaran atractivas para nuestro público, enlazaran con sus conocimientos previos y progresivamente fueran proporcionando información nueva sobre la Escuela y el Taller, en relación siempre con los dos temas de su interés: el Greco y las obras expuestas.

Del mensaje científico al mensaje divulgativo

El primer paso a la hora de diseñar las unidades de Escuela y Taller fue definir un mensaje potencialmente divulgable, es decir, que poseyera a la vez rigor científico pero que se ajustara a las características cognitivas de nuestros visitantes. Así, partiendo de que el interés del público se circunscribía al Greco, y de que su falta de conocimientos previos hacía necesario mucho espacio para presentar y explicar las obras y autores de la Escuela y el Taller en relación con el cretense, el equipo del Museo escogió, de entre todos los propuestos por el Comité Asesor, sólo tres temas para desarrollar en estas unidades:

- 1) El funcionamiento del Taller del Greco. Aunque el Comité Asesor no sugirió este tema, desde el Museo lo consideramos necesario porque permitía relacionar al Greco con los autores del Taller y explicar la necesidad de hablar de los mismos; de esta forma esta unidad, aunque con sentido en sí misma, proporcionaba la información introductoria precisa para comprender los contenidos de la siguiente.
- 2) Los autores del Taller. En segundo tema sí se correspondía con uno de los sugeridos por el Comité Asesor. Resolvimos tratarlo poniendo siempre en relación a los autores y obras con el Greco, punto común de interés entre nuestros visitantes.

El primer paso a la hora de diseñar las unidades de Escuela y Taller fue definir un mensaje potencialmente divulgable, es decir, que poseyera a la vez rigor científico pero que se ajustara a las características cognitivas de nuestros visitantes

3) El naturalismo toledano inmediatamente posterior al autor. Este tema, puesto una vez más en relación con el Greco, nos permitía abordar una valoración general del genio de Doménico al tiempo que plasmaba la escasa continuidad de su estilo.

¿Qué obras expondríamos?

Una vez definidos los temas a tratar en nuestras unidades, éstos funcionaron como una guía a la hora de establecer los requisitos que debían cumplir los autores y obras presentes en las mismas. Eran los siguientes:

- Relación directa con el Greco (por su pertenencia al Taller del pintor): así, Tristán, Orrente y Jorge Manuel.
- Capacidad para manifestar a la vez la falta de continuidad del estilo del Greco a su muerte, y a la vez su influencia en el arte toledano contemporáneo e inmediatamente posterior: Tristán, Jorge Manuel, Orrente, Loarte, etc. (autores toledanos contemporáneos del autor, que recogen algunos de los rasgos estilísticos del Greco, pero que los emplean en composiciones naturalistas contrapuestas a su manierismo exaltado. Se descartan otras escuelas barrocas por no presentar ningún rasgo del Greco).
- Filiación toledana y relación con El Greco: Loarte. Este autor nos permitía profundizar en el carácter del «museo de sitio» del Museo del Greco.
- Autores representados en los fondos del Museo o que pudieran conseguirse mediante depósitos del Museo del Prado: Orrente, Loarte, Jorge Manuel, Tristán.

Se descartaron por tanto los autores sin relación alguna con el Greco, los autores de la Escuela Toledana anterior al Greco, y los autores de la escuela toledana posterior a su muerte. Ello nos permitía disponer del espacio necesario para exponer las obras y autores en los que deseábamos centrarnos y para desarrollar un discurso significativo sobre ellos que partiera de la estructura cognitiva del público. Al mismo tiempo evitábamos incluir un mayor número de autores desconocidos por los visitantes, autores que además nos habrían obligado a introducir distinciones de matiz en el discurso expositivo (como la compa-

ración entre el Manierismo «oficial» de la Escuela de Toledo y el Manierismo del Greco) que lo habrían hecho más complejo, distraendo la atención sobre la comparación entre el Manierismo del Greco y el naturalismo claroscuro toledano que sí nos interesaba exponer. Esto dejaba fuera de nuestras salas a los siguientes autores: Maíno y Sánchez Cotán (sin relación estilística con el Greco), Luis de Carvajal, Luis de Velasco y Blas de Prado (manieristas toledanos), Blas Muñoz y otros pintores de su época, vinculados estilísticamente al Greco pero lejanos a él en el tiempo, y a los autores de Taller de los que no podíamos disponer de obra como Antón Pizarro o Diego Astor.

Coherencia de los contenidos de las unidades del Taller y la Escuela con el guión de la exposición

A continuación debíamos poner en relación con el tema principal de la muestra, El Greco en Toledo, nuestro discurso divulgativo relativo al Taller y la Escuela, de modo que el público pudiera descubrir la coherencia interna de los mismos y que los conocimientos adquiridos en la primera parte de la muestra le sirvieran de apoyo para los que ahora se presentaban. Para ello situamos nuestras unidades al final de la muestra, en una secuencia diacrónica que abordara la explicación de la vida y obra del Greco en relación con Toledo a través de tres subtemas, en primer lugar *El Greco en Toledo*, y sólo después las unidades que tratamos: *El Taller del Greco y la excepcionalidad del Greco y el triunfo del naturalismo español*.

El área temática dedicada al Taller del Greco constaría a su vez de dos unidades expositivas, una dedicada al funcionamiento del taller del genio de Candía y otra a los autores que trabajaron en su seno. La última unidad presenta la Escuela de Toledo, analizando el carácter excepcional de la pintura del Greco dentro del contexto de la incipiente pintura naturalista de comienzos del siglo XVII.

Estructura conceptual del área del Taller del Greco y de la Excepcionalidad del Greco

Los tres subtemas escogidos -Una visita al

taller del Greco; Los autores del Taller del Greco; La excepcionalidad del Greco- comparten una misma estructura conceptual: se plasman en un título, que se desarrolla mediante conceptos subordinados (claves asociativas) que explicitan a su vez el significado de las obras u objetos expuestos, enlazándolos con conocimientos adquiridos de antemano por el público en su visita al Museo. En el nivel conceptual inferior se proporcionan explicaciones concretas de obras señaladas, que ejemplifican el significado presente en la clave asociativa. Esta jerarquización conceptual se correspondería, a su vez, con los diferentes niveles informativos de la muestra. Así:

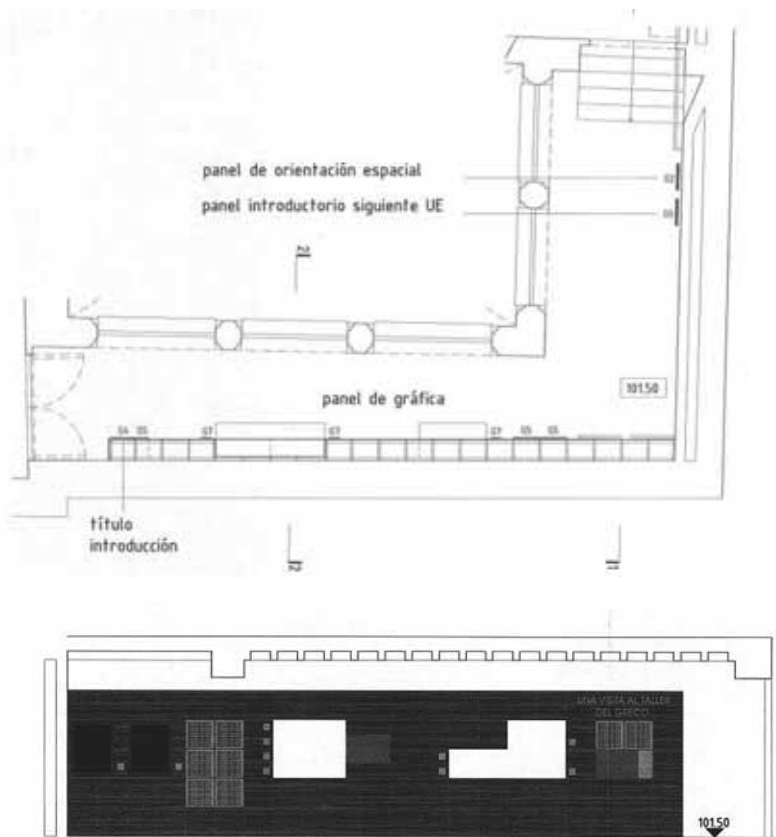
1. Título: Una visita al Taller del Greco
 - 1.1. Subtema: La talla de escultura
 - 1.2. Subtema: La preparación del lienzo y la pintura al óleo
 - 1.3. Subtema: La copia de originales del Greco en el Taller

Los conceptos a desarrollar dentro de la unidad *Una visita al Taller del Greco* se escogieron por su capacidad para explicar determinados aspectos de las obras de la colección permanente del Museo, como la talla del *Retablo de San Bernardino* o el carácter de copias del original de algunos de nuestros lienzos. Con ello aportábamos al visitante información significativa vinculada a los objetos expuestos, uno de los motivos de su interés.

Los restantes subtemas que tratábamos dentro de las áreas dedicadas a la Escuela y el Taller del Greco obedecían a la siguiente estructura:

2. Los autores del Taller del Greco
 - 2.1. Jorge Manuel, el hijo del Greco
 - 2.2. Luis Tristán, su mejor discípulo
 - 2.2.1. Comparación con el estilo del Greco
 - 2.2.2. Comparación entre escuelas barroca y manierista
 - 2.2.3. La función del arte: un cuadro devocional
3. La excepcionalidad de El Greco y el triunfo del Naturalismo español
4. La nueva pintura naturalista en Toledo: Orrente y Loarte
 - 4.1. Orrente: comparación con el estilo del Greco
 - 4.2. Loarte: análisis de una obra barroca

La estructura conceptual de las unidades dedicadas a los autores del Taller y la Escuela también privilegiaba los tres prin-



5 y 6. Planta y alzado de la unidad expositiva 20, según Pardo, F. y García, B. (2005).

cipios que debían proporcionar carácter divulgativo a nuestro mensaje: coherencia interna, relación con el Greco y referencia a las obras expuestas.

Análisis espacial de los temas de la Escuela y el Taller

En la exposición los tres temas de nuestro discurso se articularían espacialmente según una lógica diacrónica. En primer lugar se accede a la unidad *Una visita al Taller del Greco*, que proporciona al conjunto del público una información introductoria al tema del Taller a través de diversos medios de comunicación. Esta información es necesaria para comprender la vinculación original con el Greco de Jorge Manuel, Tristán y Orrente, de los que se habla a continuación, así como sus concomitancias estilísticas con el cretense. La segunda unidad, *Los autores del Taller del Greco*, establece (a través de Tristán y Jorge Manuel) un espacio intermedio con autores que manifiestan netamente tanto la influencia del Greco como

el estilo barroco posterior. Con ello, sin abandonar el tema del Greco, vamos introduciendo al público en este nuevo concepto: el barroco. La tercera unidad, *El triunfo del naturalismo español*, expone, basándose en la información adquirida por el público en las dos anteriores, la pervivencia de rasgos estilísticos del Greco pero ahora al servicio del naturalismo barroco.

Objetivos de accesibilidad cognitiva de la exposición del Museo del Greco

Los objetivos predicen cambios conductuales, conceptuales y actitudinales concretos asociados al conjunto de la experiencia expositiva y/o a unidades de significado (unidades expositivas) concretas. Todos ellos deben contrastarse mediante una evaluación sumativa. La definición de la estructura conceptual de nuestro discurso nos permitió establecer objetivos cognitivos y actitudinales generales vinculados a la experiencia expositiva vivida en las salas del Taller y la Escuela.

Los objetivos generales ligados a las salas de Escuela y Taller son que los visitantes conozcan la vida del Greco; el significado y función de sus creaciones artísticas e intelectuales, su contexto vital y su época, a través de la exposición contextual y significativa de las obras del autor y de reproducciones y objetos de época; conozcan las destrezas técnicas del Greco y de los componentes de su Taller; y disfruten de una experiencia cultural y de ocio que aúna los jardines y espacios de descanso, música de época y actividades culturales con la propia contemplación de la exposición.

Los objetivos cognitivos concretos de las salas de Escuela y Taller, que serán objeto de evaluación sumativa una vez inaugurada la muestra, se cifran en que, tras efectuar el recorrido, los visitantes reconozcan las obras del Museo del Greco como auténticas; identifiquen la última forma de pintar del Greco como un «estilo ilusionista», reconozcan la existencia de un Taller del Greco; identifiquen la finalidad del Taller con la creación de retablos; reconozcan que en el Taller se practicaban diversos oficios; y reconozcan la existencia coetánea de dos estilos, ilusionista y naturalista, en Toledo a comienzos del XVII.

El diseño de las salas del Taller del Greco y la escuela de Toledo

Una vez definido un discurso divulgativo para las unidades de Escuela y Taller, el diseño de las mismas debía hacerlas atractivas para el visitante y concitar medios diversos capaces de comunicar el mensaje de forma complementaria. A continuación exponemos el diseño final de las unidades que estamos comentando.

Unidad expositiva 20: Una visita al Taller del Greco

De acuerdo con los temas seleccionados, en esta sala se aborda el funcionamiento del Taller del Greco, la talla de escultura, la preparación del lienzo, la técnica de la pintura al óleo y la participación de los discípulos del maestro en la copia y acabado de las obras (figuras 5 y 6). Espacialmente esta unidad ocupa la sala VII del Museo.



7. Unidad expositiva interactiva en el Victoria & Albert Museum.

Un panelado de nogal a lo largo de la pared este de la sala actúa como soporte de un grabado lineal de una escena que reconstruye, a tamaño natural, aquellos aspectos del funcionamiento del Taller del Greco que hemos podido documentar a través de las fuentes históricas (aprendices trabajando junto al maestro, con los utensilios y los lienzos apoyados junto al muro, las pinturas, marcos y las piezas leñosas de los retablos a medio hacer, así como los modelos de yeso, barro y cera documentados por Pacheco y anotados en los inventarios de Jorge Manuel).

Al comienzo de la sala y junto al título de la unidad, se sitúa una introducción bilingüe (*¿Cómo funcionaba el Taller del Greco?*) que alude explícitamente al Greco, de forma que el público sepa que continuamos hablando de la vida del maestro, y con una pregunta que abre la expectativa de conocer algo nuevo: el taller. Este panel introductorio y el vídeo anexo proporcionan al visitante la información de contexto que necesita para comprender el resto de contenidos de la sala. A través del mismo se explicará el origen del taller del maestro: al no disfrutar de cargos ni pensiones, el Greco entró en el libre mercado ejerciendo una competencia justa y leal con el resto de los artistas instalados en la ciudad. La forma de conseguir más ingresos requería de la organización de un taller «a la española», una *bottega* en la que pudiera realizar y controlar la ejecución de grandes conjuntos de retablos y producir en serie cuadros de devoción privada. Se tratará también el

funcionamiento del Taller (labores de diseño de retablos, talla, pintura y estofado, proceso de pintura al óleo, papel de los oficiales y formación de los aprendices, copia de originales del Greco) y sus integrantes (entre ellos Orrente y Tristán, en cuya trayectoria se profundizará más adelante). Esta explicación será breve (en la nueva muestra todos los textos serán identificables, visibles y legibles, se tendrá en cuenta la necesidad de contraste entre color de fondo y de texto, la longitud de la línea -doce palabras máximo- y del texto -sesenta líneas máximo- así como el tamaño de la letra según el nivel informativo al que se asocian: cartel 24; texto 36; y títulos 48).

El primer contenido que encontramos dentro de la unidad *Una visita al Taller...* se engloba bajo el título *La talla de esculturas*, subtema ya enunciado en la introducción, lo que facilita ahora su comprensión por parte del público. En un frente de vitrina expositora sobre repisa de madera se presentan los instrumentos del taller de escultura junto a una serie de modelos que plasman el proceso de la talla, pulimentado, preparación, dorado y estofado de la figura. El proceso de elaboración de la escultura podrá seguirse a través de un vídeo, y una serie de cartelas explicativas incidirán en el papel que los diversos instrumentos expuestos juegan en el mismo.

El siguiente panel, *Preparándose para pintar*, explica la confección de una obra a través de un libro interactivo que permite al visitante visualizar las diversas capas preparatorias del lienzo hasta la capa pictórica



8. *San Francisco y el hermano León*. Taller del Greco.

(figura 7). En el frente de vitrina expositora se exhiben una muela de piedra, un almirez, colores molidos y sin moler y otros objetos que apoyan la explicación sobre la preparación de los colores en el Taller.

En *La copia de obras del Greco*, último subtema de esta unidad, se exponen dos San Franciscos realizados en el Taller del

Greco, copias del original del maestro y uno de ellos de la mano de Luis Tristán. La exhibición de estas copias permite comentar la reproducción de obras devocionales del Greco por parte de sus discípulos, comparándolas con el original del maestro e incidiendo en sus semejanzas y diferencias (figura 8).

Una vez definido un discurso divulgativo para las unidades de Escuela y Taller, el diseño de las mismas debía hacerlas atractivas para el visitante y concitar medios diversos capaces de comunicar el mensaje de forma complementaria



9. Planta y alzado de las Unidades expositivas 21 y 22, según Pardo, F. y García, B. (2005).



*Unidad expositiva 21.
Los autores del Taller del Greco*

En la sala IX del Museo se tratarán los pintores unánimemente considerados del Taller del Greco y en los que su estilo pervivió más claramente: Jorge Manuel y Luis Tristán. Como en el caso anterior la gráfica de títulos y paneles introductorios (G4) se apoya en un panelado de nogal (en este caso liso, sin grabados). Las cartelas explicativas (G7) van sobre soporte vertical, y los cuadros sobre carriles. Desde el punto de vista de la comunicación de nuevo los subtítulos explicitan la relación de los autores del Taller con el Greco, motivando así el interés y ubicándolos en relación con el tema principal. Por su parte, las cartelas explicativas inciden en los préstamos estilísticos que estos autores tomaron del Greco, y en sus características diferenciadoras.

En la pared sur de la sala el panel explicativo *Jorge Manuel, el hijo del Greco* introduce las obras de este autor. El título permite al visitante enlazar con el tema general de la muestra, además de con conocimientos adquiridos durante la visita (ya se ha hablado de la familia del maestro y de la de Jorge Manuel, adelantando su condición de pintor) lo que propicia su interés y facilita la aprehensión de los nuevos contenidos. El panel introductorio a este tema habla de la trayectoria de Jorge Manuel como pintor, con su estilo duro y seco en el manejo del pincel, minucioso en ciertos detalles, con cromatismo terroso. Un panel explicativo frente a la obra *San Luis de Francia* comparará el *San Luis* del Greco con el expuesto en el Museo, poniendo de manifiesto que Jorge Manuel reproduce formas y colores de su padre, pero con un dibujo perfilado que elimina la expresividad del maestro.

Frente a la sección dedicada a Jorge Manuel se sitúan las obras de Tristán, introducidas por el panel titulado *Luis Tristán: su mejor discípulo*. Aquí se explica la etapa de formación en el Taller del autor, su viaje a Italia, las pervivencias del maestro cretense en su obra (proporciones desmesuradamente alargadas, la iconografía de algunos asuntos y ciertos celajes), así como su adhesión al naturalismo tenebrista de raigambre española y



dirección general de bellas artes subdirección de museos nacionales
consultoría y asistencia relativa a la redacción del proyecto museográfico

MUSEO DEL GRECO	TOLEDO
UE19 - EL TALLER DEL GRECO	
unidades expositivas UE21 - LA EXCEPCIONALIDAD DEL GRECO Y EL TRIUNFO DEL NATURALISMO ESPAÑOL	
propuesta	fecha proyecto ejecución
titular	dirección del U.E.A.21
Terminado por: Pablo Calvo y Bernardo García López	anexo 19/20



10. *Cristo en la Cruz*, Luis Tristán.



11. *Magdalena Penitente*, Loarte.

escurialense, pero con conocimiento del tenebrismo de Caravaggio.

Las obras de Tristán de que dispondrá el Museo son el *Tríptico de la Crucifixión*, *San Antonio Abad*, *San Pedro de Alcántara*, *San Jerónimo penitente en su estudio*, *Cristo en la Cruz*, el *Retrato del Cardenal Niño de Guevara* y *Santo Domingo penitente*. Las tres últimas obras se expondrán acompañadas de cartelas explicativas. En el caso de *El Cristo en la Cruz* (figura 10) esto nos permitirá abordar las diferencias entre la escuela manierista del Greco y la barroca de Tristán, a través de la comparación de esta obra con el *Cristo Crucificado* del Greco de la Colección Zuloaga. El Cristo de Tristán presenta un gran dramatismo barroco en su gestualidad forzada y la marcada musculatura que provoca contraste de luces y sombras; el celaje de Tristán es ominoso por comparación con el azul ilusionista del Greco, y ambos maestros sólo se asemejan manifiestamente en el alargado canon de las figuras.

El *Retrato del cardenal Niño de Guevara* nos permite llevar a cabo una comparación técnica entre el retrato del Greco del Metropolitan de Nueva York, del que es copia el de Tristán, incidiendo en las diferencias técnicas de ambos (pincelada suelta en el Greco, pastosa en Tristán, etc). En cambio, utilizaremos el *Santo Domingo penitente* (figura 12) para abordar la función de los cuadros de devoción privada en el barroco, partiendo de la presencia del cardenal orante Sandoval y Rojas descubierto en la parte inferior derecha de la obra a través de su análisis con rayos X.

Unidad Expositiva 22.

La excepcionalidad del Greco y el triunfo del Naturalismo español

De acuerdo con la estructura conceptual de la muestra, esta unidad desarrolla dos temas relacionados: «La nueva pintura naturalista en Toledo: Tristán, Orrente y Loarte», en comparación con el Greco, «La excepcionalidad del Greco y el triunfo del Naturalismo español». En consecuencia la sala dispone de dos paneles introductorios bilingües, que proporcionan el marco para entender el significado de las obras expuestas. El panel *La*

excepcionalidad del Greco y el triunfo del Naturalismo español expone que el Greco ha sido una excepción extranjera en el arte español. Una vez muerto el genio, la pintura española continúa su camino, iniciado en El Escorial, hacia un naturalismo autóctono. Se explican aquí las diferencias estilísticas entre el manierismo exaltado del Greco y el primer barroco toledano, así como el sentimiento que busca provocar cada estilo en el fiel.

Con el subtítulo *La nueva pintura naturalista en Toledo: Orrente, Loarte y Tristán* se presenta la Escuela toledana del primer barroco, a que pertenecen Tristán, Orrente y Loarte, que sigue el camino hacia el naturalismo barroco claroscuro iniciado por los pintores toledanos de la generación anterior inspirados en la obra de los pintores del Escorial (Navarrete el Mudo, Zuccaro, Cambiasso...). Entre 1610-1630 los grabados y pinturas de Caravaggio y Ribera que llegan a la península a través de diversos medios (donaciones a conventos, etc.) acabando de definir el naturalismo autóctono español.

En esta sala se expondrán las obras *La vuelta al aprisco*, *La entrega de las llaves a San Pedro*, *La adoración de los pastores*, *San Juan Crisóstomo* y *La Crucifixión*, de Orrente. A pesar de que buena parte de la producción de Orrente consta de escenas religiosas interpretadas como escenas de género siguiendo los modelos de los Bassano, y de que este género es característico de la transición entre Manierismo y primer Barroco, no hemos querido comentar la obra *La vuelta al aprisco* de Orrente pues, al no poderse comparar con ninguna obra similar del Greco, no sirve bien al objetivo cognitivo designado para esta unidad: que el público discierna entre manierismo exaltado y primer barroco. Las obras *San Juan Crisóstomo* y *La Crucifixión* sí nos permiten efectuar una comparación entre los estilos del Greco y de Orrente; por ello exhibiremos cualquiera de estas obras acompañadas de una cartela explicativa que las compare con obras de intención similar del Greco, para apreciar la influencia del maestro en la pincelada larga que emplea Orrente para dar toques de luz, en el canon alargadísimo de sus figuras, la



12. *Santo Domingo penitente*, Luis Tristán.

anatomía escultórica y el paisaje verista. Aunque la técnica de Orrente está claramente influida por la del Greco, en esta ocasión se ha puesto al servicio de un sentido dramático y cercano de la escena, en lugar de propiciar una lectura más lejana por parte del espectador, como la del *San Bernardino* de nuestro Museo, que nos ofrece una «visión celestial».

Para finalizar la unidad nos encontramos con las obras *San Juan Bautista* y *La*

Magdalena penitente de Loarte (figura 11). *La Magdalena*, acompañada de una cartela explicativa, nos permitirá ejemplificar el estilo barroco a través del análisis de las características que la vinculan al naturalismo incipiente: gestualidad teatral, retorcida y doliente, claroscuro que la potencia, pobreza en el atuendo, todo en beneficio de la intelección e identificación emocional inmediata del fiel con el personaje divino.

Bibliografía

AA.VV. (2007): *Tesoros ocultos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*. Catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura.

ANGELA, A. (1988): *Musei (e mostre) a la misura d'uomo. Come comunicare attraverso gli oggetti*, Roma, Armando.

CABALLERO GARCÍA, L. (1999): «La comunicación en los espacios patrimoniales», *Museo*, 4: 13-38.

DAVALLON, J. (1992): «Le musée, est-il vraiment un média?», *Public et musées*, 2: 99-123.

GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición, un medio de comunicación*, Akal.

GARCÍA BLANCO, A., PÉREZ SANTOS E. y ANDONEGUI, M^a. (1999): *Los visitantes de museos: un estudio de público de cuatro museos*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.

LAVÍN BERDONCES, A. C. y CABALLERO GARCÍA, L., (2007): «Plan Museológico del Museo del Greco de Toledo», en Izquierdo Peraile, I. (Coord.), *Plan Museológico y exposición permanente en el museo*, Actas del Curso Internacional. Centro de Formación y Cooperación Española, Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), Ministerio de Cultura: 83-113.

LEÓN, O. G. y MONTERO, I. (1988): *Diseño de investigaciones. Introducción a la lógica de la investigación en Psicología y Educación*, Mc Graw-Hill.

LOOMIS, R. J. (1993): «Planning for the visitor: the challenge of visitor studies», *Museum visitor studies in the 90's*, Londres: 13-23.

PARDO, F. y GARCÍA, B. (2004): *Proyecto de obras de adecuación del Museo del Greco*.

PARDO, F. y GARCÍA, B. (2005): *Proyecto de exposición permanente del Museo del Greco*.

PÉREZ SANTOS, E. (2000): *Estudios de visitantes en museos*, Trea, Gijón.

SÁNCHEZ MIGUEL, E. (1993): *Los textos expositivos. Estrategias para mejorar su comprensión*, Santillana.

SEAGRAM, B.C., PATTEN, L. H., y LOCKETT, CH. W. (1993): «Audience Research and Exhibit Development: a Framework», *Museum Management and Curatorship*, 12: 29-41.

El préstamo de la Dama de Elche. Gestión, condiciones y difusión

Magdalena Barril¹

Eduardo Galán²

Salvador Rovira³

Museo Arqueológico Nacional
Madrid

Magdalena Barril es licenciada en Prehistoria por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1989 pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, y anteriormente al de Ayudantes. Ha trabajado en el Museo de Palencia y en el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, y ha comisariado diversas exposiciones. Es autora de varias publicaciones en materia de museología, historiografía y protohistoria peninsular. En la actualidad es Conservadora del Departamento de Protohistoria y Colonizaciones del Museo Arqueológico Nacional.

Eduardo Galán es licenciado en Prehistoria por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1997 pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Ha estado destinado en Patrimonio Nacional y en el Museo Arqueológico Nacional, donde actualmente ocupa el puesto de conservador del Departamento de Prehistoria. Es autor de diversas publicaciones sobre Prehistoria y Protohistoria.

Salvador Rovira es doctor en Prehistoria por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1986 pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Ha estado destinado en el Museo de América y en el Museo Arqueológico Nacional, donde actualmente ocupa el puesto de Conservador jefe del Departamento de Conservación. Es profesor asociado del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid. Asimismo es autor de diversas publicaciones sobre Arqueometalurgia.

¹ Correo electrónico: magdalena.barril@mcu.es

² Correo electrónico: eduardo.galan@mcu.es

³ Correo electrónico: salvador.rovira@mcu.es

⁴ Casi coincidiendo con el asesinato, el día 8 de agosto, del Presidente del Gobierno D. Antonio Cánovas del Castillo, a la sazón presidente también de la Real Academia de la Historia.

⁵ Era el correspondiente de la Real Academia de la Historia que informó de su hallazgo a los pocos días de su descubrimiento y a la vez, tío de la mujer de Antonio Campello, propietario de la finca donde se halló la escultura y quien llevó a cabo su venta.

Resumen: Se explican las gestiones administrativas y técnicas que fueron precisas para que el Ministerio de Cultura, a través del Museo Arqueológico Nacional, prestase al Ayuntamiento de Elche la escultura más conocida del arte ibérico entre mayo y noviembre de 2006. Para llevar a buen término el préstamo se creó una comisión de estudio, se realizaron análisis integrales de soporte, superficie y pigmentos, y se elaboró un pliego de condiciones técnicas especificando las necesidades de manipulación, embalaje, transporte y exhibición. Asimismo fue preciso acondicionar la sala del Palacio de Altamira de Elche y su acceso, para poder presentarla en las mismas condiciones ambientales que mantiene en su sede permanente del Museo Arqueológico Nacional.

Palabras clave: Dama de Elche, préstamo, condiciones medioambientales, transporte, exhibición.

Abstract: This paper explains the administrative and technical actions involving the loan of the most famous Iberian sculpture to the City of Elche from may to november 2006. To take the process to a good end, a commission of study was created, integral analyses of support, surface and pigments were carried out, and a sheet of technical conditions specifying the needs of manipulation, crate, transport and exhibition was elaborated. The room of Altamira's Palace of Elche was conditioned by the climatization of the enclosure and its access, to be able to present the sculpture in the same environmental conditions it has in the permanent exhibition at the Museo Arqueológico Nacional.

Key words: Dama de Elche, terms of loan, environmental conditions, transport, exhibition.

Obertura

Si se hiciese una encuesta preguntando cuál es la escultura ibérica más conocida, con seguridad la ganadora sería la Dama de Elche. Esta fama se debe tanto a sus cualidades artísticas, como a los avatares que ha sufrido tras su descubrimiento el 4 de agosto de 1897⁴, para pasar a convertirse en el máximo exponente de la cultura ibérica antigua, en señal de identidad de la nación española y, sólo más adelante, de la localidad donde se descubrió. Esta escultura, conocida al comienzo como el «Busto de Elche», debe en parte su pronta fama a que fue vendida a los pocos días de su hallazgo para marchar a Francia, dándose a conocer enseguida por los medios científicos del momento. Ya el 24 de septiembre León Heuzey, conservador del Museo del Louvre, presentaba la escultura a la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de París. José Ramón Mélida, facultativo del Museo Arqueológico Nacional (en adelante MAN) en aquellas fechas, difundió la noticia en España, a través de sendos artículos que vieron la luz en octubre y noviembre en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* y en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, respectivamente, tras haber intentado requerir información del hallazgo a Pedro Ibarra⁵ y enterarse de que ya había sido vendida.

Éstas y otras informaciones posteriores contribuyeron a que se reconociese la existencia de un arte ibérico equiparable al



Su salida hacia París movió a los intelectuales de la época a solicitar medidas para evitar que se expoliasen las obras de arte y arqueológicas hispanas, siendo uno de los precedentes que llevaron a dictar en los años siguientes diversas normas protectoras

griego o al oriental y ayudó al establecimiento de los pueblos ibéricos entre las grandes culturas del Mediterráneo anteriores a la expansión de Roma. Su salida hacia París movió a los intelectuales de la época a solicitar medidas para evitar que se expoliasen las obras de arte y arqueológicas hispanas, siendo uno de los precedentes que llevaron a dictar en los años siguientes diversas normas protectoras, entre ellas la primera Ley de Excavaciones en 1911. En 1925 se intentó que el busto volviese a España, con motivo de la creación de la Casa de Velázquez en Madrid, ya que su director iba a ser Pierre Paris, la persona que había realizado las gestiones para la compra y la había trasladado a París. Se pretendía así que la escultura permaneciese formalmente en territorio francés y a la vez pudiese ser contemplada por los españoles sin desplazarse a Francia. Las gestiones no fructificaron y no fue hasta 1941 en que pudo retornar a España. Lo hizo al Museo Nacional del Prado merced a un intercambio de obras de arte con el país vecino, lo que significa que el Estado español envió una serie de bienes culturales a Francia para que ésta devolviese varias obras, algunas de las cuales habían salido del país en circunstancias controvertidas. En 1971 pasó a ocupar un lugar preferente en el Museo Arqueológico Nacional, con motivo de la remodelación integral del Museo dirigida por Martín Almagro Basch. Este Museo, con motivo del centenario de su descubrimiento rindió homenaje al busto escultórico con la exposición *Cien años de una Dama*, y su exposición permanente de arte ibérico sigue girando en torno a esta escultura (figura 1).

Por este motivo, cuando el día 1 de abril de 2005 llegó al MAN el oficio con el que la Subdirección General de Museos Estatales remitía el acuerdo del Ayuntamiento de Elche en su sesión de 29 de enero de 2005, solicitando el préstamo de la escultura ibérica conocida como *Dama de Elche*, se abrió un nuevo expediente administrativo y se ponía en marcha un conjunto de actuaciones técnicas y científicas, a fin de estudiar y valorar dicha petición con las mayores garantías de seriedad y objetividad, atendiendo a aspectos tan fundamentales como la conservación y la difusión de la escultura como hecho cultural. La peti-

ción definitiva, acorde con las condiciones sugeridas por el Ministerio, llegó el 22 de septiembre de 2005. La escultura se exhibió finalmente entre el 18 de mayo y el 1 de noviembre de 2006 en el Palacio de Altamira de Elche, coincidiendo la primera fecha con la inauguración del Museo de Historia de la Ciudad de Elche, y la segunda con la representación completa del *Misteri d' Elx*, que se celebra cada dos años. Ha sido un acontecimiento ampliamente aireado en la prensa y que ha requerido una serie de actuaciones y protocolos de trabajo que se han desarrollado durante más de un año. Para los técnicos del Museo fueron meses que nos sirvieron para aprender y conocer mejor el valor que el público, los vigilantes del Museo, los colegas y en definitiva la sociedad otorgaba a esta emblemática escultura.

Primer Acto: estudio y análisis

La autorización del préstamo debía estudiarse y valorarse objetivamente teniendo en cuenta aspectos muy diversos. Por este motivo la primera decisión que tomó la directora del Museo, doña Rubí Sanz, con el apoyo de la Subdirección General de Museos Estatales y la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, fue crear una comisión que tuvo su primera reunión el 25 de abril de 2005 a la que se invitó a participar a varios Conservadores del Museo: Paloma Cabrera, Magdalena Barril y Salvador Rovira, a un reconocido investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ricardo Olmos, a prestigiosos catedráticos universitarios como Lorenzo Abad, Manuel Bendala, Arturo Ruiz y Pierre Rouillard, y finalmente a Álvaro Martínez Novillo, Subdirector General del Instituto de Patrimonio Histórico Español (en adelante IPHE), quien iba a tener un activo papel en las actuaciones y decisiones adoptadas.

Las reuniones de la comisión tenían como objetivo calibrar qué era lo más conveniente para la *Dama de Elche* en particular, para la escultura ibérica en general, para la imagen del Museo Arqueológico Nacional y también para el disfrute del público. Por ello, a la vista del informe preliminar del conservador-jefe del Departamento de Conservación del MAN y de otro del IPHE, se consideró primordial realizar

toda una serie de análisis que permitiesen determinar de forma clara y definitiva el estado integral de la pieza, y no sólo de su superficie, para lo cual se requería una serie de instrumental y maquinaria especializada, manipulada por personal altamente cualificado. Por ello se decidió la participación de dos equipos analíticos diferentes para estudiar la policromía, la estructura pétreo interna y externa de la escultura y sus concreciones. El primero fue el dirigido por Brigitte Bourgeois, del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, centrado en la policromía y otro del IPHE, formado por el equipo del Departamento Científico de Conservación dirigido por M^a Ángeles del Egado, el cual iba a realizar un estudio integral de soporte, superficie, pátinas y policromía. Por otra parte la actividad de la comisión también desembocó en la edición de un pequeño libro con aportaciones de sus integrantes y una amplia galería de imágenes, que fue coordinado por uno de los firmantes (Salvador Rovira).

Los análisis se iniciaron en diciembre de 2005, para lo cual fue preciso retirar la obra de la sala de exposición permanente y trasladarla a otro lugar protegido del Museo donde pudieran trabajar los dos equipos, que se desplazaron con su instrumental. Aunque se había informado de que la ausencia era temporal, entre los vigilantes de sala y el público visitante empezaron a correr rumores de distinta índole que sólo quedaron acallados cuando la escultura se devolvió a su lugar, en vísperas de Navidad, para poder ser contemplada de nuevo.

Los técnicos del IPHE aplicaron toda una gama de técnicas analíticas: espectrometría de fluorescencia de rayos X, microscopía estereoscópica, microscopía óptica, fotografía, colorimetría, radiografía, gammagrafía, fotografía y macrofotografía. Para ello, además de sus propios medios, contaron con el apoyo técnico de la Facultad de Físicas de la Universidad Complutense, así como con la colaboración desinteresada de la empresa española SGS Tectos. Los análisis realizados por el equipo francés tuvieron como finalidad profundizar en algunos aspectos de la policromía, mediante video de microscopía y microfluorescencia de rayos X. Una vez recogidos y procesados los datos con las técnicas mencionadas, ambos equi-

pos emitieron un informe preliminar, a luz del cual la comisión permanente del Patronato del Museo decidió que el préstamo sería posible siempre que el pleno del Patronato lo aprobase y bajo unas férreas condiciones que, aunque no difieren sustancialmente de las habituales en los préstamos de obras de arte entre instituciones y por el desconocimiento de este aspecto de la actividad cotidiana en nuestros museos, fueron vistas por la prensa local como impedimentos.

Los análisis serán publicados por los equipos que los realizaron, pero un avance de los mismos fue expuesto por el equipo del IPHE en dos interesantes conferencias en las jornadas tituladas «Perspectivas en torno a la escultura ibérica», organizadas por el Departamento de Protohistoria y Colonizaciones el 21 de noviembre de 2006 en el Museo, en las que ponía de relieve que la policromía se realizó con productos minerales utilizados en la antigüedad como el cinabrio para el rojo, el sulfato de cobre para el azul (es el denominado azul egipcio), y un pigmento de arsénico para el amarillo (conocido como oropimente). El equipo del IPHE localizó restos de lámina de oro en el hueco entre el cuello y las ínfulas, lo que les llevó a revisar las muestras antiguas conservadas de la Dama de Baza y confirmar también la aplicación de lámina de estaño como material decorativo⁶. También se detectó otro tipo de coloración rojiza de origen posiblemente orgánico, un colorante obtenido de una fuente vegetal. Con respecto a la superficie no se aprecian restos de una capa de preparación para sustentar la policromía pero sí de un pulimento previo y abundantes restos de depósitos procedentes de la tierra donde se halló. También se pudo documentar la debilidad de la capa que conservaba restos de policromía, la mezcla de ésta con las costras formadas sobre la superficie del busto, lo que desaconsejaba su restauración, y la presencia de sales hidrosolubles en la superficie de la pieza, susceptibles de causar serios problemas en caso de alterar significativamente la estabilidad medioambiental lograda por la pieza durante su larga permanencia en Madrid.

Paralelamente Salvador Rovira, en representación del MAN y Víctor Cagueo, como técnico del Ministerio de Cultura, habían viajado a Elche para inspeccionar la sala donde estaba previsto exhibir la escultura y sugerir algunas mejoras necesarias para paliar el

Se consideró primordial realizar toda una serie de análisis que permitiesen determinar de forma clara y definitiva el estado integral de la pieza

⁶ Con posterioridad el equipo del IPHE, en colaboración con los técnicos del MAN, realizó nuevos análisis de la policromía de la Dama de Baza, cuyos resultados serán dados a conocer próximamente.

principal problema que para la integridad del famoso busto podía suponer el cambio de humedad y temperatura entre Elche y la sala del Museo donde se podía contemplar de forma permanente, y que junto con su seguridad física, era el aspecto que más preocupaba. Salvador Rovira explicó todos estos aspectos en la reunión del pleno del Patronato celebrada el 19 de enero de 2006 y una vez concedido el beneplácito, los Departamentos de Conservación y de Protohistoria y Colonizaciones, conjuntamente con la directora del Museo y el IPHE, comenzaron a trabajar en los puntos que debía incluir la redacción del convenio que, previo visto bueno de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, firmaron la Ministra de Cultura, doña Carmen Calvo, y el alcalde de Elche, don Diego Maciá, el 6 de marzo de 2006. El documento, como ya se ha explicado, tuvo como punto de partida el elaborado por el Ministerio de Cultura para el préstamo de cualquier bien de titularidad estatal, con algunas cláusulas específicas, que en otros préstamos se incluyen como anexos y aquí se incorporaron al cuerpo central del texto, relativas a características específicas de conservación, manipulación, embalaje, transporte y exhibición de esta obra y a los técnicos requeridos para que supervisasen el cumplimiento de dichas condiciones en origen y destino, ya que la expectación creada recomendaba la toma de decisiones colegiadas, máxime teniendo en cuenta que había que velar por aspectos como la conservación, la seguridad y la correcta exhibición de la obra potenciando su visión y sin que ese aspecto estético pudiese perjudicarla. Tampoco debía descuidarse la información a los medios de comunicación y por ese motivo se dio amplia difusión a la firma del convenio de colaboración con el Ayuntamiento de Elche y a las condiciones del préstamo.

Segundo Acto: los preparativos

El convenio fijaba unas prescripciones relativas al transporte, la manipulación y las condiciones ambientales en que debía quedar expuesta la escultura durante toda su estancia en Elche.

En ellas se especificaba que el Ayuntamiento seleccionaría una empresa especializada en transporte y manipulación de obras de arte entre las que presentasen el mejor pro-



2. Tres aspectos de la caja construida para el transporte de la Dama: la doble caja; detalle de las espumas que sujetaban la pieza, e instalación del *data-logger* (Fotos: S.I.T. Transportes Internacionales).

yecto de embalaje y que el Museo Arqueológico Nacional debería estar de acuerdo con dicha elección. Las empresas que concurren eran todas de gran solvencia profesional y sus propuestas de embalaje ofrecían garantías suficientes para la conservación de la Dama de Elche. Entre ellas el Ayuntamiento de Elche seleccionó a la empresa S.I.T. Transportes Internacionales.

La caja preparada especialmente para el traslado de la Dama tuvo una serie de características destacables, sin dejar de ser básicamente un embalaje para obra de arte como el utilizado para otras piezas de similares

características físicas. En primer lugar se trata de una caja doble, es decir, que la obra iba instalada en una caja interior a la visible exteriormente, y separada de ésta por un espacio vacío, con el fin de proporcionar una protección adicional contra cualquier impacto al contenido del embalaje. En segundo lugar se dispuso una bandeja deslizante interior sobre la que se colocó el busto. La finalidad de este dispositivo era evitar toda manipulación directa de la obra una vez situada en el Museo sobre el mismo. La Dama se expuso en Elche sobre esa misma bandeja, forrada exteriormente con una vista mimetizada con el pedestal de la vitrina en la que fue encapsulada. En tercer lugar se utilizó una espuma especial de última tecnología para «coger» físicamente a la pieza. La característica más definitoria de esta espuma es la de adoptar la forma del objeto al que sujeta evitando la presión sobre el mismo, pues mantiene la deformación en función de su contacto con la pieza, recuperando lentamente su forma en caso contrario. Ello supone una fijación suave a la vez que firme. La espuma fue forrada de papel neutro en el contacto con la obra, la cual no precisó ser envuelta, lo que habría supuesto un riesgo añadido para la escasa policromía subsistente en su superficie.

Finalmente se instalaron sensores de temperatura y humedad en el interior del embalaje para controlar el mantenimiento de las constantes ambientales existentes en el MAN y recreadas en el Palacio de Altamira de Elche. Para asegurar la adaptación a estas condiciones, la caja se mantuvo abierta en la sala del Museo durante las 24 horas anteriores al embalaje. El informe final realizado con los datos aportados por los *data-loggers* incorporados al embalaje, demostró la eficiencia del mismo y el perfecto mantenimiento de las condiciones ambientales de origen (figura 2).

Los puntos contemplados en las condiciones del préstamo temporal incidían especialmente en procurar al busto de la Dama todas las medidas de seguridad y conservación preventiva que las nuevas tecnologías son capaces de proporcionar en la actualidad. Dado que el material, caliza policromada, ha demostrado encontrarse en una situación estable tras los numerosos análisis a que ha sido sometido con anterioridad a proceder al traslado, el reto consistía en reproducir fielmente en la sala de exposi-



El reto consistía en reproducir fielmente en la sala de exposición del Palacio de Altamira, la Torre del Homenaje, las condiciones de la sala XX del Museo Arqueológico Nacional, sede habitual de la Dama de Elche

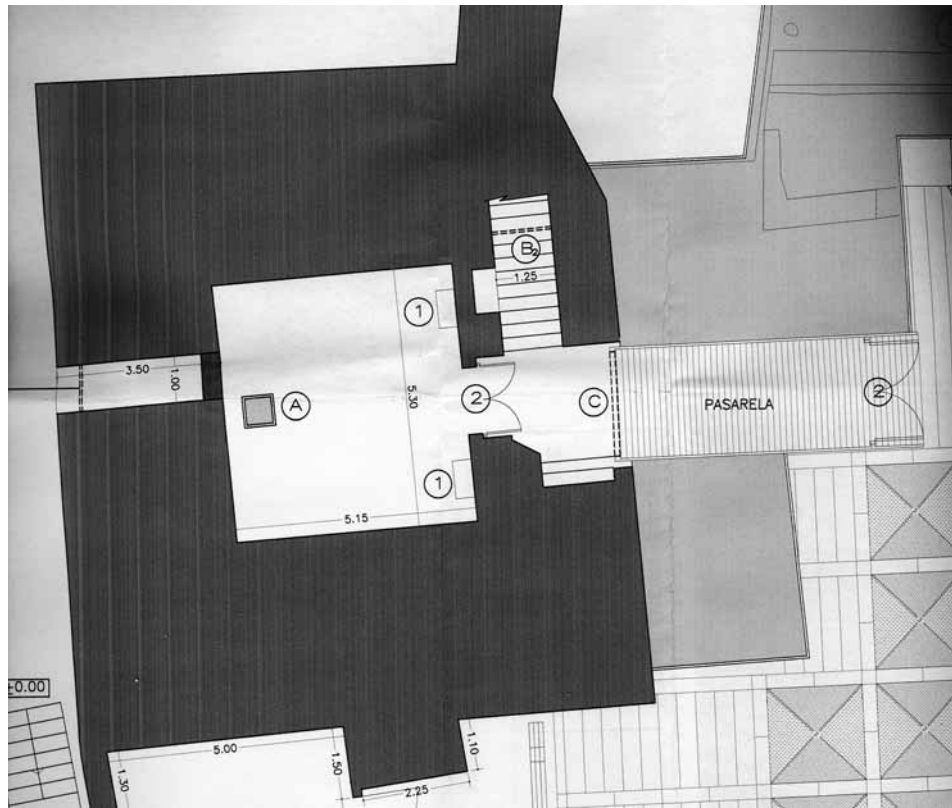
3. La Torre del Homenaje del Palacio de Altamira de Elche, con la pasarela acristalada instalada. (Foto: Salvador Rovira)

ción del Palacio de Altamira, la Torre del Homenaje, las condiciones de la sala XX del Museo Arqueológico Nacional, sede habitual de la Dama de Elche. Dichas condiciones son una humedad relativa que oscila entre 40 y 45% HR y una temperatura del orden de 22-24 °C, muy convenientes para evitar la movilización de las sales hidrosolubles que impregnan el busto, detectadas en la capa superficial de la caliza. De ahí que en anexo B, párrafo 3.2 del convenio de colaboración se fijaran del siguiente modo:

- «Humedad relativa: la humedad relativa de la Torre del Homenaje se situará en el 40%, con fluctuaciones diarias máximas de $\pm 5\%$.

- Temperatura: la temperatura en la Torre del Homenaje deberá mantenerse en 22 °C, con una fluctuación diaria que no exceda de ± 1 °C.
- Iluminación: el nivel de iluminación de la Dama será de 250 lux».

La Torre del Homenaje constituye una de las estructuras arquitectónicas más sólidas del Palacio de Altamira. Gruesos muros de entre 3,5 y 5 m de espesor, una pequeña ventana en galería hacia el exterior, a gran altura respecto del nivel de la calle, y una única puerta de acceso prestan al recinto las mejores características de aislamiento (figuras 3 y 4).



4. Vista en planta de la sala de exposición de la Dama de Elche en la Torre del Homenaje del Palacio de Altamira. La posición de la vitrina se señala con la letra A. Detalle del plano levantado por los arquitectos Serrano y Valderrama. ©Serrano y Valderrama.

Se trataba, pues, de acondicionar un volumen aproximado de unos 150 m³ de aire, cosa que parecía en principio no ofrecer dificultad pero que, como veremos, no es tan sencillo de conseguir en un ambiente dinámico de tráfico de personas que alteran constantemente el ambiente de una sala que, por su pequeño volumen, presentaría una inercia pequeña.

Una de las primeras cuestiones a resolver era el aislamiento lo más perfecto posible respecto del ambiente exterior, cuyas condiciones en verano eran previsiblemente de temperaturas muy altas acompañadas de tasas de humedad relativa también muy elevadas (no olvidemos que Elche es una ciudad muy cercana a la costa mediterránea), refrescando progresivamente en otoño pero manteniendo la humedad elevada incluso sin contar con periodos lluviosos. Para ello los arquitectos diseñaron una pasarela acristalada que unía la puerta de acceso a la sala de exposición con el patio de la fortaleza (figura 5). Dicha pasarela estaba dotada de cierres herméticos en sus extremos, accionados por un mecanismo electrónico que no permitía la apertura de ambas puertas a la vez, salvo

en caso de emergencia. Así, cuando se abría la puerta exterior para el acceso del público, la interior permanecía cerrada, invirtiéndose el ciclo para facilitar la salida (figura 6).

Esta solución de acceso-salida cíclicos permitía regular el tamaño de los grupos de visitantes, que en principio se fijó entre diez y doce personas por grupo, con un tiempo máximo de permanencia en la sala de la Dama de unos diez minutos.

Como es sabido, el cuerpo humano es un foco calorífico (temperatura corporal) y emisor de humedad (respiración y transpiración). El recinto de la pasarela, debidamente aclimatado, proporcionaría un primer acondicionamiento de los visitantes antes de que ingresaran en la sala, repercutiendo lo menos posible en las condiciones ambientales de aquella. Asimismo, para mejorar el cierre de la propia sala de exposición se dotó el acceso de una pesada cortina de tejido aislante, con solapamiento.

Teniendo en cuenta todas las posibles variables, el Ayuntamiento de Elche encargó el proyecto de climatización al ingeniero Lluís Miquel Jené Pou, técnico con amplia experiencia en temas de climatiza-



5. Pasarela acristalada para acceder a la sala de exposición de la Dama de Elche (Foto: Magdalena Barril).

ción y ahorro energético, con interesantes aplicaciones en la Fundación Miró de Barcelona, entre otras. No es éste el lugar para desarrollar en detalle la compleja instalación diseñada pero, resumiendo, el sistema global estuvo compuesto por tres equipos gemelos de climatización y filtrado del aire. Uno se ocupaba de climatizar la sala de exposición, otro de la pasarela y un tercero de reserva por si fallaba alguno de los anteriores o era necesario reforzarlos en algún momento. Todo estaba automatizado mediante sondas situadas estratégicamente y con la capacidad de respuesta necesaria para mantener los parámetros exigidos. El intercambio de aire climatizado se hacía mediante conductos situados bajo el pavimento de la sala y rejillas a lo largo del suelo, junto a las paredes. La figura 7 muestra las gráficas semanales, una del mes de julio y la otra de finales de octubre, en las que puede verse que las condiciones climáticas de estabilidad exigidas se cumplieron rigurosamente.

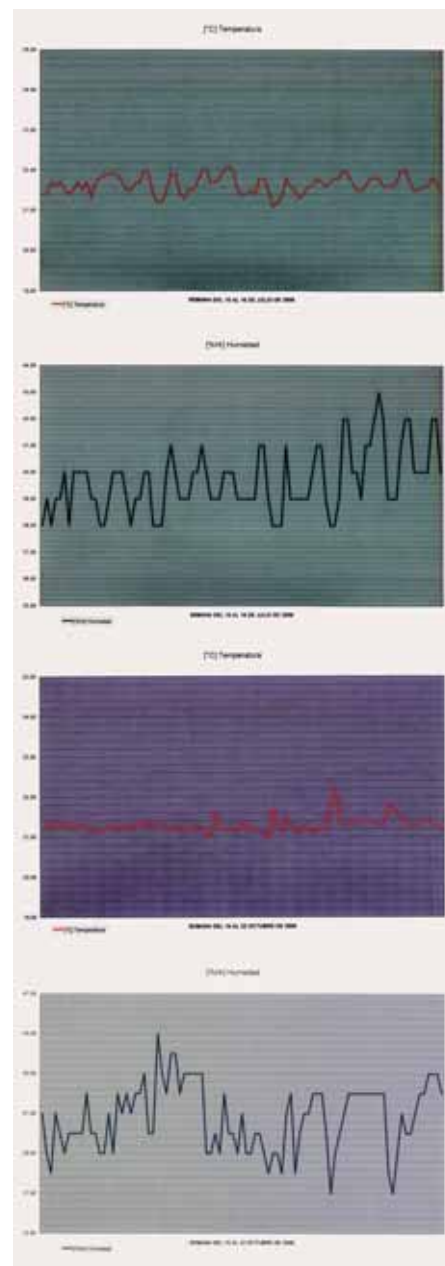
Dichas condiciones fueron aún más estables en el interior de la vitrina que protegía a la Dama de Elche. En un principio nos habíamos planteado la oportunidad de que un cierto caudal de ese aire acondicionado calculado con toda precisión entrara directamente en la vitrina por la parte baja, creando una circulación interna. Sin embargo desistimos de ese montaje tras los ensayos previos al traslado del busto porque planteaba un problema



6. Detalle instalación de acondicionamiento de aire bajo la pasarela de acceso (Foto: Magdalena Barril).

serio por la forma en que los climatizadores respondían a los cambios climáticos en la sala. Con un volumen de aire tan pequeño el efecto de la presencia de los grupos de visitantes provocaba desestabilizaciones bastante bruscas por falta de inercia de la sala. El mecanismo respondía, una vez apreciado el cambio, calentando o enfriando, quitando o añadiendo vapor de agua según fuera la variable que provocaba el cambio, con excesiva brusquedad a pesar de que el sistema de balanza que regulaba la climatización es el menos «brusco». Se corría el riesgo de que, por ejemplo, para compensar un exceso térmico en la sala llegara aire demasiado frío, al interior de la vitrina.

El problema se resolvió de manera satisfactoria aislando parcialmente el ambiente interno de la vitrina del de la sala. Para ello se practicaron tres perforaciones de 2 cm de diámetro en la parte trasera baja de la vitrina (que en principio se había construido estanca) y otras tantas en la parte alta. De ese modo, y teniendo en cuenta el poder aislante del vidrio de alta seguridad empleado, se generaba una circulación propia del aire del interior que tendía a equilibrarse con las condiciones de la sala pasados unos diez o quince minutos. Ese tiempo era mayor que el de reacción de los equipos de climatización para compensar y corregir desequilibrios en la sala por lo que, partiendo de una situación de equilibrio perfecto vitrina-sala, conseguida en los periodos en que la exposición esta-



7. Gráficos de las condiciones climáticas en la sala de exposición de la Dama de Elche en el Palacio de Altamira.

Se instalaron sensores de temperatura y humedad en el interior del embalaje para controlar el mantenimiento de las constantes ambientales existentes en el MAN y recreadas en el Palacio de Altamira de Elche

ba cerrada al público, las fluctuaciones internas del aire en contacto directo con la epidermis de la Dama resultaban prácticamente inapreciables durante el tiempo de apertura.

Interludio: el seguro

Una de las condiciones requeridas para el préstamo de cualquier bien cultural de titularidad estatal que se presta temporalmente para su exhibición en otro lugar distinto del que se custodia habitualmente, es la de que la institución que ha solicitado dicho préstamo contrate un seguro «clavo a clavo» a favor del titular del bien. La tasación de objetos de obras de arte a efectos de su valor para el seguro es siempre conflictiva, debido a que se corre el peligro de que el valor que se otorgue sea interpretado como un precio que puede influir en el mercado de compra y venta de antigüedades, cuando de lo que se trata únicamente es de que garantice que la obra no va a sufrir ningún daño, puesto que ese precio sólo debería pagarlo la empresa aseguradora en el hipotético y no deseado caso de la destrucción total de la obra, ya que un daño parcial se solucionaría con el precio de coste de una restauración por personal cualificado. Sin embargo, el perjuicio sufrido por la obra constituye un demérito permanente, puesto que el valor cultural no es recuperable, y por tanto es mucho más importante conservar la integridad de un objeto que no está a la venta que proporcionarle un precio que alguien puede confundir con un valor venal.

La Dama de Elche se valoró a efectos del seguro en quince millones de euros (casi dos mil quinientos millones de las antiguas pesetas) y la empresa Mapfre así lo inscribió el 5 de mayo de 2006. Se trata de una tasación muy por encima del mercado de las escasas obras escultóricas ibéricas disponibles, pero similar o por debajo del valor de seguro de algunas obras de arte de los pintores españoles más emblemáticos, dependiendo de su organismo titular, por lo que se consideró que la tasación era la adecuada y justa.

Tercer Acto: el viaje de la Dama

Previos al traslado temporal de la Dama de Elche el personal técnico del Museo había realizado varios viajes para comprobar las ins-

talaciones y preparar el funcionamiento y procedimiento a seguir durante la llegada, manipulación y estancia de la escultura. Durante esas visitas se había podido comprobar el engalanamiento de muchos comercios con la efigie de la Dama y letreros alusivos a su próxima estancia en la ciudad.

Tras la selección de la empresa para el embalaje, transporte e instalación en su ubicación, se realizaron varias reuniones previas con el fin de establecer el modelo de embalaje a construir y el calendario más conveniente de traslado, tanto a la ida como al regreso entre la directora del Museo, los técnicos del mismo que iban a desplazarse y los responsables de la empresa.

Tras plantearse varias alternativas de horarios, se acordó con la escolta de los Cuerpos de Seguridad del Estado que debía acompañarla en su desplazamiento y con responsables del Ministerio de Cultura el programa que definitivamente se desarrolló para el viaje de ida. El día 16 de mayo a primera hora de la mañana se procedió a abrir la vitrina donde se ubicaba la Dama de Elche y sacarla de la misma en presencia de la directora y los Conservadores del Museo, los fotógrafos del mismo y los enviados para la ocasión por el Ministerio de Cultura junto a una persona del Gabinete de prensa de la Ministra Carmen Calvo que iba a cubrir todo el traslado y organizar a los medios de comunicación. Previamente la escultura había sido sometida a un detallado reportaje fotográfico, para documentar su estado en el mismo momento de iniciar el viaje.

La escultura se instaló en su caja y dado que el sistema de sujeción consistía en anclarla pero no en cubrirla a fin de evitar roces, la caja quedó preparada a falta de colocar una tapa frontal, lo que se haría tras la supervisión del embalaje por la Ministra de Cultura y su presentación a la prensa⁷ en la misma sala donde se había embalado la obra. La expectación creada entre los medios de comunicación era máxima, especialmente en aquellos procedentes del Levante español, permaneciendo algunos en el exterior del Museo hasta que a las tres de la tarde salía el camión que transportaba la escultura, los dos coches de escolta y el coche particular en que viajaban los técnicos del Museo con su directora y el responsable del gabinete de prensa de la Ministra (figura 8).

⁷ Coincidiendo su presencia en el MAN con una rueda de prensa para dar a conocer los proyectos de reforma de varios museos estatales.



8. La Dama ya embalada, durante la presentación a la prensa el día de su traslado a Elche (Foto: Antonio Trigo). ©MAN.

Durante el viaje los fotógrafos contratados por el Ministerio prosiguieron su filmación y paralelamente fue posible observar la expectativa creada dado que en varias ocasiones se pudo ver a cámaras de televisión privadas situadas sobre algunos puentes que cruzaban la autoría A-3 para sacar tomas del convoy, al que se unió a mitad de camino otro camión de reserva. Estas cámaras obligaron a la escolta poli-

cial a desviarse y comprobar que se trataba únicamente de lo que eran y no de una posible amenaza delictiva.

A la entrada del término municipal ilicitano la policía municipal aguardaba en la carretera para guiar al convoy por las avenidas despejadas de coches, ya que habían sido obligados a detenerse en los arcones, algunos de ellos haciendo sonar también el claxon en señal de bienvenida. Cuando

se llegó a la sala de exposiciones, ya era de noche, eran alrededor de las ocho y media y desde las siete había un nutrido grupo de espectadores al otro lado de la calle aguardando la llegada de la Dama de Elche, y al pie de la puerta el alcalde y parte de la corporación.

Los operarios bajaron la caja del camión que se convirtió en el centro de algunas fotos de la prensa en papel del día siguiente



9. Instalación de la campana en cuyo interior se expuso la Dama en Elche (Foto: Magdalena Barril).

y de algunos informativos televisivos de aquella noche. Una vez dentro de la sala se procedió a abrir la caja para comprobar que la Dama había llegado en buen estado en presencia de aquellos que habían tenido que ver en la creación y acondicionamiento del espacio expositivo y algunos miembros de la corporación, dado que el reducido espacio de la sala había obligado a restringir el número de presentes. Se comprobaron las condiciones de la sala y se supervisaron los sistemas de aireación. A la mañana siguiente se confirmó que todo continuaba como la noche anterior, se extrajo a la Dama de Elche mediante la bandeja deslizante sobre la que estaba, instalándose en el pedestal preparado al efecto y se cubrió la

base con un recubrimiento que imitaban perfectamente el color gris oscuro de la piedra del mismo. A continuación se procedió a bajar la campana realizada en vidrio de 6 milímetros de grosor sin aristas y que había sido la contribución de una empresa local al evento. La campana estaba colgada de su centro por una máquina que mediante mecanismo debía bajarla ajustándose a las guías preparadas al efecto (figura 9).

Una vez bajada y cerrada la campana comenzó otra tarea fundamental que era la iluminación de la escultura, de forma que se cumpliesen la limitación requerida de luxes y los volúmenes resaltasen de la forma más armoniosa posible. Había dos puntos básicos que atender: conseguir a la

vez que las niñas vacías de los ojos de la escultura se rellenasen de sombra para proporcionarle «mirada» y que las sombras arrojadas sobre el cuello y bordes del rostro no resultasen violentos y contrastados, sino suaves y modulados.

Una vez ajustados todos los parámetros, comprobadas las condiciones medioambientales y establecidas las normas y turnos de seguridad, la sala quedó lista para la rueda de prensa de la tarde y la inauguración formal, que tendría lugar al día siguiente, presidida por S.A.R. la Infanta doña Cristina, en representación de la Casa Real.

Durante el tiempo de exhibición de la Dama de Elche los técnicos del Museo realizaron varios viajes de supervisión a fin de comprobar que las condiciones de la exposición permanecían invariables, condición también habitual en el préstamo de piezas de gran relevancia y que en este caso estaba igualmente especificada en el convenio de préstamo.

Llegó el momento del ir a recogerla para su regreso a Madrid el 3 de noviembre de 2006. La mañana del día anterior la caja que debía transportar a la Dama de Elche había sido llevada a la sala de exposición temporal donde se encontraba abierta para que igualase sus condiciones ambientales con las de la sala, según lo acordado. Los técnicos del Museo partieron entonces hacia Elche. Hacia las ocho de la tarde estaban en la sala de exposición y, mientras terminaban las comprobaciones rutinarias visuales, fotográficas y documentales medioambientales y de las instalaciones que permitían el manejo de la urna y de la caja de embalaje, en el exterior, el alcalde y la directora del MAN atendían a la prensa, pasando finalmente a posar para la prensa ante la escultura y pudiendo comprobarse el buen funcionamiento del sistema de control medioambiental instalado, ya que mientras en el exterior estaba lloviendo y la temperatura era de 20° C con una humedad relativa del 98%, en el interior era de 22,1° C y 39% de HR.

A las nueve de la noche los empleados de la empresa de transporte se encontraban preparados para embalar a la Dama de Elche, y minutos después de su llegada el personal cualificado del Ayuntamiento procedió a elevar la urna con la maquinaria ya preparada, afianzarla una vez elevada. La escultura se retiró de la urna y se introdujo en la caja, procediéndose a continuación a la firma del acta

oficial de entrega por parte del alcalde en representación del Ayuntamiento a la directora del MAN en representación de dicho Museo y del Ministerio de Cultura.

Al día siguiente, el 3 de noviembre de 2006 antes de las siete de la mañana, en el exterior la policía municipal controlaba el tráfico y la escolta policial que debía acompañar el transporte estaba también preparada, así como numerosos fotógrafos y periodistas, ya que a esa hora estaba prevista la carga de la caja con la escultura dentro del camión. La salida de Elche se realizó con dos coches de policía municipal, dos de policía nacional y dos coches de escolta y seguidos de los vehículos en que viajaban la directora y los técnicos del Museo. Se llegó al MAN a las 13:40 horas donde de nuevo estaban esperando varios fotógrafos que tomaron imágenes del camión y de la descarga de la caja.

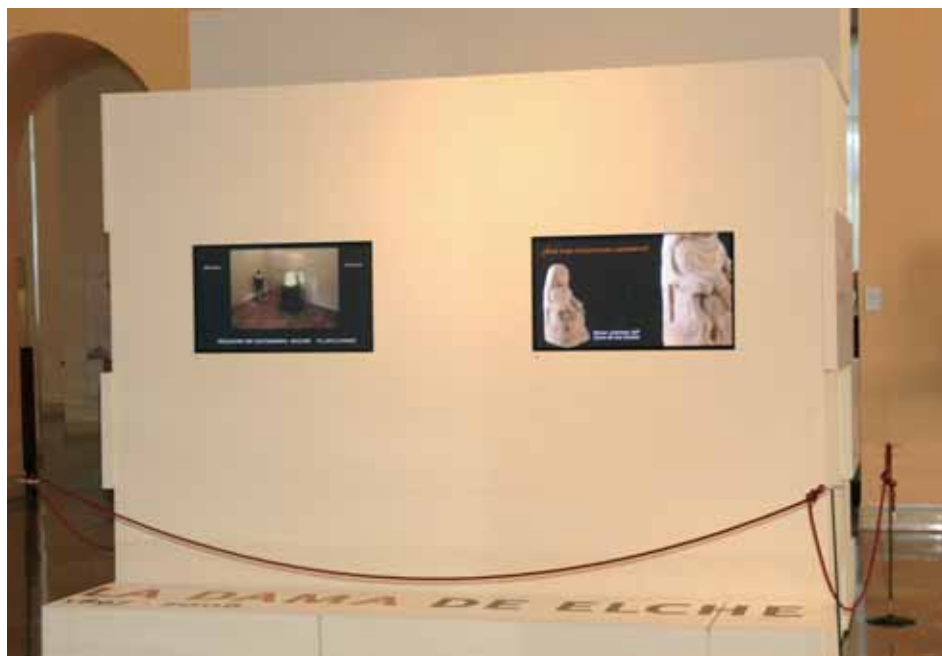
Una vez desembalada se procedió en los días siguientes a realizar una nueva sesión fotográfica de la escultura y a una revisión para comprobar que su estado era, en efecto, el mismo que cuando partió y quedó dispuesta para ser instalada en la renovada sala XX del Museo para su exposición permanente antes del 15 de noviembre, fecha en que debía reabrirse dicha sala al público.

Epílogo: Actividades paralelas en el MAN

Durante los meses en que se gestionó el viaje de la Dama de Elche, se desarrollaron otras dos tareas coordinadas por el Departamento de Protohistoria y Colonizaciones y que tenían como objetivo cubrir el espacio visual y de contenido que significaría la ausencia temporal de la Dama de Elche: la elaboración del guión de un vídeo para mostrarlo en una pantalla mientras la escultura permanecía en Elche y la remodelación total de la sala XX para acogerla a su regreso en un espacio actualizado.

La primera, a corto plazo, consistía en la redacción definitiva de un guión de imágenes y textos cortos susceptible de convertirse en un vídeo sobre la Dama de Elche, su historia, su relación con el arte ibérico y el uso de su imagen, conjugando los tres bocetos que se habían elaborado y presentado a la Comisión Permanente del Patronato del Museo. Esta comisión además de la conveniencia de que el vídeo definitivo uniese los tres aspectos citados también sugirió que se

**La Dama de Elche se valoró
a efectos de seguro en
quince millones de euros**



10. Instalación provisional que sustituyó la ausencia de la Dama de Elche en la Sala de Escultura Ibérica del MAN (Foto: Ángel Martínez Levas). ©MAN.

podiese ver en tiempo real a la Dama de Elche en el Palacio de Altamira y al público visitante, aprovechando que una de las condiciones que se imponían era que la grabación de las cámaras de seguridad durante las 24 horas del día debían hacerse llegar al Museo. Finalmente se levantó una arquitectura en el espacio ocupado habitualmente por la Dama, que albergaba un ordenador en su interior y en el exterior una pantalla para visualizar el vídeo y otra para transmitir la imagen que vía telefónica llegaba desde Elche, permitiendo al público del MAN observar a la Dama de Elche y a su público en la ciudad ilicitana tomada mediante una cámara colocada únicamente para ese fin. La filmación comenzó en circuito cerrado con el desembalaje de la Dama al llegar a Elche el 16 de mayo de 2006 y al público el 18 de mayo, coincidiendo con la inauguración de la sala temporal de Elche (figura 10).

La segunda a largo plazo, tenía como objetivo presentar la escultura ibérica del Museo Arqueológico Nacional a la luz de las nuevas perspectivas que hallazgos recientes e interpretaciones iconográficas de las dos últimas décadas permitían aportar. Tema para el que se creó otra comisión de estudio y los conservadores del departamento redactaron un programa expositivo que se llevó a término, inaugurándose el 15 de noviembre y en el que no se va a profundizar en este trabajo.

La instalación de las pantallas que iba a ver el público de la sala XX el tiempo de la estancia de la Dama en Elche comenzó nada más emprender la escultura el viaje de ida y se trabajó a ritmo rápido, dado que el día 18 debían mostrar el vídeo antes mencionado, así como la conexión vía telefónica. Ésta ya había comenzado a funcionar la misma tarde de la partida y pudo por tanto recoger la llegada de la caja a la sala del Palacio de Altamira en la que permanecería hasta el 1 de noviembre.

La pantalla destinada al vídeo que duraba tres minutos era contemplada de manera irregular por los visitantes del MAN, mientras que la pantalla en la que se veía la sala de Elche lo era en función de la actividad que se apreciase en la misma, ya que se trataba en el fondo de un ejercicio sociológico, cuyo interés radicaba en la extracción de datos acerca del comportamiento de distintas personas y colectivos ante una obra de arte que ha trascendido su cualidad artística y cultural para convertirse en un objeto mediático, y eso es lo que se podía deducir en una visión global de todo el tiempo en que permaneció expuesta.

La contemplación vía cable de la sala donde se exponía la Dama de Elche resultó por tanto una experiencia interesante, pues permitió determinar el ritmo de visitantes y el distinto comportamiento de éstos cuando se veían ante la escultura, aunque no se realizó



11. La Dama de Elche en su nueva instalación en el MAN (Foto: Ángel Martínez Levas) ©MAN.

un estudio reglado del mismo y si se grabó en determinados días como muestra. Entre el jefe de la policía local de Elche y el jefe de seguridad del MAN se había determinado la cantidad de personas que admitía la sala a la vez. Paralelamente en ese número de admisiones se tenían en cuenta los cálculos establecidos por el jefe del Departamento de Conservación del MAN y el ingeniero instalador del sistema de climatización, según el cual no podían permanecer abiertas a la vez las dos puertas del pasillo cubierto que situado sobre el foso de la fortaleza daba acceso desde el patio de armas a la sala donde se exhibía la Dama. Esto era debido a que el grupo de personas que iba a visitar la sala debía permanecer en ese pasillo un rato para aclimatarse al cambio ambiental entre el exterior y el interior. La visita fue fijada para grupos entre doce y quince personas y durante un máximo de cinco minutos, que en el caso de los colegios a veces era menor.

Entre los visitantes, los había cuyo comportamiento denotaba que tenían verdadero interés, pues señalaban detalles e intercambiaban opiniones entre ellos, y si se hacían una foto, lo hacían al final; otros en cambio nada más entrar se hacían una foto y luego deambulaban, miraban a sus compañeros de grupo y terminaban marchándose antes que ellos. Con los grupos escolares que tenían reservada las primeras horas de la jornada durante los meses lectivos ocurría algo similar. Unos llegaban y

comenzaban sentándose en grupo y eran fotografiados bien por sus profesores, bien por el policía municipal de vigilancia, y luego se les explicaba algo, antes de que terminase su tiempo. Otros grupos actuaban al revés y en estos casos parecía que algún escolar respondía a alguna pregunta formulada por el profesor o la profesora que posiblemente les había explicado previamente lo que iban a ver. Se veía entrar grupos de personas sin relación entre ellos, grupos familiares, y en alguna ocasión grupos que supusimos era alguna peña deportiva por sus gorras y atuendos. También se identificaron algunos grupos de personajes relevantes que acudían acompañados de cámaras que lanzaron flashes de gran potencia que perjudicaban la lectura de la cámara que transmitía la imagen al Museo. Pero a pesar de las estadísticas presentadas y del goteo de grupos a última hora de la tarde y los fines de semana, y de la mayor presencia de visitantes al principio y en las dos últimas semanas de estancia en Elche y en torno a días señaladas como los del 15 de agosto, también pudo observarse que eran muchas las horas de apertura al público en que la sala permaneció vacía, con la única presencia del policía municipal; algunos miembros del personal de vigilancia del Museo que estaban al tanto detallaban a quien les escuchase ese tiempo en que la Dama de Elche permanecía sin visitantes mientras ellos debían dar explicaciones al

público del Museo que quería ratificar las informaciones o que no se sentía suficientemente informado del tiempo de estancia en Elche o de la naturaleza del préstamo (figura 11).

A la vista del proceso y desenlace narrado, podemos concluir con la impresión ya adelantada en la introducción y es que esos meses de trabajo nos han permitido aumentar nuestro conocimiento sobre la Dama de Elche y sobre la aplicación de las técnicas analíticas y los sistemas de embalaje y transporte aplicados a las obra de arte. Y, lo que tal vez sea más importante, también nos ha servido para valorar los distintos puntos de vista y actitudes que sobre un mismo bien cultural pueden tener la variedad de individuos con los que hemos colaborado profesionalmente: desde el personal del MAN y los técnicos del IPHE, pasando por los miembros de la Comisión de estudio, los responsables y técnicos del transporte y embalaje de la escultura, los técnicos y resto de empleados del Ayuntamiento de Elche, y por supuesto de los estamentos políticos de dicho Ayuntamiento y también del Ministerio de Cultura que han propiciado el movimiento y, como no, del público a quien iba dirigido el proceso descrito y que esperamos haya disfrutado con la contemplación de la Dama de Elche en Elche y sigan haciéndolo en su sede permanente, en el Museo Arqueológico Nacional.

Escritor y personaje: dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes, Dulcinea y las casas-museo

Consuelo Luca de Tena¹
Subdirección General de Museos
Estatales, Ministerio de Cultura
Madrid

Consuelo Luca de Tena es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, y ha trabajado como coordinadora de exposiciones desde 1991 a 2000. Conservadora del Cuerpo Facultativo de Museos desde 2001, en la actualidad es Jefa del Servicio de Intervención en Patrimonio; ha intervenido en las renovaciones del Museo Sorolla y el Museo Casa de Cervantes de Valladolid.

Resumen: El Museo Casa de Cervantes en Valladolid y el Museo Casa de Dulcinea en el Toboso fueron revisados en 2005, año del IV Centenario de la publicación de El Quijote. A los problemas comunes de las casas-museo y su dificultad de acomodar dentro de ellas las funciones de un museo moderno, se une otro más espinoso: el de definir su verdadero contenido.

Palabras clave: Casas-museo, Cervantes, Plan Museológico.

Abstract: The House of Cervantes Museum in Valladolid and the House of Dulcinea Museum in El Toboso were revised in 2005, the year of the fourth centenary of the publication of Don Quixote. Added to the shared problems of «house-museums» and their difficulty in accommodating the functions of a modern museum was another, more thorny one: to define their true content.

Key words: House-museums, Cervantes, Museum Plan.

De los museos dependientes del Ministerio de Cultura, hay varios que responden a la tipología de las «casas-museo», es decir, museos situados en lo que originalmente fueron casas, y en los cuales el edificio y los objetos que éste alberga mantienen una estrecha relación que otorga al conjunto un valor muy superior a la suma de sus partes. En ocasiones,

ese valor no es artístico, sino que deriva de su vinculación a algún hecho, personaje o época histórica, o a algún escritor o incluso personaje literario. Este es el caso de dos museos directamente relacionados con la figura de Miguel de Cervantes: el Museo Casa de Cervantes en Valladolid, y el Museo Casa de Dulcinea² en El Toboso (figuras 1 y 2). En 2005, al cumplirse el IV Centenario de la publicación de la primera parte de El Quijote, ambos museos fueron remozados para que participaran dignamente en la conmemoración. En ese proceso, que se desarrolló prácticamente en paralelo, ambos museos, a primera vista tan parecidos, manifestaron, sin embargo, sus diferencias y dejaron claro una vez más que, cuando se trata de casas-museo, cada cual ha de ser abordada en sus propios términos, pues su singularidad es irreductible.

De la casa al museo: problemas comunes

Éstas no han sido actuaciones aisladas. Todas las casas-museo dependientes del Ministerio de Cultura están en la actualidad o han estado recientemente en algún proceso de revisión, pues, ya se trate de casas grandes y ricas de magníficas colecciones o de casas modestas, todas atraviesan -como todos los museos en general- crisis de crecimiento, pero en ellas es más aguda, pues siendo casas difícilmente pueden dar cabida a la can-

¹ Correo electrónico: consuelo.luca@mcu.es

² La revisión de la Casa de Cervantes fue dirigida por Jesús Urrea, Director de la misma, y coordinada por Consuelo Luca de Tena y María Sanz, de la Subdirección General de Museos Estatales; en la Casa de Dulcinea la actuación fue coordinada por Rafael García Serrano, Director de la misma, Virginia Garde y Carmen Rallo Gruss, de la Subdirección General de Museos Estatales; las actuaciones de obra civil fueron dirigidas por Ángel Luis de Sousa, arquitecto del I.P.H.E.; y el proyecto expositivo fue redactado y dirigido por el equipo Antiqua Escena (empresa especializada en escenografía), formado por Juan Sanz Ballesteros y Miguel Ángel Coso, con la colaboración de Sofía Rodríguez Bernis, Subdirectora del Museo Nacional de Artes Decorativas.



1. El estrado. Museo Casa de Cervantes, Valladolid (Foto: M.A. Otero). ©Ministerio de Cultura.

tividad de espacios que hoy se consideran necesarios en un museo moderno. Ya de entrada se ejerce una relativa violencia al abrir al público un espacio que fue privado e incluso pudo ser muy íntimo. La disposición original de los objetos y muebles ha de alterarse para evitar que queden demasiado expuestos; las barreras protectoras crean interferencias visuales con los espacios, y la introducción de información en las salas las salpica de elementos extraños, por bonitos y bien diseñados que los hagamos; la holgura necesaria para la circulación del público obliga a alterar los normales «caminos» de la casa. Más grave es la cantidad de elementos e instalaciones que, como mínimo por cumplir las normativas de seguridad, se van introduciendo en la casa, con mayor o menor daño de su aspecto, o peor, de su estructura y conservación. Podría ocurrir que, en nuestro deseo de hacer esas casas más

comprensibles, más confortables, más seguras y más accesibles para todos termináramos arruinándolas y tuviéramos que decir, como Don Luis Mejía a Don Juan Tenorio:

«Yo la amaba, sí.
Mas con lo que habéis osado,
imposible la háis dejado
para vos y para mí».

Pues a menudo su atractivo deriva de su capacidad para crear en el visitante la ilusión de encontrarse en un lugar naturalmente conservado en su estado «original», y no en un lugar «preparado» para su visita. En la casa-museo los objetos construyen con el edificio un contexto general, y al visitante le resulta fácil evocar la vida que esos objetos sustentaron, pues en esos espacios cotidianos puede reconocer referencias a su experiencia propia siendo a la vez consciente de la distancia tempo-

ral que le separa de ellos. Pero además el visitante se encuentra dentro de la misma imagen que contempla. Es precisamente esa cualidad envolvente la que presta a la casa su mejor arma para suscitar emoción, que será tanto más efectiva cuanto más sea capaz de «asimilar» al visitante y de incorporarlo a su propio clima sin hacerle sentirse un cuerpo extraño, de hacerle olvidar su condición de visitante y convertirlo en habitante.

Pero estamos hablando de ilusión, de emoción, de clima, de poder de evocación: no son necesariamente el objetivo último de la visita, pero sí son medios eficaces para intensificar la experiencia del museo, prenderla en la memoria, estimular la curiosidad por el pasado, crear en el visitante la conciencia de una vinculación, una continuidad con la historia, una responsabilidad hacia ella, una mutua pertenencia. Son, sin embargo, ingredientes muy volátiles, y se nos

En las casas-museo la tensión entre lo público y lo privado puede resultar dolorosa. El museo, por definición, es público. La casa es, por definición, lo privado

pueden evaporar al menor descuido, porque en realidad lo que estamos manteniendo es un espejismo. Las casas-museo ya no son casas. La vida y el uso que les dio sentido ya no existen. Son imágenes de casas. Imágenes de sí mismas, tan despojadas de su uso original como las imágenes religiosas que visitamos asiduamente en los museos, rindiéndoles culto estético, o acaso buscando en ellas información sobre técnicas, estilos, creencias, convenciones iconográficas, etc. De todo, menos rezarles.

Hay un conflicto permanente entre esos fantasmas que queremos mantener vivos pero inmutables -ardua tarea- y las imposiciones legales, las expectativas de comodidad de los visitantes y de los propios trabajadores del museo, y el celo institucional de obligar a estas casas a funcionar como los demás museos, cosa que habría que replantearse. Pues a medida que el museo avanza, imponiendo sus necesidades, va devorando la casa y sustituyendo sus habitaciones por todos esos espacios de servicio, todas esas instalaciones: oficinas, talleres, bibliotecas, espacios de acogida, salones de actos, salas de descanso, de exposiciones temporales, tiendas y cafés; y los innumerables radiadores, extintores, señales, luces... En las casas museo la tensión entre lo público y lo privado puede resultar dolorosa. El museo, por definición, es público. La casa es, por definición, lo privado. Pero esa tensión es la esencia misma de la casa-museo, y el punto de partida inevitable de todo su planteamiento: pues una vez que hemos elegido mantener vivas esas casas, dándoles uso como museo -y, como se suele decir, la vida mata- no habrá más remedio que afrontar algunos sacrificios, ¿pero hasta dónde?, ¿es posible encontrar soluciones generales, criterios comunes que nos ayuden a identificar, al menos, qué es lo irrenunciable en cada caso, qué es lo que no podemos tocar sin destruirlo, sin dejarlo, definitivamente, «inútil para vos y para mí»?

La cosa no es fácil. Pues ya nos hemos referido al principio a los elementos que componen la casa-museo: el edificio, las colecciones -o enseres- y su principal valor añadido: la relación entre ambos elementos. Y también al hecho de que a veces su



valor no está en lo uno ni en lo otro sino en la relación con un hecho, un personaje histórico o incluso una ficción literaria. Se trata pues, de un tipo de museo con una complejidad especial, pues sus valores principales no siempre son ni evidentes ni tangibles. Una gran parte del contenido de las casas-museo consiste en algún tipo de



2. La habitación del caballero. Museo Casa de Dulcinea, el Toboso (Foto: M.A. Otero). ©Ministerio de Cultura.

patrimonio inmaterial: los usos, las costumbres de quienes las habitaron, los gustos personales de sus dueños, los hechos que allí sucedieron, o un recuerdo, o una tradición. El punto de partida debería ser siempre identificar claramente cuáles son los valores principales de cada casa, su misión específica como museo. La pregun-

ta clave será, pues: ¿cuál es el bien principal que hay que conservar en este caso? Esa identificación, siempre fundada en un conocimiento lo más profundo que sea posible de la historia de la institución, será la piedra angular de su correspondiente plan museológico, ordenará las prioridades y los objetivos de todos los programas

del museo, y nos servirá de referencia para tomar decisiones.

Porque las encrucijadas que se nos presentan son muchas. La conservación del propio inmueble puede exigir intervenciones importantes en la estructura. Un edificio relativamente moderno o de gran calidad arquitectónica resistirá rela-

tivamente bien este «ataque», pero un edificio muy antiguo o de construcción modesta perderá fácilmente su imagen, de la que forman parte inseparable sus irregularidades, sus defectos, su desgaste (figura 3).

Además, para ser visitable, el edificio necesitará instalaciones acaso inexistentes en la época original de su construcción: iluminación, calefacción o aire acondicionado, fontanería, dispositivos de seguridad. Es impensable hoy abrir al público un museo con colecciones importantes a la luz de las velas, calentado con braseros y sin aseos públicos; todos estamos dispuestos a aceptar un relativo falseamiento con la misma «suspensión de incredulidad» que asumimos sin esfuerzo ante cualquier ficción literaria. Pero hasta cierto punto. Nuestra aceptación de los elementos modernos resultará tanto más difícil cuanto mayor sea el predominio del ambiente sobre las «colecciones», cuanto más domine la casa sobre el museo. Nuevamente, resulta crucial cómo definamos, o mejor, cómo identifiquemos el contenido del museo, sus valores principales: los del propio edificio; los de sus enseres o colecciones; los del conjunto o cualquiera de los inmatrimateriales que su relación sostiene.

Igualmente es esencial esa identificación para establecer una jerarquía de conservación, sobre todo cuando esos valores que caracterizan la casa-museo a veces son tan imprecisos. Por ejemplo, la luz natural suele ser un elemento esencial en la identidad original de los ambientes históricos. No hay otro elemento más capaz de dar vida a una casa y de hacer que parezca habitada -y habitable-; pero su voracidad es bien conocida, y de ella se han defendido las casas tradicionalmente con un ritual diario de abrir y cerrar cortinas y persianas. Lo cual era posible cuando las habitaciones eran usadas por turnos, según la hora del día; y, sobre todo, cuando los grandes salones, las bibliotecas o las galerías, usados sólo de tarde en tarde, permanecían habitualmente cerrados y en relativa oscuridad. Pero esto no es posible en el museo: allí siempre es hora de visita. De todos los dilemas que plantean las casas museo, la iluminación es seguramente el más difícil y el que requiere soluciones más individuales y delicadas.



3. Dormitorio improvisado en un pasillo.
Museo Casa de Cervantes, Valladolid (Foto: M.A. Otero). ©Ministerio de Cultura.

Pero además, cuando no se trata ya de conservar objetos, sino «imágenes», ambientes, relaciones de conjunto, puede ocurrir que no tengamos seguridad sobre la imagen que debemos conservar. Si es una casa relativamente reciente y poseemos documentación fotográfica, lo más seguro es que encontremos que la casa, mientras estuvo viva, varió continuamente. O que la disposición original de los objetos revele un gusto que hoy nos cueste aceptar; y si es más antigua será muy difícil tener siquiera una «imagen».

La adaptación a diversas normativas sobre accesibilidad o seguridad son otro rompecabezas para las casas-museos, y hay mucho trabajo por hacer en cuanto a definir los límites de su cumplimiento en edificios históricos, y a estudiar a fondo medios y métodos para hacerlos compatibles.

Interpretación e información son otro problema cuando las cartelas, los paneles informativos y más aún los recursos informáticos están fuera de lugar. Otros medios son posi-



4. Sala III, el estudio del pintor. No hay cartelas, y la información se proporciona exclusivamente en las hojas de sala. Museo Sorolla, Madrid (Foto: M.A. Otero). ©Ministerio de Cultura.



5. La biblioteca. Museo Cerralbo, Madrid (Foto: M.A. Otero). ©Ministerio de Cultura.

bles -guías, folletos, audioguías- pero sobre todo, y volvemos siempre al punto de partida, lo importante es tener claro el contenido que se desea transmitir: cuáles son los valores principales de la casa (figura 4).

Distintas casas, distintas soluciones

Cada una de las casas-museo dependientes del Ministerio de Cultura representa una modalidad de esa variada tipología, y todas tienen peculiaridades que las hacen estricta-

mente singulares: encontramos casas-palacio, casas de coleccionista, casas de artista, y finalmente casas «literarias»; pero sobre todo, la principal diferencia se produce entre las casas que nos han llegado del pasado con sus propias colecciones y las que han sido recompuestas a la inversa, volviendo atrás en el tiempo para intentar recuperar un recuerdo, un lugar o una tradición: casas que denominamos «reconstituidas».

Dentro del primer grupo, casas que nos han llegado con sus colecciones, uno de los tipos es el de la casa de coleccionista: el

Museo Cerralbo es un caso típico; una gran colección unida a una gran casa. Estos museos presentan de forma extrema el problema de la tensión entre el mantenimiento de las colecciones como decoración o incluso como mero mobiliario de la casa, dando prioridad al ambiente doméstico, o la preferencia por la ordenación didáctica de las colecciones, otorgando a éstas dominio sobre la casa, que queda entonces como un contenedor más o menos espléndido pero vaciado de una parte de su valor documental original. Una solución adoptada a menudo en el pasado ha sido la de sacrificar las zonas menos «nobles» de la vivienda para convertirlas en salas de exposición. Así se hizo en su día en el Museo Cerralbo, donde se convirtieron varias habitaciones en salas para la exposición de las mejores obras de pintura, que se quitaron de las estancias que antes adornaban, alterando éstas. Actualmente el Museo Cerralbo intenta recuperar la imagen original de las salas, por considerar que el valor e interés de los ambientes en conjunto es superior al de los objetos individuales (figura 5). El Museo Lázaro Galdiano, otra importante casa de coleccionista, en este caso gestionada por una fundación privada, ha optado en cambio por sacrificar la «casa» en aras de la colección, por considerar que ésta es su valor principal, y adoptar con todas las consecuencias la solución «museo». Ambos son ejemplos claros de las importantes consecuencias de esa decisión fundamental.

El Museo Sorolla es un excelente ejemplo de casa de artista, hecha construir por el propio pintor y que conserva además una nutrida muestra de su obra, por lo que, como en los casos anteriores, une al interés artístico de las colecciones el interés documental de la propia casa y del ambiente que con mayor o menor fidelidad ha conservado. Igual que en el Museo Cerralbo, en el Museo Sorolla las zonas de servicio y las más privadas se desmantelaron antes de su apertura al público para convertirlas en salas de exposición. Al propio pintor quizá no le habría disgustado el arreglo, que hace de todas las habitaciones un escaparate de su obra, pero a medida que ese tipo de grandes casas va desapareciendo, apreciamos más en ellas lo que los museos normales de pintura o de artes decorativas no tienen: la riqueza y la densidad de significados, la superposición de informaciones, la contextualización de los objetos, el testimonio de un gusto, de una forma de vida, el sello de una personalidad; lo que los objetos «pierden» al no estar individualizados, aislados e iluminados como objetos singulares, como obras de arte, lo ganan sobradamente al beneficiarse del valor que les añade el formar parte del conjunto al que un tiempo pertenecieron (figura 6).

Dentro del otro grupo, el formado por casas «reconstituidas», tenemos otros interesantes ejemplos: la Casa de Dulcinea en El Toboso, la Casa de Cervantes en Valladolid, el Museo Romántico de Madrid y el Museo del Greco de Toledo, estos tres últimas creaciones todos ellos del Marqués de la Vega Inclán. Aquí entramos ya en arenas muy movedizas. Pues a los problemas comunes a todas las casas museo se unen otros, bastante espinosos, como son el de su autenticidad relativa y la dificultad de definir en algunos casos su verdadero contenido como museo. Pues estos museos no siempre tienen colecciones importantes, y las casas tampoco son a veces de valor artístico, ¿entonces?

Dejando aparte el Museo del Greco -que en su nuevo Plan Museológico ha renunciado ya a su condición de «casa», y el Museo Romántico, que está en pleno proceso de renovación, nos centraremos en los dos museos cervantinos, que son en realidad el motivo de este artículo.

El Museo Casa de Cervantes, Valladolid

El Museo Casa de Cervantes está instalado en la vivienda donde, según se pudo probar documentalmente, habitó el escritor durante su estancia en Valladolid de 1604 a 1606 (una de un conjunto de cinco casas similares construidas en 1601). Desde que en 1862 se descubrió su localización precisa hubo varios intentos de dedicar aquellas habitaciones a la memoria del escritor. Posteriormente, el Marqués de la Vega Inclán, Comisario Regio de Turismo, recogió con entusiasmo la iniciativa e involucró a Alfonso XIII y al hispanista americano Archer M. Huntington, que adquirieron entre 1912 y 1916 tres de las cuatro casas conservadas donándolas luego al Estado. La cuarta vivienda fue adquirida por Vega Inclán en 1919 y legada al Estado en 1942.

El Museo fue inaugurado en 1948, con la instalación que prepararon Francisco Javier Sánchez Cantón, Subdirector del Museo del Prado, y Constantino Candeira, arquitecto y Subdirector del Museo Nacional de Escultura. Su aspiración fue crear un ambiente donde el visitante pudiera imaginar y evocar al escritor en un entorno apropiado. «Dignidad, decoro y respeto» (Sanz y Ruiz de la Peña: 27) fue el lema de los fundadores, atentos a no perturbar el recuerdo de Cervantes con lujos que éste nunca poseyó, ni tampoco empañar ese respeto debido a su obra con alusiones demasiado crudas a la estrechez que sin duda le rodeó en sus años de Valladolid. Las fotos antiguas del museo dan fe del ajustado equilibrio que los fundadores consiguieron en su instalación.

Pero el caso es que no se conserva absolutamente nada que perteneciera a Cervantes; y tampoco es seguro que las salas que se visitan correspondan exactamente a las que Cervantes habitó. Además, para hacer la casa transitable como museo -lo que habría sido muy difícil conservando el estrecho espacio original-, se le añadieron dos espacios, correspondientes a las casas contiguas: uno, el que ocupa el estrado, y otro el que ocupa el escritorio y dormitorio de Cervantes.

¿Cuál es, pues, su justificación como museo, su verdadero contenido? Si los objetos que se muestran allí no son de gran valor, ni pertenecieron a Cervantes,



6. Sala II, el despacho. Museo Sorolla (Foto: M.A. Otero). ©Ministerio de Cultura.

ni siquiera en muchos casos son de época, sino que son muebles y objetos de estilos españoles tradicionales pero generalmente posteriores; y si además los espacios que se muestran tampoco son con toda seguridad los que ocupó Cervantes, ¿qué es lo que el museo conserva?

En su fundación el Museo partió de dos hechos principales: que en el inmueble que ahora ocupa el Museo se encontraban las habitaciones donde vivió Cervantes durante su estancia en Valladolid, de 1603 a 1606; y que durante la estancia de Cervantes en esta casa se publicó la primera edición de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Por tanto, aunque fue una estancia relativamente breve, coincidió con uno de los momentos más importantes en la vida del escritor. El recuerdo de estos hechos, por tanto, es el bien principal que la casa preserva y custodia. Su sentido como museo ha de entenderse no como un intento de reconstrucción arqueológica de la vivienda de Cervantes, que no es posible por la falta total de testi-

monios sobre cómo fue, sino como *el mantenimiento de aquel lugar como un espacio de respeto, como un monumento y un homenaje*.

El Marqués de la Vega Inclán explica su forma de entenderlo: «Tan honroso como arduo era el problema de habilitar esas modestísimas mansiones con la dignidad, decoro y respeto con que deben contemplarse por las muchedumbres que por ellas desfilen, para rendir un homenaje a Cervantes, al habla castellana y a España, en fin...» (Sanz y Ruiz de la Peña: 27). Y muy consecuentemente, fundó la biblioteca en la planta baja, que se abrió en 1916 y se utilizó hasta 1936, cuando una riada le causó importantes destrozos.

Cuando años después el Patronato de las Fundaciones Vega Inclán (creado en 1928) decidió montar el museo, cambió el sentido de la institución. Francisco Javier Sánchez Cantón, entonces Subdirector del Museo del Prado, y Constantino Candeira, Subdirector del Museo Nacional de Escultura, encargados de la tarea, consideraron

que la reunión «de muebles y enseres dentro de muros que guardan recuerdos de una figura histórica nos aproxima a ella, aunque no permanezca reliquia alguna de cuanto le rodeó» y se propusieron «la evocación de un interior castellano, modesto sin dejar de ser hidalgo, en el reinado de Felipe III, haciendo visible y hasta palpable lo que a duras penas adivinan quienes frecuentan los archivos y los textos viejos» (Sanz y Ruiz de la Peña: 37).

Para amueblar las habitaciones recurrieron a los documentos familiares, las descripciones de viajeros, los propios textos cervantinos y la pintura de la época. Los documentos (registro de los muebles aportados al casar por Catalina de Salazar, su mujer; carta de pago de la dote de Isabel de Cervantes, su hija; testamento de Catalina; testamento de Isabel) dan idea del tipo de ajuar que la familia poseía: camas, mesas, algún buen escritorio, algún cuadro religioso, Niños Jesús de vestir, una virgen de alabastro, ropa de cama y mesa, una alfombra, un tapiz, almohadones...

El Museo Sorolla es un excelente ejemplo de casa de artista, hecha construir por el propio pintor y que conserva además una nutrida muestra de su obra, por lo que, como en los casos anteriores, une al interés artístico de las colecciones el interés documental de la propia casa y del ambiente que con mayor o menor fidelidad ha conservado

Un ajuar no tan pobre, pero ¿cuánto de él se llevarían a Valladolid?, ¿y cómo llegaría tras un viaje que suponemos penoso, amontonado, podemos imaginar, en una carreta, dando tumbos por esos caminos de pesadilla que nos describen los viajeros de la época?

¿Y cómo eran las casas? La pintura española de tiempo de Cervantes es parca en la descripción de lo cotidiano. En la pintura religiosa, la más abundante, apenas unos toques de *atrezzo* esbozan el escenario de la acción: rebañando la escasa información que proporcionan algunas escenas como los nacimientos de la Virgen o del Bautista, las muertes de algunos santos, la casa de Nazareth, los santos estudiosos, algunos bodegones -género entonces incipiente- y algunas escenas de banquete o de comidas bíblicas, evangélicas o monacales podemos reconstruir -con precaución- el aspecto de las camas y las mesas preparadas, de los escritorios, de las cocinas, los detalles de los estrados...pero casi siempre se trata de grupos de objetos, no de habitaciones. Y lo mismo se puede decir de la literatura, más atenta a las acciones y a los sentimientos de los hombres que a sus escenarios materiales, descritos apenas lo justo para que los personajes no se caigan al vacío.

Si fundáramos hoy este Museo, seguramente lo haríamos diferente. Haríamos algo más didáctico, menos ingenuo, menos romántico. Justamente por ello la actual instalación ha querido ser fiel en conjunto al montaje original, por entender que su estilo museográfico responde a un esfuerzo genuino de conservación, no de unos objetos concretos, sino de un *espíritu del lugar*, y que en sí mismo es testimonio de una forma de entender la recuperación del pasado que hoy forma ya parte inseparable de la historia del Museo.

Con ese criterio general de respeto a la imagen ya consolidada del Museo y de fidelidad a sus intenciones originales se pretendió, en primer lugar, devolver a la casa una dignidad que había ido perdiendo con el tiempo: se limpiaron las carpinterías, se restauraron los muebles y tapicerías antiguas, se renovaron las tapicerías no históricas; se procuró que las instalaciones modernas fueran discretas,

empotrando todo el cableado y sustituyendo los grandes radiadores por otros menos visibles. Siguiendo en el espíritu de sus fundadores, que aspiraron a crear un espacio dirigido a mantener el recuerdo del escritor y no a mostrar «colecciones», se mantuvo el criterio de dar prioridad a la «casa» por encima del «museo». Se eliminaron las cartelas informativas, para dejar que los objetos se entiendan no como piezas artísticas sino como enseres domésticos; se procuró una presentación de los objetos lo más «natural» posible, sin barreras de seguridad. Dado que la casa es muy pequeña y no se permite la entrada simultánea de más de quince visitantes, la vigilancia es fácil; pero para mayor tranquilidad, se retiraron las cerámicas antiguas -que eran pocas y de estilos más tardíos- y se sustituyeron por réplicas modernas de piezas de la época de Cervantes.

Un elemento importante de la renovación fue la iluminación. La búsqueda de una ambiente «doméstico» recomendaba aprovechar la luz natural, filtrándola. Y se pretendía que el necesario refuerzo de luz artificial pasara lo más desapercibido posible. La solución fue aprovechar las bovedillas del techo para introducir en ellas luminarias fluorescentes (que incorporan además la iluminación de emergencia), cubiertas con planchas metacrilato opal. Estas planchas, que por su flexibilidad se adaptan a la irregularidad de las vigas de madera, difuminan la luz y ocultan su fuente haciendo que casi desaparezca³⁵.

Sabemos que con Cervantes vivían -se habían establecido allí antes que él- las dos hermanas, su hija natural y su sobrina, además de una criada. La casa, sin embargo, tenía en su montaje original una sola cama; en el nuevo montaje se ha añadido otra. Pero aunque supongamos que casi todos dormirían en colchones que se recogerían durante el día, esa falta de camas no deja de ser una licencia poética considerable. Como lo son la gran cocina, impropia de un piso modesto como este era (figura 7), y la relativa «riqueza» de la casa. Son soluciones de compromiso, deliberadamente asumidas junto con la decisión de mantener la casa como un lugar de recuerdo y homenaje al escritor y ante la total imposibilidad de recrear la vivienda original.

³ El proyecto de iluminación fue redactado y dirigido por Miguel Ángel García Hinojosa, de la empresa Zubehor.



7. La cocina. Museo Casa de Cervantes (Foto: M.A. Otero). ©Ministerio de Cultura.

La Casa de Dulcinea en el Toboso

Un caso parecido es la Casa de Dulcinea en el Toboso. Una tradición local identifica a Ana Zarco de Morales con la dama de los sueños del Quijote; esta Ana Zarco era hermana del doctor Esteban Zarco de Morales, que fue rector de la Universidad de Bolonia; y la casa del Toboso conocida como La Torrecilla fue, también según la tradición, la casa de la familia Zarco; los escudos de la fachada corresponden a los Martínez de Zarco Morales y Villaseñor. El deseo de conservar la casa como soporte de la historia y de la tradición llevó al Estado a adquirirla en 1948 y rehabilitarla; pero ya antes era objeto de algún tipo de visita. Después de unos años de restauración y de algunas modificaciones, se abrió al público el 15 de octubre de 1967.

El edificio mantiene parte de su estructura original del siglo XVI y a pesar del tiempo transcurrido y las alteraciones experimentadas a lo largo de los siglos, conserva en líneas generales los caracteres de una casa manchega de un hidalgo, con sus diversas

dependencias: molino, bodega, patios, corrales, pozos, etc. Pero sus contenidos, como en el caso de la Casa de Cervantes, no son originarios de la casa sino que fueron reunidos y ordenados para montar la como museo. Como en el caso anterior, también, la Casa de Dulcinea había sufrido el estrago del tiempo, y sus criterios museográficos resultaban anticuados.

También aquí se partió de un respeto general al planteamiento básico del anterior montaje de la casa, limpiándola, restaurándola, renovando sus instalaciones y depurándola de algunos elementos de mobiliario de estilos notoriamente posteriores a la época que le corresponde; y se dio preferencia a la creación de espacios evocadores, capaces de envolver al visitante en la ilusión de un viaje en el tiempo, sobre la información precisa acerca de las colecciones expuestas, aun cuando aquí las colecciones sí son de calidad (figura 8). La recreación de nuevos espacios como la sala de la planta alta, la Alcoba del caballero, o el pequeño espacio de aseo pretendieron enriquecer ese planteamiento básico y acercar más la distribución y usos de las estancias a lo que pudo ser la vida en aquella época. A esa

intención obedece, como en la Casa de Cervantes, la introducción de algunas recreaciones y elementos modernos, necesarios para completar el ambiente dándole un aspecto más vivo y verosímil, como los textiles, algunos elementos de forja, reproducciones de estampas, libros, pliegos y manuscritos, y algunas reconstrucciones de mobiliario, como la cama del estrado femenino. Y también como allí se ha prescindido de las barreras de seguridad, optando por limitar el número de visitantes.

Una diferencia importante de contenido, sin embargo, distingue ambos proyectos. Mientras que la Casa de Cervantes conserva el recuerdo de un hecho histórico, la de Dulcinea tiene la doble condición de guardar la tradición de unos personajes reales -Doña Ana Zarco de Morales, que vivió en la casa con su hermano Don Esteban, y que se supone inspiradora del personaje de Dulcinea- y el recuerdo del propio personaje de ficción: la «sin par Dulcinea del Toboso», la dama que Don Quijote pinta en su imaginación, según sus palabras, como él la desea, «así en belleza como en principalidad»; y a la que atribuye calidad «por lo menos ... de princesa» y



8. La cocina. Museo Casa de Dulcinea (Foto: M.A. Otero). ©Ministerio de Cultura.

hermosura «sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas...»⁴. Tan peregrina criatura, lógicamente, necesita un marco digno de ella; y Don Quijote en consecuencia la piensa en un palacio, y la evoca «en algún pequeño apartamiento de su alcázar, solazándose a solas con sus doncellas, como es costumbre de las altas señoras y princesas»⁵.

Aquí hay, pues, lugar para la fantasía, y de ese modo a la casa manchega de labriegos acomodados, con sus corrales y su almazara, se superpone la morada imaginaria de «la emperatriz de la Mancha»⁶, con su estrado lujoso y confortable (figura 9), sus cuadros y tapices y muebles de calidad. Ese nivel puramente literario justifica un tratamiento más escenográfico, y por esa razón la Casa de Dulcinea no oculta, por ejemplo, los focos que dan realce a los ambientes e iluminan puntualmente algunas piezas señaladas o algunas «escenas» de la casa, con un carácter abiertamente teatral. Ni excluye los textos dentro de las salas: el montaje incide precisamente en su dimensión literaria, recurriendo, tanto en los textos explicativos como en el audiovisual

que se han incorporado a la exposición, a citas que remiten a la obra cervantina al tiempo que ilustran sobre los usos, costumbres y otras circunstancias que rodearon a los personajes, reales y de ficción, a cuya memoria pretende contribuir el Museo.

Ambos museos cervantinos tienen un origen parecido: nacieron del deseo de fijar un recuerdo en un lugar y darle forma visible. Aun cuando las intenciones políticas que movieron sus respectivas creaciones son evidentes, éstas no hicieron más que corroborar un sentimiento preexistente de respeto hacia el lugar. Antes de la fundación de los museos, éstos lugares eran ya, aunque modesta y laicamente, lugar sagrado, lugar de culto. Ambos tienen también en común el que ninguno guarda ningún recuerdo material de Cervantes, nada que le perteneciera; y en la Casa de Dulcinea, el vínculo es aún más vago, más impreciso, y pende de la tradición de que allí habitó cierta Ana, que acaso pudo inspirar al escritor la figura imaginaria de Dulcinea, a través del personaje interpuesto de Aldonza Lorenzo. La atracción que ejercen es más parecida acaso a la de un lugar de peregrinación que la de un museo: basta leer el libro de

⁴ Quijote, I-Cap. 13

⁵ Quijote, II-Cap. 9

⁶ Quijote, I-Cap. 4



9. El estrado. Museo Casa de Dulcinea (Foto: M.A. Otero). ©Ministerio de Cultura.

firmas de la Casa de Cervantes, por ejemplo. Y finalmente hay otro rasgo común: el condicionante del primer montaje del Museo, que en ningún caso se ha deseado borrar.

Todos esos estratos distintos de su significado han sido tenidos en cuenta, pero es evidente que ambos museos tienen contenidos difíciles de definir, y que en ambos ha habido que mezclar objetos antiguos y modernos, originales y réplicas. Esa mezcla puede desconcertar a algún visitante, y de hecho ambos museos necesitan un esfuerzo de interpretación para evitar que el visitante se sienta «engañado». Su «autenticidad» no es de la misma especie que la de un museo arqueológico, de bellas artes o artes decorativas, sino que tiene que ver con la de las estatuas y los retratos imaginarios que fabricamos como homenaje y recuerdo de personajes que nunca conocimos. Su justificación como museos radica en el mantenimiento de una vinculación emotiva a la persona real del escritor y a la persona imaginaria creada por él. Una posición más radical habría corrido el riesgo de arrasar ese agregado frágil de recuerdos, tradiciones, homenajes y emociones que, con el tiempo, han solidificado alrededor de ambas

instituciones y que podemos considerar también materiales museables.

Bibliografía

AULNOY, C. de (1962): *Viaje por España en 1679 y 1680* (traducción y notas de Marta Corominas y Mercedes M. Villalta), Barcelona.

BENASSAR, B. (1983): *Valladolid en el Siglo de Oro*, Valladolid.

DEFOURNEAUX, M. (1964): *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Buenos Aires.

DELEITO y PIÑUELA, J. (1954): *La mujer, la casa y la moda. La España del Rey Poeta*, Madrid.

GARCÍA MERCADAL, J. (1962): *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid.

GONZÁLEZ MARTEL, J. M. (1993): *Casa Museo de Lope de Vega*, Madrid.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1948): *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Valladolid.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1948a): «La Casa de Cervantes en Valladolid», en *Actas de la Asamblea cervantina de la lengua castellana*, Madrid: 647-673.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1948b): «La Casa de Cervantes en Valladolid», en *España. Itinerarios del arte*, CSIC, Madrid, 1974: 217-224.

SANZ y RUIZ DE LA PEÑA, N., *La Casa de Cervantes en Valladolid. Noticia histórica y guía*, Ministerio de Cultura, Fundaciones Vega Inclán, Valladolid, 1972, 1973, 1987, 1993.

URREA, J. (2005): *Historia y guía de la Casa de Cervantes en Valladolid*, Ministerio de Cultura.

VEGA INCLÁN, B. (1918): *La casa de Cervantes*, Valladolid.

VV. AA. (1990): *El mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid.

ZABALETA, J. de (1983): *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (1660), edición, introducción y notas Cristóbal Cuevas García, Madrid.

Carolina Aguado Serrano
Mariela Beltrán García-Echániz¹
Concepción Sánchez Llorente
M^a del Mar García Lerma
Elisa Porro Niño
Esther Rodríguez López
Margarita Sánchez Martín
Museo del Ejército²
Madrid

El programa de exposición del Museo del Ejército

El Equipo Técnico responsable de la elaboración del Programa de Exposición del Museo del Ejército se formó en el año 2003. De carácter multidisciplinar y perfil investigador, integra a siete profesionales con formación en Museología y Museografía y especializadas en diversas materias: Historia, Historia del Arte, y Arqueología.

Resumen: El traslado del Museo del Ejército a su sede en el Alcázar de Toledo permite una nueva ordenación de sus colecciones, acorde con las actuales exigencias de la teoría museológica y práctica museográfica. El artículo presenta el trabajo emprendido en el año 2003 por el equipo del Programa de Exposición, sus distintas fases y su estado actual. Partiendo de una serie de condicionantes arquitectónicos y de contenido se ha confeccionado un Proyecto Expositivo que atiende a los tres factores definitorios de toda exhibición de bienes culturales: espacio, colecciones y público. El estudio de las colecciones del museo, la reflexión acerca del objetivo de la institución, de su papel a lo largo de más de dos siglos de vida y la profundización en la Historia del Ejército, se han materializado en un diseño de exposición con características propias: claridad expositiva, carácter multidisciplinar e inteligibilidad de sus contenidos.

Palabras clave: Museo del Ejército, Programa de Exposición, exposición permanente, condicionantes arquitectónicos, recursos museográficos.

Abstract: The relocation of the Army Museum to its headquarters in the Alcazar Fortress in Toledo allows its collections to be re-ordered, in line with current demands in museological theory and museographic practice. The article presents work done in 2003 by the Exhibition Programme team, its various phases and its current status. On the basis of a set of conditioning factors related to architectonics and content, an Exhibition Project has been designed which deals with three defining factors in any display of cultural assets: space, collections and public. Study of the museum's collections, thinking

about the institution's objectives, its role during more than two centuries of life, and a deepening of the History of the Army, have taken form in an exhibition design with its own characteristics: clarity of display, a multidisciplinary character, and the intelligibility of the content.

Key words: Army Museum, Exhibition Programme, permanent exhibition, architectural conditioning factors, museographic resources.

Introducción

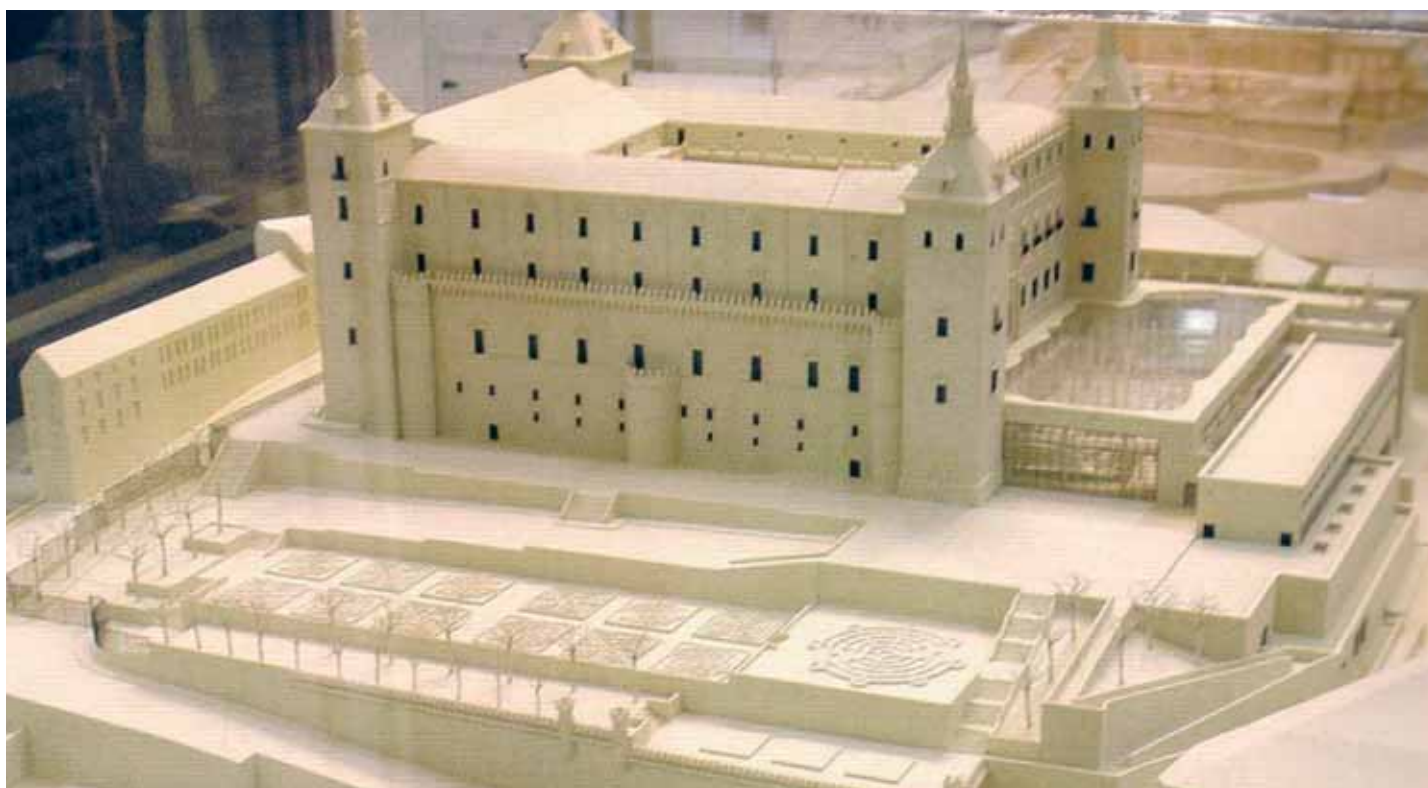
La decisión del traslado del Museo del Ejército planteó qué tipo de exposición quería presentarse al público en la nueva sede del Alcázar de Toledo. Por la idiosincrasia de las colecciones, se optó por diseñar un museo que combinara el discurso histórico de carácter didáctico dirigido al público general, con secciones especializadas, aprovechando la riqueza y variedad de gran parte de las colecciones.

La Subdirección General de Patrimonio Histórico del Ministerio de Defensa encargó a un equipo de especialistas de prestigio la elaboración de un primer guión histórico. Posteriormente, este trabajo se completó y desarrolló por un equipo técnico permanente formado al efecto, que elaboró el Programa de Exposición, documento que sirvió de base para la contratación del concurso de diseño del Proyecto Expositivo a principios del año 2005.

A partir de este punto, el propio Museo asumió la responsabilidad de los trabajos, integrando en su personal al equipo técnico constituido anteriormente e impulsando la participación de los distintos departamentos en una tarea común. El equipo técnico emprende entonces la labor de decantación

¹ Correo electrónico: mbelgar@et.mde.es

² www.ejercito.mde.es/hycm/museo/madrid/index.html



1. Maqueta de la nueva ubicación del Museo del Ejército en el Alcázar de Toledo. ©Museo del Ejército.

de piezas, la definición de los apoyos museográficos y la elaboración de un importante trabajo de síntesis para adaptarse, con las mínimas variaciones de contenido, a los importantes condicionantes de un edificio histórico como el Alcázar de Toledo. El proyecto se ha desarrollado teniendo en cuenta las posibilidades que ofrece la moderna Museografía, pero sin que ésta oscurezcan la riqueza intrínseca de las colecciones del Museo. El resultado de este trabajo se materializará en la fase de ejecución, cuyo fin último es presentar al público el papel que el Ejército y sus miembros han jugado en la Historia de España.

En las páginas siguientes se detalla el trabajo desarrollado por el equipo técnico responsable del Programa de Exposición desde que asumiera el reto de convertir un museo de corte romántico en un museo del siglo XXI, dotándole de una nueva exposición permanente.

Punto de partida

En el diseño de un museo es imprescindible contar con un Plan Museológico que defina a la institución y establezca sus planes de trabajo, sus prioridades y objetivos futuros, precisando los diferentes programas que lo

integran (Programa Institucional, Programas de Colecciones...) que se concretan en diferentes proyectos. El Plan Museológico se articula como una herramienta imprescindible para la ordenación del trabajo interno y la relación con los responsables administrativos y políticos. De todos los programas y proyectos que conlleva este instrumento de trabajo, el presente equipo asumió la elaboración del Programa Expositivo del Museo del Ejército -tradicionalmente denominado Programa Museográfico- para su nueva sede en Toledo.

Cuando en el año 2003 este equipo se compromete con el proyecto, el traslado ya estaba en marcha y el Museo era objeto de una actuación integral. La decisión de cambio de sede de Madrid a Toledo había puesto en marcha una serie de actuaciones que desembocaron, en 1999, en un Programa Arquitectónico de rehabilitación del Alcázar de Toledo y construcción de un edificio de nueva planta anejo a éste (figura 1). Las obras sacaron a la luz un yacimiento arqueológico en la parata norte del Alcázar que se integrará, musealizado, en la nueva exposición.

Nuestro trabajo arranca en un momento en que el Proyecto Arquitectónico estaba muy avanzado, de modo que el Proyecto

Expositivo se incorpora a un contexto más amplio en el que se inscribían toda una serie de actuaciones y decisiones previas que constituyen otros tantos condicionantes. Éstos pueden resumirse en dos tipos: espaciales y de contenido. En cuanto a los primeros, nos hallamos ante un contenedor, el Alcázar, no concebido inicialmente para albergar un museo aunque desde el año 1979 fue sección delegada del Museo del Ejército. Por tanto es preciso abordar una intervención que, siendo respetuosa con la normativa vigente en relación a la rehabilitación de edificios históricos, permita al mismo tiempo garantizar las condiciones de seguridad, circulaciones, conservación y exhibición de los fondos (figura 2). En este sentido la principal dificultad a la que el equipo técnico se ha enfrentado es adaptar una secuencia lógica a un espacio preexistente sin que el visitante pierda el hilo discursivo. Esta adaptación ha sido una auténtica carrera de obstáculos: un patio abierto, una estructura en estancias inamovibles o la concentración de todas las escaleras en el lado sur del edificio, han sido problemas de necesaria resolución antes de abordar otras cuestiones más estrechamente relacionadas con la exposición. Respecto a los

El Museo que se inaugurará en Toledo previsiblemente en el año 2008, contará con veintiuna salas, siete de ellas organizadas cronológicamente y trece con criterio temático



2. Deambulatorio de la planta semisótano de la nueva sede del Museo después de la rehabilitación arquitectónica. © Museo del Ejército.

contenidos, nuestro punto de partida fue el denominado discurso histórico, un documento de contenido científico que desarrolla la historia del Ejército según un criterio cronológico y temático.

En suma, a la hora de comenzar nuestro trabajo, nos encontramos con que cada una de las salas en que se divide la exposición permanente contaba ya con una asignación espacial previamente definida y un primer guión de contenidos. A partir de aquí, comenzamos por definir el concepto de museo como un museo de historia, frente a otras posibles elecciones (historia del armamento, historia de la ciencia aplicada a la guerra, etc.). Optamos por la conveniencia y claridad expositiva de un hilo narrativo, teniendo en cuenta que los contenidos del Museo abarcan desde los primeros vestigios de armamento documentados en la Península Ibérica hasta el Ejército actual.

El Museo que se inaugurará en Toledo previsiblemente en el año 2008, contará con veintiuna salas, siete de ellas organizadas cronológicamente y trece con criterio temático. A ellas se añade una exposición temporal que presentará la evolución de los conflictos bélicos en la Península Ibérica desde la Prehistoria a 1492. La novedosa contextualización de las piezas planteará al visitante algunas cuestiones relacionadas

con la guerra: ¿desde cuándo existen los conflictos entre grupos humanos?, ¿cómo se combatía en el mundo antiguo?, ¿quién iba a la guerra en la Edad Media?...

Las salas cronológicas abarcan un arco temporal que se extiende desde el Renacimiento hasta el mundo actual, según una secuencia que dedica la primera sala a los Austrias, la sala 2, a los primeros Borbones y la sala 3, a la Revolución Liberal. La Génesis del Estado Liberal se aborda en la sala 4, mientras que las salas 5, 6 y 7 están dedicadas, respectivamente, a la Restauración, a la Crisis del siglo XX y al Ejército del tiempo presente: un Ejército profesional y moderno.

Este desarrollo temporal nos permitía, además, incidir con mayor nitidez en los principales objetivos institucionales que el Museo desea transmitir al público:

a) Exponer la Historia del Ejército de Tierra español como parte de la Historia de España. Ambas se condicionan mutuamente por lo que, por ejemplo, a la atomización del poder político propia del feudalismo, corresponden unas fuerzas militares desagregadas como eran las mesnadas medievales. Al XVIII, siglo ilustrado por excelencia, corresponde un Ejército ilustrado que racionaliza su milicia a través de múltiples Ordenanzas y Reglamentos. A una sociedad democráti-

ca corresponde un Ejército que asume plenamente los valores y el papel que le asigna el mandato constitucional.

- b) Presentar la contribución del Ejército al nacimiento, constitución y desarrollo de la nación y el Estado español. Muchos de los miembros de la institución ocuparon importantes cargos político-administrativos desde los que impulsaron el desarrollo de leyes e instituciones en beneficio general.
- c) Ilustrar la aportación de los militares al progreso institucional, social, cultural y científico de España. Esta aportación se concreta en múltiples aspectos: el papel alfabetizador del Ejército, la contribución de la Medicina militar, el desarrollo de tecnología aplicable a fines civiles, etc.
- d) Potenciar y dar a conocer la cultura de la defensa y la integración de las Fuerzas Armadas en organizaciones internacionales. La participación en misiones de paz bajo mandato de la ONU o de la OTAN avala esta integración (figura 3).

Articulación de los contenidos

La linealidad y rigidez inherente a todo planteamiento cronológico se rompe, y a la vez se enriquece, mediante cinco rutas o áreas temáticas presentes en las salas que configuran el recorrido cronológico del Museo. En ellas se incide en distintos aspectos relativos a la historia del Ejército, potenciándose la lectura transversal de los contenidos que la exposición ofrece.

La Ruta 1, «España y su Historia Militar», está dedicada a la historia política, proporcionando el entramado básico de la Historia de España, su formación, formas de gobierno y lo esencial de su política exterior. La Ruta 2 se ocupa de la «Organización Militar», deteniéndose en aspectos como la creación de nuevos cuerpos, los sistemas de reclutamiento y modos de vida del soldado, los centros de enseñanza y los símbolos y valores militares. Es el caso, por ejemplo del protagonismo indiscutido del hombre en el Ejército. Partiendo de esta premisa, si las grandes batallas y sus generales están presentes, también lo está la vida del soldado tanto en tiempo de paz como en campaña. La Ruta 3, «Los Medios Materiales», aborda el vastísimo campo de la innovación técnica en el Ejér-

cito: armamento, vehículos, equipos y pertrechos, construcción y fortificación, ciencia y técnica militar y fábricas militares. Recorriendo transversalmente esta ruta en todas las salas cronológicas es posible, por ejemplo, contemplar la evolución desde los campamentos de los Tercios hasta las actuales bases que el Ejército español, bajo mando de la ONU, mantiene en zonas de conflicto. Otro tanto puede hacerse con la evolución del armamento o de los medios de transporte. La Ruta 4 está consagrada al «Arte de la Guerra»; en ella se trata la táctica y estrategia predominantes en cada período, así como los conflictos armados en los que España participó. En esta ruta se han utilizado dioramas para ilustrar la táctica empleada en las batallas más representativas de nuestra historia. El sitio de Numancia, la batalla de Bailén o el desembarco de Alhucemas se muestran a través de las piezas conservadas de cada uno de estos hechos y del empleo de nuevas tecnologías. Los dioramas diseñados constituyen una novedad respecto al tradicional diorama de figuras de plomo, presentándose los acontecimientos en un teatro virtual. Sobre una maqueta del escenario de la batalla se proyectarán los distintos movimientos de los ejércitos enfrentados, mientras un narrador explica el desarrollo de la acción. El mensaje se refuerza con efectos de sonido y proyecciones en una pantalla que sirve de fondo a la instalación. Finalmente, la Ruta 5, «Ejército y Sociedad», plantea los múltiples vínculos entre uno y otra, y las aportaciones científicas, técnicas y culturales con que a lo largo de la Historia el Ejército ha contribuido al desarrollo social. A la hora de ilustrar estas contribuciones, se han tenido en cuenta tanto los grandes avances en Medicina militar o en desarrollo tecnológico, como aquellas otras aportaciones, tal vez menos espectaculares, pero que han calado profundamente en nuestra sociedad. Es el caso, por ejemplo, del papel alfabetizador del Ejército en la mili o los numerosos términos que utilizamos diariamente y que tienen su origen en expresiones militares. El visitante podrá conocer el primitivo significado de mandar a alguien a la porra, ser un pesetero o poner una pica en Flandes.

La variedad de las colecciones del Museo ofrece una posibilidad de lectura



3. Distintivo de Operaciones de Mantenimiento de Paz con nueve pasadores.
© Museo del Ejército.



4. Retrato del Teniente General Joaquín Navarro Sangrán, atribuido Vicente López. © Museo del Ejército.



5. Pistola alemana o *puffer* con llave de rueda. © Museo del Ejército.

más puntual, la que proponen las salas temáticas, dedicadas monográficamente a Historia del Museo, Historia del Alcázar, Arma blanca, Arma de fuego, Artillería, Uniformidad, *Vexilia*, Condecoraciones, Colección Medinaceli, Patrimonio etnográfico, Colección Romero Ortiz, Fotografía Histórica y Miniaturas (figuras 4 y 5). Cada uno de estos espacios presenta fondos del Museo organizados en colecciones multidisciplinarias o bien en conjuntos pertenecientes a una misma disciplina. Las salas adoptan múltiples perspectivas: desde una muestra del coleccionismo decimonónico en la sala Romero Ortiz, hasta la invitación a un viaje por civilizaciones «exóticas» a través de los objetos aportados por militares españoles que participaron en campañas en Cochinchina o en el Pacífico. En todas estas salas se valora el objeto como documento y como reflejo de una sociedad en constante evolución (figura 6).

Consideramos que la articulación en salas históricas, rutas temáticas y salas monográficas permite múltiples miradas por parte del visitante, al potenciar un amplio abanico de enfoques sobre el Ejército y lo militar. De este modo se hace posible que una exposición de corte histórico pueda tratar temas propios de otras disciplinas como Antropología, Arquitectura e Ingeniería, Aritmética, Medicina, Química o Arte.

También se han tenido en cuenta las conclusiones del Estudio de público encargado en 2004 por la Subdirección General de Patrimonio Histórico del Ministerio de Defensa, sobre público real y potencial del Museo. Este documento plantea una serie de expectativas que han sido sopesadas y evaluadas por este equipo. Entre otros aspectos se ha valorado y contemplado la demanda de contenidos hasta ahora poco o nada presentes en el Museo como son la vida cotidiana en tiempo de guerra, las mujeres en el Ejército o el Ejército republicano en la Guerra Civil.

Selección de fondos museográficos

Una vez determinados los temas que debía abordar la exposición permanente emprendimos la tarea de dotar de contenido, mediante objetos, al discurso histórico, con



7. Jaique o Marlota de Boabdil.
© Museo del Ejército.

6. Armadura japonesa tipo Do-Maru
con Kabuto. © Museo del Ejército.

la dificultad que supone sustituir palabras y conceptos por objetos. Naturalmente iniciamos esta localización de piezas entre los fondos del propio Museo, en la necesidad de que las piezas más significativas de las colecciones tuvieran cabida en la nueva exposición. Si algo puede destacarse de la selección realizada es que permitirá admirar piezas conocidas de las colecciones del Museo junto a otras que los visitantes contemplarán por primera vez. Así, piezas como la túnica de Boabdil cobran un valor fundamental, junto a otras que lo adquieren por primera vez: una cantimplora, un escapulario o un paracaídas nos hablan de quienes viven la guerra, de cómo la viven o cuál es la tecnología necesaria para poder llevarla a cabo (figura 7).

El absoluto protagonismo que el equipo técnico concede a la pieza dentro del dis-

curso expositivo ha obligado a estudiar detenidamente y a documentar una enorme variedad de fondos. Con frecuencia este trabajo nos ha llevado a investigar en el Archivo Histórico del Museo y en su biblioteca, comprobando la riqueza de sus fondos y las posibilidades expositivas de algunos documentos singulares que en él se custodian y que en el futuro podrán contemplarse en la exposición. La fragilidad de algunas piezas -significativamente banderas, uniformes y documentos- o su estado de conservación, ha obligado al Departamento de Conservación Preventiva y Restauración del Museo a priorizar en su trabajo la limpieza y restauración de las piezas seleccionadas.

A pesar del número y calidad de sus fondos, también hemos encontrado algunas lagunas en la actual colección del Museo.

El Museo del Ejército cumple un doble objetivo: integrar en una Institución representativa de todo el Ejército de Tierra las aportaciones de las distintas armas y cuerpos, al tiempo que da a conocer el riquísimo patrimonio disperso con que cuenta el Ejército



8. *Retrato de Felipe V*, atribuido Juan García de Miranda. © Museo del Ejército.

Ante la imposibilidad de ilustrar con fondos propios determinados temas o momentos históricos, hemos realizado una propuesta de incremento de las colecciones a través de adquisiciones indicadas por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, así como de solicitud de depósitos a museos, a instituciones civiles y militares y a particulares. Esta política de adquisición de nuevos fondos ha tenido hasta el momento interesantes resultados. En los últimos meses han ingresado en el Museo cerca de treinta y ocho piezas, entre ellas, varios óleos de los siglos XVIII y

XIX (figura 8), una casaca de tropa de las campañas de independencia en Hispanoamérica (1815-1824), así como el depósito de diversas prendas de uniformidad del general Vicente Rojo (figura 9). Asimismo, se está procediendo al levantamiento de algunos de los cientos de depósitos que el Museo tiene en otras instituciones.

La exposición permanente integrará, en la medida de lo posible, objetos pertenecientes al Ministerio de Defensa asignados en la actualidad a otras instituciones mediante una reordenación de fondos. El Museo del Ejército cumple así un doble objetivo: inte-



9. Izquierda: Casaca de uniforme español de tropa en Ultramar, 1815-1824. Derecha: Guerrera del general del Ejército Republicano Vicente Rojo (Depósito, colección particular). © Museo del Ejército.

grar en una Institución representativa de todo el Ejército de Tierra las aportaciones de las distintas armas y cuerpos, al tiempo que da a conocer el riquísimo patrimonio disperso con que cuenta el Ejército.

En la selección de fondos hemos tropezado una vez más con los condicionantes impuestos por la arquitectura. La resistencia del suelo, la anchura de los vanos de acceso o las entradas de luz, por ejemplo, han contribuido a acordar la selección de determinados fondos o su ubicación. Para la tienda de Carlos V o para el primer vehículo utilizado por el Ejército se ha buscado una locación específica. Otros factores como el tamaño de un objeto o su volumen han impedido que algunos fondos formen parte de la exposición permanente en este momento, sin renunciar a su presencia futura en exposiciones temporales.

Una vez seleccionados los términos es

preciso comenzar a confeccionar la semántica expositiva: contamos con las piezas pero es preciso engazarlas en un argumento narrativo para transmitir un mensaje o conjunto de mensajes de la forma más atractiva posible. Como el mensaje, además de suponer una información *per se*, se inscribe en un núcleo de contenido más amplio, entra en juego la sintaxis expositiva. Es decir, el cálculo de la posición de los distintos elementos expositivos: estructura, cadencia, ritmo, papel en el conjunto, etc.

Un aspecto interesante potenciado en la exposición permanente y que conforma uno de los caracteres diferenciadores del Museo del Ejército, es la presencia de un gran número de piezas cargadas de connotaciones históricas, políticas e incluso sentimentales. Así, los cañones utilizados contra los franceses por el pueblo de Madrid el Dos de Mayo (1808) no son una

pieza más de la artillería del s. XVIII sino que, a sus valores técnicos y estéticos, se suma el valor añadido de la emoción. Del mismo modo, el bombo de sorteo de los reclutas no puede dejar de traer recuerdos de un pasado cercano.

Deseamos destacar que, a pesar del esfuerzo de este equipo por diseñar una exposición permanente lo más completa y variada posible, ésta no agota la riqueza extraordinaria de las colecciones del Museo. De ahí la necesidad de una cuidada planificación de la política de exposiciones temporales.

Recursos museográficos

La exhaustiva tarea de localización de fondos dentro y fuera de Museo del Ejército hizo evidente que algunos aspectos del discurso histórico difícilmente podían ilustrarse con piezas, bien por la carencia de éstas bien por

la complejidad conceptual del tema tratado. De ahí la necesidad de emplear recursos museográficos y gráficos de diversa índole que permitan abordar conceptos como la evolución de la Coronelía al Tercio en el siglo XVI y del Tercio al regimiento en el XVIII, o aspectos organizativos del Ejército: su articulación en regimientos, batallones y compañías a partir del siglo XVIII.

La moderna teoría museográfica avala la idoneidad de estos recursos para establecer el deseado diálogo entre público y colecciones que constituye uno de los fines primordiales de la institución museística. En el estudio de público antes citado, las expectativas de los visitantes van encaminadas a una mayor comprensión del objeto expuesto y del discurso en general. Consideramos la conveniencia de una secuencia expositiva que alterne piezas originales con recursos museográficos medidos y siempre al servicio del objeto. De este modo se facilita la transmisión de conocimientos con el debido rigor científico y el disfrute estético.

Se han contemplado todo tipo de elementos museográficos, tanto de uso y consulta individual como colectivo: interactivos, audiovisuales, programas informáticos, manipulativos, sistemas de audio, reproducciones y escenografías. Todo ello sin caer en la tentación de proponer museografías cuya potencia y espectacularidad pudiese, de algún modo, «engullir» o «eclipsar» a los auténticos protagonistas del museo: sus colecciones. Las museografías planteadas dotan de ritmo a la exposición evitando que ésta se convierta en un discurso plano, al tiempo que están orientadas a varios fines entre los que se pueden destacar:

- a) Museografías concebidas para suplir la carencia de piezas o conceptos abstractos. La recreación de un dormitorio de tropa a partir de documentación gráfica y reglamentaria de principios del siglo XX permiten al visitante acercarse a la vida cotidiana del soldado.
- b) Museografías creadas para contextualizar piezas y hacerlas más comprensibles y cercanas al público. Por ejemplo la mesa y las sillas en que los generales Espartero y Maroto firmaron el Convenio de Vergara se exhibirán dentro de una escenografía que recrea el interior de un caserío.
- c) Otras museografías están pensadas para ofrecer al visitante una experiencia directa de contacto con una época o situación

determinada. Entrar en la reconstrucción de un blocao en la isla de Cuba, recorrer una calle inundada de propaganda, de uno y otro bando, de nuestra última Guerra Civil, comprobar la protección que diferentes guarniciones de espada ofrecen a la mano o simular cómo se pilota un helicóptero Chinook son algunas de las experiencias planteadas.

- d) También se pueden destacar recursos encaminados a proporcionar al visitante distintos niveles de profundización en un mismo tema. Las animaciones por ordenador en las que seguir las diferentes fases de la Guerra de Independencia o de la Emancipación americana se inscriben en este tipo de museografías.
- e) Finalmente las museografías han permitido configurar una exposición que pueda visitarse poniendo en juego todos los sentidos: oler una muestra de pólvora, descodificar un mensaje cifrado o escuchar músicas militares son algunas de las experiencias que la exposición ofrecerá a los visitantes.

Condiciones de exhibición y conservación

Las pautas para la exhibición y conservación de los fondos seleccionados para la exposición se recogen en un pliego de prescripciones técnicas. Ese documento contiene las especificaciones necesarias para la correcta exposición y conservación de las piezas.

Se han diseñado todos los contenedores y soportes que las piezas requieren: vitrinas dotadas de sistemas de seguridad, climatización e iluminación independiente, regulable y adecuada al objeto. La heterogeneidad de las colecciones ha supuesto el diseño de diversos elementos expositivos como vitrinas-mesa, plintos, maniqués, soportes específicos para cada una de las colecciones: banderas, uniformidad, prendas de cabeza, armas de fuego, armas blancas, condecoraciones, etc. En todos los casos se ha contado con la más avanzada tecnología actualmente disponible para la correcta conservación de las piezas, mediante la utilización de materiales inertes, estables y resistentes. Asimismo se ha tenido en cuenta que el sistema de mantenimiento sea fácil y sencillo.

A pesar de todos los cuidados de que se rodea a las piezas, algunas de ellas, por su

especial fragilidad, delicadeza o estado de conservación, no pueden exhibirse permanentemente. De ahí que hayamos establecido un sistema de rotación de piezas fundamental, entre otros, para los textiles (banderas, prendas de uniformidad) así como para libros y documentos. Con esto conseguimos que la pieza «descanse», y que el público pueda ver un mayor número de fondos, a la vez que introducimos un elemento de variabilidad en la exposición permanente.

También en los almacenes se han cuidado especialmente los criterios relativos a seguridad y conservación preventiva, mediante la dotación de modernos sistemas de climatización, control de instalaciones o extracción de gases. La adquisición de mobiliario especializado para almacenamiento como planeros, armarios, armeros o muebles compactos, facilitará la capacidad y condiciones de almacenamiento óptimas para los fondos que garanticen su adecuada conservación cuando no estén en exposición.

Conclusión

El equipo técnico responsable del Programa de Exposición del Museo del Ejército ha terminado de definir la distribución espacial, circulaciones e itinerarios de cada una de las salas, su hilo narrativo, selección de piezas, diseño de soportes expositivos, de elementos de apoyo museográfico, gráfico y textual, y documentación planimétrica. Esta tarea se ha llevado a cabo en colaboración con la empresa adjudicataria del concurso de diseño publicado en el año 2005. Asimismo se han fijado las pautas para definir las condiciones ambientales, de iluminación y seguridad preventivas en un museo.

En el momento de redacción de este artículo, el Proyecto se encuentra a caballo entre la fase de diseño y la fase de ejecución, quedando para el futuro su materialización física a todos los niveles: arquitectónico, gráfico y museográfico (figura 10). A medida que el proyecto avanza, este equipo se convence, más y más, de la alta potencialidad del Museo del Ejército como lugar privilegiado para presentar los vínculos entre Ejército y sociedad, como ámbito idóneo para romper imágenes estereotipadas que dificultan esta conexión y como espacio abierto a todo tipo de público para conocer la historia militar, clave para entender la Historia de España.



Figura 10: Propuesta de diseño gráfico para sala. © U.T.E. Vicens. Estrada. Ingeniería Cultural.

En su sede toledana el Museo del Ejército va a contar con un incremento considerable de metros dedicados a la exposición permanente de sus colecciones y una nueva ordenación de las mismas. Una exhibición articulada de acuerdo con los actuales criterios museográficos, a la que se unirán los espacios dedicados a exposiciones temporales y a la organización de múltiples actividades divulgativas. De este modo el Museo del Ejército se configura como una institución moderna, participativa, comprensible y atractiva, llamada a jugar un importante papel en el ámbito local, nacional e internacional y a servir de referencia en la musealización del Patrimonio Histórico Español.

Bibliografía

ALONSO FERNÁNDEZ, L. y GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (2001): *Diseño de Exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Alianza Editorial, Madrid.

AA. VV. (2003a): *Del Parque de Monteleón al palacio del Buen Retiro. Un legado para el futuro*, Museo del Ejército, Madrid.

AA. VV. (2003b): *Plan Integral de Museos Estatales*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

AA. VV. (2003c): *Tesoros del Museo del Ejército*, Ministerio de Defensa, Madrid.

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

BELCHER, M., (1994): *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*, Trea, Madrid.

FRANCH, E., (2001): «Museos y Comunicación: Treinta años después», *Experimenta*, 36: 30-31

GARCÍA BLANCO, A. (1994): *Didáctica del museo. El descubrimiento de los objetos*, De la Torre, Madrid.

GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición: un medio de comunicación*, Akal, Madrid

GARCÍA FERNÁNDEZ, I. M., (1998): *La conservación preventiva y la conservación de objetos y obras de arte*, KR, Murcia

HERRERO FERNÁNDEZ-QUESADA, M^a D. (1996): *Orígenes del Museo del Ejército. Aproximación histórica al primer Real Museo Militar español*, Ministerio de Defensa, Madrid.

ROSE, C., (1992): «Conservación preventiva», *Apo-yo* 3, 2, Washington.

SANTACANA MESTRE, J. y SERRAT ANTOLÍ, N., (2005): *Museografía Didáctica*, Ariel, Barcelona.



Panorama

Sir John Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa-museo

María López-Fanjul Díez del Corral¹
The Courtauld Institute of Art
University of London
Londres

María López-Fanjul Díez del Corral es licenciada y D.E.A. en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y magister en gestión de museos por la City University of London. Ha trabajado en museos españoles y británicos, y ha realizado diversos estudios sobre el coleccionismo de arte y su historia museográfica en los siglos XIX y XX, con especial atención al Museo Nacional del Prado donde ha trabajado en la Dirección Adjunta de Conservación e Investigación. En la actualidad escribe su tesis doctoral en el Courtauld Institute of Art, Londres, sobre el coleccionismo de dibujo italiano en la España del siglo XVII.

Resumen: Construida a lo largo de los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, la casa de John Soane fue el proyecto de vida de su autor y el primer museo de arquitectura en la museología occidental. Sus colecciones representan la pasión de un arquitecto, Soane, que encontró la belleza de su profesión en el coleccionismo de arte, guiado por el devenir romántico y neoclásico que en continua dicotomía imperó en la Europa del momento. Antigüedades griegas, romanas, egipcias y peruvianas conviven con una biblioteca de más de seis mil títulos, magníficos dibujos, pinturas y esculturas, restos arqueológicos, maquetas, modelos históricos y piezas arquitectónicas en la construcción más personal del arquitecto, su hogar. Éste, continuamente reformado por Soane, se transformaría en la pieza fundamental de su colección, siempre iluminada por la luz del saber y la de los cristales de colores que Soane ideó como guía a la visita.

Palabras clave: John Soane, Neoclasicismo, Romanticismo, arquitectura londinense, museo de arquitectura.

Abstract: Built during the last years of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries, Sir John Soane's house at Lincoln's Inn Fields was its author's life-project and the first museum for architecture in western museology. Its collections represent the passion of an architect, Soane, who found the beauty of his profession in the collecting of art, guided by the romantic and neoclassic tendencies that ruled Europe at the time. Greek,

Roman, Egyptian and Peruvian antiquities coexist with a library of more than six thousand titles, magnificent drawings, paintings and sculptures, archaeological remains, models, casts, and architectural pieces in the architect's most personal construction, his home. This, continuously reformed by Soane himself, developed into the most important treasure of his collection, always enlightened by the pursuit of knowledge and by the light coming through the coloured-glass which Soane envisaged as the best guide for touring his museum.

Key words: John Soane, Neoclassicism, Romanticism, London architecture, museum for architecture.

Escondida entre las miles de atracciones e instituciones culturales que ofrecen al turista las guías de la capital británica, y apenas descubierta al curioso que lo busca, se esconde y se muestra en el número 13 de Lincoln's Inn Fields la Casa-Museo de Sir John Soane, arquitecto por vocación, coleccionista y poeta de la luz de profesión.

Conocido como uno de los grandes arquitectos de la Ilustración y uno de los grandes genios de la arquitectura británica, John Soane resume en su historia los ideales románticos y neoclásicos que representaban la cara y la cruz de la Europa de los siglos XVIII y XIX. Nacido el 10 de septiembre de 1753 cerca de Reading, se formó dentro del neoclasicismo ilustrado, adquiriendo pronto la fama y calidad que terminarían por asegurarle el encargo de algunas de las obras más importantes del Londres del momento, como el Banco de

¹ Correo electrónico:
maria.lopez-fanjul@courtauld.ac.uk

Inglaterra y la ampliación del Parlamento (1794). Sin embargo, su lenguaje arquitectónico refleja el paroxismo de la propia superación, el carácter y la sensación propios del espíritu más romántico, que consiguió formular a través del estudio de la teoría y el arte de la Antigüedad, especialmente a través de Cicerón, Quintiliano y Vitruvio, de los grandes arquitectos italianos, como Vignola, Giulio Romano y Ammannati, y de sus propios contemporáneos, como Winckelmann, Rousseau, Laugier, Ledoux, Montesquieu y Quatremère de Quincy.

Si bien es cierto que la figura de Soane es sobre todo importante como arquitecto y no tanto como teórico o historiador, no debemos dejarnos superar por las propias barreras que las subdivisiones de la Historia del Arte puedan imponernos, y debemos prepararnos para traspasar las fronteras de la teoría y la práctica para enfrentarnos al estudio de su casa-museo, donde ambas ramas se funden, la teoría se convierte en práctica, y la práctica llega a nuestros días como el mejor ejemplo de la teoría del artista. «Una unión de las artes», como la definía el propio arquitecto, su propio autorretrato, podríamos decir hoy en día, «una academia para el estudio de la arquitectura sobre principios que son, al mismo tiempo, científicos y filosóficos».

La Casa-museo de Sir John Soane

La historia del estudio de John Soane, que con el tiempo se convertiría en su casa y al final de sus días en su museo, es la historia de la vida del arquitecto, que cambia, crece y habla por él. La primera compra se realizó en 1792, adquiriéndose el número 12 de Lincoln's Inn Field, al norte del Strand y al oeste de la City, uno de los primeros ejemplos de formalización de una plaza urbana en Londres. A lo largo de cuarenta años, con la adquisición en 1808 del número 13 y en 1824 del 14, llegó a convertirse en una inmensa posesión dividida en cuatro pisos, que Soane unificó con una fachada común, todavía intacta, considerada como el primer elemento de arquitectura exterior realizada intencionadamente por Soane para expresar su condición de museo (VVAA., 1983: 25) (figura 1). Este detalle anuncia la impor-

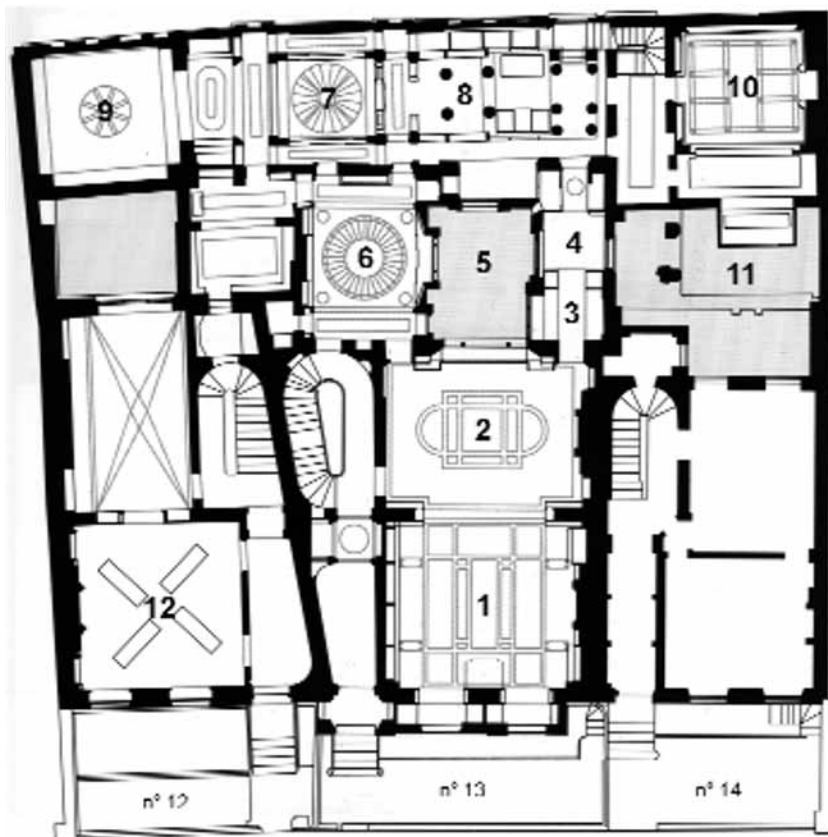


1. Fachada de la Casa-Museo de John Soane.

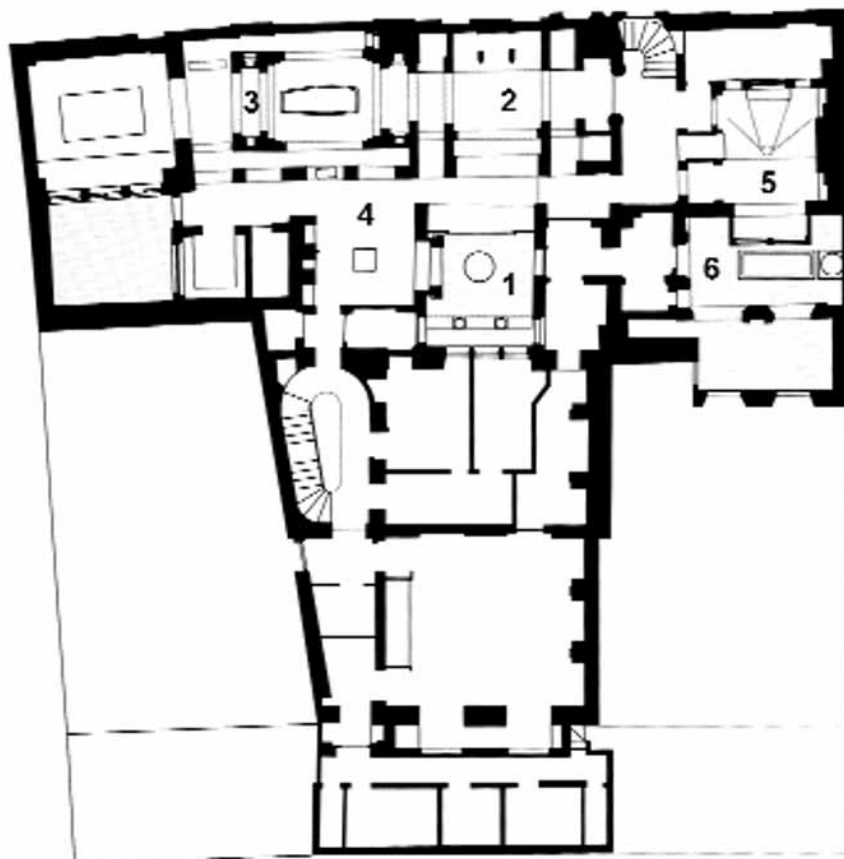
tancia del personaje en la historia de la Museología y preconiza sus preocupaciones museográficas que desembocarán en la construcción en 1817 de la Dulwich Picture Gallery, considerada en la historia de los museos como la primera pinacoteca de nueva planta construida expresamente para desempeñar esta función, y en su propia casa-museo, el primer museo de arquitectura concebido exclusivamente como tal.

El emplazamiento fue elegido con especial cuidado, cerca de la Royal Academy, de la Royal Society, de la Society of Antiquaries of London, a poca distancia de su oficina en el Banco de Londres y de la Catedral de San Pablo, y quizás considerando también el hecho de ser la mayor plaza del Londres de la época.

La construcción original, un edificio de finales del siglo XVII, fue derribada y sustituida por un proyecto de Soane que estaría terminado en el verano de 1793, donde se trasladó, el 18 de enero de 1794, con su mujer Elizabeth Smith, y sus dos hijos, John y George. Su ascenso y reconocimiento social durante los años siguientes -fue nombrado en 1795 miembro asociado de la Royal Academy y de la Society of Antiquaries, y elegido magistrado en 1798- le permitió la compra de la finca Pitzhanger Manor en Ealing. Esta empresa, tanto por el prestigio adquirido como por el mayor espacio disponible, le



2. Planta de la Casa-Museo de John Soane, piso principal.



3. Planta de la Casa-Museo de John Soane, piso inferior.

animará a dedicar más energías y ambiciones a su colección, considerándose el inicio del futuro museo de John Soane. Pero, a pesar de los años dedicados a las obras de acondicionamiento hasta 1803, la propiedad fue vendida en 1810 quedando el recuerdo de sus espacios y la efectividad de su iluminación plasmados en los futuros proyectos de Lincoln's Inn Field.

Su elección en 1802 como miembro de pleno de la Royal Academy y en 1806 como profesor de arquitectura de la misma institución, anuncian la compra en 1807 del número 13, que se sumará al 12, de su casa londinense y los primeros dibujos preparatorios para el acondicionamiento de un museo y un nuevo estudio en su interior, antecedentes de muchos años de cambios y reestructuraciones en una obra que nunca dejará acabada y que se verá ampliada en 1824, cuando adquiera el número 14 (figuras 2 y 3).

Desde su elección en 1806 como profesor de arquitectura en la Royal Academy, Soane comenzó a sistematizar la disposición de sus colecciones con el fin de que sus estudiantes pudieran aprender de ellas, proponiendo una visita especial a su casa cada día anterior y posterior a sus clases magistrales. Su museo particular se había transformado en una academia para el estudio de la arquitectura desde principios a la vez científicos y filosóficos, en una ambición enciclopédica casi olvidada desde Vitruvio (Moleón, 2001: 184), a través de la cual intentará acercar a sus estudiantes su propia experiencia italiana, su conocimiento de la antigüedad y sus múltiples lecturas. Aunque podemos entender que la colección de los modelos y maquetas de los edificios más famosos del pasado tuvieran una especial importancia para sus alumnos, no lo eran menos los vaciados de escayola u otras piezas de su colección, pues Soane entendía su museo de la misma manera que proyectaba su arquitectura: no sólo desde el detalle, sino desde la comprensión total y particular de la obra.

La colección

Coleccionista implacable, los registros de las compras de Soane hablan de su pasado, sus pasiones y, sobre todo, de los anhelos del Grand Tour de la Inglaterra del siglo



4. El Comedor-biblioteca. Acuarela, Joseph Gandy, 1825.



5. El Estudio-vestidor. Joseph Gandy, 1822.

XVIII. Becado por la Royal Academy, pasó dos años de su juventud en Italia (marzo 1778 – octubre 1780) donde recorrió las ciudades más importantes del país en una suerte de experiencia iniciática a lo que sería su futuro como arquitecto, que le permitió encontrarse con tres realidades fundamentales que desde entonces aparecerán tanto en su obra como en su colección: personalidades y artistas como Piranesi, a quien conoció en Roma y de quien se convirtió en ferviente coleccionista, el arte italiano clásico y renacentista, y la luz meridional. Pues en el mundo de la razón ilustrada en el que todo era entendible, admirable y, sobre todo, coleccionable, y en un siglo en el que Lord Hamilton (1730-1803), embajador británico en el reino de Nápoles, se permitió coleccionar volcanes, John Soane, quizás sin proponérselo, coleccionó la luz. Éste es el elemento unificador que ordena el recorrido del museo y que en su momento marcó la posibilidad de su visita cuando en 1833, por acta del Parlamento, la institución quedó abierta al público, exceptuando aquellos días en los que la luz no fuera la idónea para crear los efectos deseados por Soane y, específicamente, con «tiempo húmedo y malo» (VVAA., 1996: 1). En cada una de las habitaciones que a continuación procederemos a analizar, la iluminación del espacio y de las obras de arte cobra una

importancia fundamental, en la que los juegos de cristales, colores y alturas otorgan a la luz la belleza y la independencia de objeto coleccionable a la vez que la hacen imprescindible en la creación de diferentes ambientes.

En la actualidad el museo está dividido en varias salas, construidas en diferentes momentos ocupando los números 12, 13 y 14 de Lincoln's Inn Fields y cuya disposición es el resultado de los sueños de Soane. La decoración de la mayoría de las habitaciones, de muros rojos con molduras verdes, deriva de Italia y de la propia colección del arquitecto, inspirándose en la ornamentación de una villa romana descubierta poco tiempo antes de su llegada a Roma bajo los jardines de la villa del cardenal Gianfrancesco Neroni, en las excavaciones promovidas por el español José Nicolás de Azara (1730-1804). Este hallazgo fue uno de los más celebrados en la época, y el propio Soane compró en esos años dos juegos de los grabados coloreados que Angelo Campanella realizó sobre esta decoración, y que todavía hoy siguen colgando de las paredes del museo. Además, el obispo de Derry, uno de los primeros protectores del arquitecto y con quien viajó a Italia, adquirió algunos de los frescos originales con la intención de instalarlos en Downhill, su propiedad irlandesa, ampliándose el contacto

directo y repetido de Soane con esta fuente de inspiración que deberá unirse a la ya extendida fama de las pinturas de Pompeya.

La primera sala, el Comedor-Biblioteca, es el mejor ejemplo de la fascinación del arquitecto por la decoración de la antigüedad clásica, cuyas paredes pintadas barnizó para lograr la pátina pompeyana (figura 4 y figura 2, números 1 y 2). Es el único espacio que, al sostener otro piso, no recibe iluminación cenital pero en la que el juego de espejos se integra en la colección lumínica del arquitecto. Colocados sobre la chimenea, en las jambas y entre los cristales del gran ventanal. Este espacio alberga gran parte de la biblioteca de Soane, cuyo número de ejemplares asciende a diez mil, y mantiene los muebles originales diseñados expresamente por el arquitecto así como ocho sillas cantonesas de c.1720 fabricadas en padouk con incrustaciones de madreperla, y dos excepcionales vasos romanos del siglo IV a. C., los conocidos como *Candor Vase* y *Englefield Vase*.

Atravesando esta primera sala llegamos al Estudio-Vestidor, dos pequeñas habitaciones destinadas en un principio al uso personal de Soane (figura 5 y figura 2, números 3 y 4). De planta alargada y estrecha, a la izquierda, frente al ventanal sobre el patio central conocido como

La iluminación del espacio y de las obras de arte cobra una importancia fundamental, en la que los juegos de cristales, colores y alturas otorgan a la luz la belleza y la independencia de objeto coleccionable a la vez que la hacen imprescindible en la creación de diferentes ambientes



6. Detalle de la Cúpula-balaustrada, vista desde el Apolo Belvedere hacia el busto de Sir John Soane. ©Martin Charles.

Patio monumental (figura 2, número 5 y figura 3, número 1), todavía se conserva el escritorio del arquitecto con su pequeña mesa de dibujo. Tanto las paredes como la mayor parte del techo están recubiertas con los fragmentos de mármoles antiguos que el arquitecto Charles Heathcote Tatham (1772-1842) recogió en Roma en la década de los años 90 del siglo XVIII, y que posteriormente fueron comprados por el también arquitecto Henry Holland (1745-1806) y adquiridos por Soane en 1816. Lejos de las contemporáneas teorías expositivas, Soane ordena esta colección no desde el detalle sino desde la belleza del conjunto que debe ser admirado en su totalidad desde la estética de las formas a la variedad de las piezas esculpidas.

A través del ventanal, la luz fuerte y directa nos descubre los atemporales fragmentos arquitectónicos recogidos en Westminster, que se ordenan en el caos del Patio monumental, y aclara los mármoles matizando la iluminación amarilla de los cristales tintados del lucernario.

En el lateral izquierdo del patio, en el antiguo número 13, se encuentra el Segundo salón de desayuno (figura 2, número 6), uno de los ejemplos más característicos de la arquitectura de Soane, cuyo efecto definió él mismo en 1835: «La vista desde esta habitación hacia el Patio monumental y hacia el museo, los espejos en el techo, el cristal reflectante, combinado con una variedad de trazados y soluciones generales en el diseño y decoración del espacio limita-

do, presentan una sucesión de esos fantásticos efectos que constituyen la poesía de la Arquitectura» (VV. AA., 2001: 68). La sala fue completamente redecorada en 1951 eliminando los sucesivos repintes que había sufrido en su historia y que nada tenían que ver con la idea original de Soane. Se compone de una bóveda rebajada de doble arista, que el arquitecto había utilizado por primera vez en el Primer salón de desayuno como se verá más adelante, con un espejo cóncavo en cada una de sus cuatro esquinas y una gran linterna de cristal tintado en amarillo con dos vidrieras del siglo XVII, que alcanzan su máxima belleza en las primeras horas de las tardes soleadas, cuando reflejan el arco iris sobre el albero de las paredes. Esta habitación guarda algunas de las obras más importantes que Soane atesoraba de su gran amigo John Flaxman (1755-1826), de quien compró la mayor parte de los trabajos que el artista guardaba en su estudio a su muerte. Esta colección está considerada como la más importante, tanto en calidad como en número de piezas -aparte de la conservada en el University College of London-, y entre sus tesoros se encuentran, por ejemplo, tres raras terracotas realizadas por Flaxman antes de que éste empezara a trabajar con yeso. Además, de las paredes cuelgan algunas de las muestras más relevantes de los dibujos y acuarelas que Soane coleccionó de sus contemporáneos, entre los que se encuentran las vistas de la villa Negroni realizadas por Campanella, y sus propios diseños para el Banco de Londres.

Al fondo, tanto el Segundo salón de desayuno como el Estudio-Vestidor desembocan en el corazón del museo: la cúpula-balaustrada que se levanta sobre la Cripta (figura 2, números 7 y 8; figura 3, números 2, 3 y 4; figura 6). Este conjunto refleja la convicción de Soane en el estudio de los principios clásicos del dibujo como fundamento de la educación de los estudiantes de arquitectura. Su formación en la tradición renacentista que afirma el arte griego y el romano como ideal de belleza universal, marcó la elección de las obras que recogían en su conjunto tanto originales como vaciados de estas culturas y de la propia renacentista. Pero estas salas ejemplifican también la cara y la cruz que representan el Neoclasicismo y el Romanticismo en la Historia del arte pues, aunque es clásico el origen de las piezas, su exposición aglomerada, su evo-

cación casi de ruina y la dramática iluminación nos conducen al vértigo romántico de los delirios de Piranesi.

La cúpula se sitúa sobre una balaustrada, presidida a un lado por un busto de Soane (realizado en 1829 por Francis Chantrey) y al otro por una copia del Apolo del Belvedere (realizada hacia 1719 para Lord Burlington), que casi se precipita sobre la Cripta.

Erigidas entre 1808 y 1809, estas salas son la construcción original más antigua del actual museo. En origen fueron diseñadas como talleres en los que el propio Soane y sus estudiantes pudieran modelar y, aunque no existe una cúpula propiamente dicha, la linterna cónica que se abre sobre el techo circular asimiló pronto esta denominación. Esta nueva luz que encierra la casa del arquitecto colorea los mármoles que de otra manera hubieran permanecido blancos y, en palabras del propio Soane surge «a menudo desde fuentes desconocidas, derrama los matices más exquisitos, y produce los efectos más mágicos por todo el museo, y por ello comunica el único encanto que puede faltar en un conjunto de mármoles».

Entre las colecciones conservadas en estas salas destacan, entre otros, los vaciados de obras tan importantes como el *Tondo Taddei* de Miguel Ángel, parte de los fragmentos perdidos de la Columna trajana y los bajorrelieves de la Villa Medici en Florencia y del Arco de Constantino en Roma. Entre los originales se han identificado múltiples piezas decorativas de sarcófagos y de edificios clásicos y renacentistas (como por ejemplo uno de los capiteles del Panteón de Roma), bustos romanos (entre los que sobresale el de *Augusto niño* y *Retrato de una patricia*, c. 60 a. C.), gran número de urnas funerarias, esculturas tan importantes como el torso femenino perteneciente al friso del Erecteion ateniense (considerado como el fragmento de mayor tamaño conservado fuera de Atenas) y la *Ephesian Diana* (perteneciente en su día a la romana Villa Giulia del Papa Julio III).

La Cripta se ideó con la intención de emular las catacumbas o las cámaras mortuorias de la Antigua Roma, aprovechando las sombras que proyecta la linterna de la cúpula, y se decoró con los modelos preparatorios de las esculturas de los grandes artistas contemporáneos a Soane, muchas del propio John Flaxman, reconstrucciones de enterramien-



7. La Cripta y la Cúpula-balaustrada. Acuarela, Joseph Gandy, 1825.

tos etruscos, urnas funerarias romanas y la gran joya de la colección del arquitecto: el sarcófago del faraón Seti I (1303-1290 a. C.), una de las antigüedades egipcias más importantes halladas hasta la fecha (figura 7). La pieza fue descubierta por Giovanni Belzoni en el Valle de los Reyes y comprada por Soane en 1824 tras la renuncia del British Museum a pagar la elevada suma que se solicitaba.

Estas habitaciones, representan la atracción de Soane por las culturas antiguas, tanto por su arte como por la imagen, el sueño que los románticos querían mostrar de ellas y resultan especialmente llamativas en contraste con las dos salas que las siguen y preceden: la nueva sala de pintura y la sala de pintura.

Casi imbuida en la romántica locura de la balaustrada, la nueva sala de pintura se esconde tras el Apolo, integrándole en el paisaje de las *vedute* venecianas que decoran sus paredes (figura 2, número 9). Este espacio no fue construido por Soane sino que fue añadido al museo original para poder exponer las tres obras de Canaletto de su colección bajo la luz de la cúpula, la más apropiada para el estudio de los alumnos de arte. En el centro de la habitación, sobre la mesa india de marfil del siglo XVIII, se muestra una maqueta del Templo de Vesta en Tívoli, el edificio favorito de Soane y el que le inspiró para su famoso diseño de la «esquina Tívoli» en el Banco de Inglaterra.

En el lateral opuesto de la nueva sala de pintura, tras el busto de Soane realizado por Chantrey, una estrecha entrada nos permite adentrarnos en otro de los fascinantes delirios de este museo, la sala de pintura (figura 2, número 10). Una primera impresión del espacio nos enseña obras de pintores, algunos contemporáneos al arquitecto, bajo la exquisita iluminación cenital que Soane practicó siempre que tuvo ocasión de idear galerías de arte y cuyo máximo ejemplo es la Dulwich Picture Gallery. Entre estos cuadros sobresalen las dos series de cuadros moralizantes de William Hogarth (1697-1764), que el propio pintor atesoraba en su estudio, obras de Henry Füssli (1741-1825), de William Turner (1775-1851) y un fragmento original y una copia de los cartones de Rafael. Pero, si volvemos a mirar, y nos atrevemos a empujar los muros, las paredes se multiplican en escondidos paneles que dejan al descubierto el resto de los cien cuadros y dibujos que oculta este espacio, y el paramento lateral derecho se hunde descubriendo la gran maqueta del Banco de Inglaterra, diversos dibujos y diseños de las obras proyectadas por el propio Soane, vistas y ruinas dibujadas en su mayoría por Charles-Louis Clérisseau (1721-1820) y Francesco Panini (1745-1812), colecciones arqueológicas procedentes de Pompeya, Herculano y Roma, y la visión de lo que nos espera en el piso inferior; la Sala del monje, cuya mitad del techo está abierta a este departamento escondido y que con su aparente orden y desvelada locura en movimiento demuestra una vez más el genio del arquitecto y sus dos fuentes más importantes en la creación de su museo: la luz, y sus infinitas posibilidades de sombras, y Piranesi, de quien se pueden descubrir quince maravillosos dibujos sobre los templos dóricos de Paestum entre las sorpresas que depara este espacio.

La Sala del monje se sitúa justo debajo de la sala de pintura, ambas construidas en 1824 en el número 14, y a ella se accede desde el piso inferior a través de la cripta (figura 2, número 11; figura 3, número 5; y figura 8). Soane creó este espacio a modo de respuesta satírica al gusto por el arte gótico de moda entre sus contemporáneos, y al que él se oponía decantado claramente por el clásico. Ejemplo de esta burla son las tumbas que el arquitecto mandó instalar en un pequeño patio en alto que puede verse a través de la ventana, una de ellas dedicada al



8. La Sala del monje. © Martin Charles.

«Padre Giovanni» (en referencia a sí mismo, por la traducción de «John» del inglés al italiano) y otra que reza «Alas, Poor Fanny!», donde efectivamente fue enterrada la perra de compañía de la señora Soane (figura 3, número 6).

La iluminación de este espacio imita, gracias a las vidrieras, la característica de las catedrales góticas, enfatizando la sensación de melancolía y soledad que embarga esta habitación. Tanto los efectos lumínicos como la calidad de las obras de arte que atesora este espacio prueban que, al menos en algunos detalles, Soane parecía inclinarse por el gusto bajomedieval. Muestra de ello es el propio techo, un interesante y raro fragmento del siglo XIII de la destruida sala pintada del Palacio de Westminster, de donde proceden también los inquietantes fragmentos arquitectónicos y decoraciones del Patio monumental.

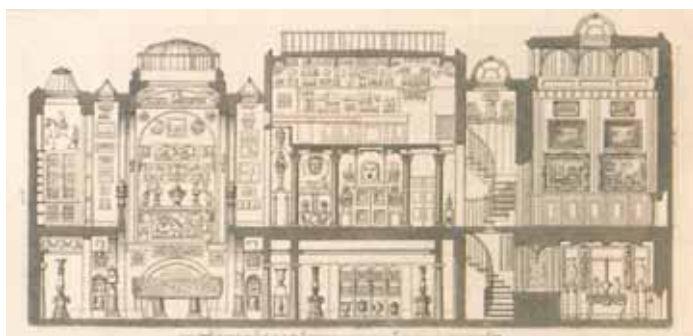
Los objetos que decoran esta sala son una interesante mezcla de diferentes estilos y épocas que, iluminados por la luz de las vidrieras flamencas de los siglos XVI y XVII y la escasa luz que consigue filtrarse por la abertura cenital desde la sala de pintura, hacen efectivamente pensar en el sueño romántico de las ruinas medievales, más que en la propia realidad del arte gótico. Entre las piezas más interesantes de esta habitación sobresalen una cerámica de manises de principios del siglo XVIII, una jarra alemana del siglo XVI, dos vasijas romanas de los siglos I o II d. C., un crucifijo



9. La familia Soane en la primera sala de desayuno. Acuarela, Joseph Gandy, 1798.

tallado en madera del siglo XV y la colección -una de las primeras- de cerámica peruana precolombina. Las referencias del propio Soane sobre esta última colección son una buena muestra de su modo de coleccionar, seducido por todo tipo de objetos que le parecieran interesantes, no tanto por su valor en el mercado como por el que él mismo quisiera darles. Así, cuando compró su colección peruana en 1834 él mismo escribió en sus registros: «dudo de su antigüedad pero son poco comunes» (VV. AA., 2001: 39). Acompañando a estos objetos, se reparten por las paredes y sobre los muebles infinidad de fragmentos arquitectónicos tanto góticos (muchos provenientes de la capilla de Enrique VII en la Abadía de Westminster) como neogóticos.

En el número 12 de Lincoln's Inn Fields se sitúan las dos últimas habitaciones del museo, el Primer salón de desayuno y la Sala de dibujos, cuyo estudio se ha dejado para el final pues, si bien fueron las primeras salas construidas por Soane entre 1792-93, no entraron a formar parte del museo hasta 1969 y fueron restauradas totalmente en 1994-95, reinstalando los muebles y la exposición original. El Salón de desayuno, en el piso inferior del edificio, demuestra la pasión de Soane por la bóveda rebajada de doble arista, que ensaya aquí por primera vez y que repetirá tantas veces en arquitecturas domésticas y en proyectos públicos, definida como «a medio camino entre el gusto romántico



10. Sección de la Casa-museo de John Soane. Gravado, The Union of Architecture.

por el gótico y una geometría más clásica» (Moleón, 2001: 159), a la par que su colección (figura 2, número 12 y figura 9).

La bóveda está decorada con una celosía pintada por la que crecen las flores en trampantojo, imitando una pérgola abierta al cielo, que se acompaña de las plantas reales que se asoman desde el gran ventanal a través del cual se ilumina la habitación. En las paredes, entre algunos de los libros de su colección, cuelgan los grabados de las *Vedute di Roma* de Piranesi, proyectos del propio Soane, diversos dibujos del arquitecto C. H. Tatham, y descansan dos de las maquetas de su colección, el Templo de Augusto en Pola (Istria) y el Templo de Neptuno en Palmira (Siria).

A la Sala de dibujos se llega a través de la escalera del vestíbulo de entrada, y se caracteriza por el especial color de las paredes, conocido como «amarillo Turner», muy de moda en la época. En 1834 Soane acristaló el balcón original, expandiendo el espacio de la sala y creando así un efecto de *loggia* a imitación de la arquitectura renacentista que tanto admiraba. La iluminación que la instalación de estos nuevos cristales consiguió fue descrita por *The Penny Magazine* el 30 de noviembre de 1837: «en una tarde de verano, cuando los rayos del sol vibran a través de los cristales tintados... cada objeto es iluminado con matices maravillosos» (VV. AA., 2001: 75).

Esta habitación está dividida en dos espacios, conocidos como las Salas de dibujos sur y norte, y era utilizada por la señora Soane como centro de las reuniones y fiestas que tenían lugar en la casa. De sus paredes cuelgan los retratos que William Owen (1769-1825) hizo del matrimonio y de sus hijos, el lienzo *La barca del almirante Van Tromp a la entrada de Texel* de William Turner pintado en 1831, el dibujo a lápiz de la señora Soane realizado por John Flaxman hacia

1795, multitud de importantes dibujos del propio arquitecto, *Escena rural* del artista flamenco H. Saftleven (c.1607-c.1685) y *Diseño para el marco del retrato Real del Rey Carlos* del pintor flamenco Theodoor Van Thulden (1606-1676), anteriormente atribuido a Rubens.

Además, entre los estantes y sobre los diferentes muebles, descansan más esculturas y modelos de Flaxman, la colección de medallas napoleónicas, maquetas de diversos edificios clásicos y el gabinete con la colección de dibujos del maestro de Soane, el arquitecto George Dance (1741-1825).

John Soane vivió sus últimos años en su museo, en las habitaciones privadas que siempre mantuvo en el número 12 de Lincoln's Inn Field, donde murió en 1837 a los 84 años. Su colección ofrece múltiples posibilidades de estudio, desde la particularidad de cada uno de los grupos a la complejidad de la empresa en su totalidad. Sobre decir que para entender al arquitecto ambas aproximaciones se hacen imprescindibles, pero no debemos olvidarnos de aquellos matices que hacen de algunos sitios, de algunos museos, lugares mágicos en los que poder comprender la locura del coleccionista. John Soane, en su afán de atesorar el pasado y sus sueños en su propia arquitectura, encerró también la luz, y a su Museo bien podrían aplicársele las mismas palabras que en 1640 Hortensio Felix Paravicino dedicaba a la pintura: «Porque hablando del mundo, que en pluma del Apóstol 2 Cor. 7, es una pintura no más. *Praeterit figura huius mundi*. Ser la luz de él, no es ser solo la luz para que se vea, sino para que se mire, y con que se pueda juzgar. Que en las pinturas, saben los que desta cultura adolecen, que importa el mirarla a su luz, no solo para juzgarla, sino aun para verla. Pues no mirada a su luz una tabla de Tiziano, no es más que una batalla de borrones, un golpe de arboles mal asom-

brados. Y vista a la luz que se pintó, en una admirable y valiente unión de colores, una animosa pintura, que aun sobre autos de vista de los ojos, pone pleytos [sic.] a la verdad» (figura 10).

Bibliografía

DARLEY, G. (1999): *John Soane. An accidental Romantic*, Yale University Press, New Haven.

DIVITIIS, B de. (2003): «A newly discovered volume from the office of Sir John Soane», *The Burlington Magazine*, March CXIX, 180-198.

MIDDLETON, R., et alii (1996): *Sir John Soane*, Cambridge University Press.

MOLEÓN, P. (2001): *John Soane y la arquitectura de la razón poética*, Mairca, Madrid.

NEVOLA, F. (2000): *Soane's Favourite Subject: the store of Dulwich Picture Gallery*, Dulwich Picture Gallery, London.

RICHARDSON, A. E. (1982): *Monumental classic architecture in Great Britain and Ireland*, Norton & Company, London.

RICHARDSON, M. y STEVENS, M. A. (2001): *John Soane arquitecto*, Ministerio de Fomento, Madrid.

SOANE, J. (1830, 1832, 1835): *Description of the residence of Sir John Soane*, Architect, London.

VV.AA. (1983): *John Soane*, Academy Editions, London.

VV.AA. (1996): *A short description. Sir John Soane's Museum*, Sherwood Press, Nottigham.

VV.AA. (2001): *A new description of Sir John Soane's Museum*, Published by the Trustees, London.

La gestión de un museo estatal en un contexto de modernización del estado. El Museo Histórico Nacional de Chile

Bárbara de Vos Eyzaguirre¹
Museo Histórico Nacional²
Santiago de Chile

Barbara de Vos Eyzaguirre es profesora de Historia, Geografía y Educación Cívica en la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magister en Historia de Chile por la Universidad de Santiago. Entre 1990 y 1997 se dedicó a la docencia universitaria y a la investigación. Desde 1997 es directora del Museo Histórico Nacional de Chile y miembro del Consejo Nacional de Monumentos. Formó parte de la dirección de la Fundación Tiempos Nuevos en representación de la DIBAM entre los años 2000 y 2006. Ha publicado *El Paradigma de la Industrialización en Chile, 1860-1875* y numerosos guiones museográficos.

Resumen: El tránsito de un Museo Histórico Nacional de casi secular tradición centrada en las colecciones a un museo dinámico centrado en las personas, no es ciertamente, un camino fácil y expedito. La modernización de la gestión, en consonancia con similar proceso iniciado por el estado de Chile, incorporando la participación de los usuarios y del uso de las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) y de los servicios virtuales, han generado un recorrido tan trabajoso como apasionante. El artículo aborda sus objetivos y etapas, y dentro de cada una de ellas los tropiezos y logros más significativos, entre los cuales destaca el compromiso y energía de los funcionarios que trabajan en un espacio en que la adaptación a las nuevas necesidades de los usuarios, y el cambio consiguiente, se han instalado definitivamente.

Palabras clave: Modernización, gestión, trabajo, usuarios, estado, Chile.

Abstract: The path for a shift from a National Historic Museum of a tradition of almost centuries, focused on collections, to a dynamic museum centred on persons, is hardly easy and clear. Modernisation of management, in line with a similar process initiated by the Chilean State, incorporating user participation and employing Information and Communication Technologies (ICT) and virtual services have involved a passage which has been as laborious as exciting. The article deals with its aims and phases and, within each of these, the most significant obstacles and achieve-

ments, notably the commitment and energy of the state servants working in a space in which the adaptation to new user needs, and the resulting change, have been implanted definitively.

Key words: Modernisation, management, work, users, state, Chile.

Existe un antiguo dicho que nos recuerda que resulta más fácil torcer un hierro que cambiar una costumbre. Nada podría resultar más acertado a propósito del proceso de modernización del Museo Histórico Nacional de Chile. Modificar formas tradicionales de trabajo de largo asiento, en una institución casi centenaria, requiere, sin lugar a dudas, un esfuerzo superior, pero a la postre resulta también, infinitamente gratificante, útil y socialmente recompensado.

A comienzos de los años noventa, al inicio del proceso de recuperación de la democracia en Chile, se hizo patente la necesidad de hacer más eficiente la gestión del Estado que, claramente, estaba a la saga del proceso de modernización y globalización en que se insertaba, con éxito de contexto, la sociedad chilena.

El estado entonces, da inicio a una audaz reingeniería en su administración, la misma que influenciaría de forma muy determinante el trabajo de todos los órganos de gobierno planteando objetivos realistas en las propias organizaciones, de forma transversal y abarcando los niveles central, regional y local. El énfasis propuesto en esa época, que se mantiene aún vigente, fue concebir un estado al servicio de las necesi-

¹ Correo electrónico: barbara.devos@mhn.cl

² www.museohistoriconacional.cl



Un museo histórico es una parte vital de la memoria de la comunidad a la que pertenece y como tal debe, como requisito de vigencia y sobrevivencia, adaptarse a la forma y modos en los que esa sociedad construye su memoria y recrea su pasado

1. Museo Histórico Nacional de Chile. © Museo Histórico Nacional de Chile.

dades de la gente, de acuerdo a un diseño general centrado en el usuario, formulando para ello un sistema de gestión estratégica y de aplicación de diversas herramientas de gestión y manejo de recursos humanos. Indudablemente este proceso tiene un profundo nivel de implicación para el conjunto de la institucionalidad del Estado de Chile en general, y para el Museo Histórico Nacional en particular.

El Museo Histórico Nacional está ubicado en el corazón de Santiago de Chile, en su plaza de armas, y fue inaugurado en 1911 sobre la base de antiguas colecciones. Actualmente forma parte, junto a los restantes museos nacionales, regionales y especializados, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), la que depende, a su vez, del Ministerio de Edu-

cación. Es un museo estatal, emplazado en un edificio patrimonial (Palacio de la Real Audiencia) que alberga variadas colecciones compuestas por alrededor de setenta mil objetos, más un archivo fotográfico de carácter histórico cercano a las cien mil imágenes y una biblioteca especializada con siete mil títulos. Trabajan veinticinco funcionarios, cuyo promedio de edad es de cuarenta y tres años que atienden a una cifra cercana a los ciento cuarenta mil visitantes al año y en poco más de una década, ha cambiado su gestión de una manera profunda y definitiva.

A partir del año 1996 tanto la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos³ así como el museo, en el marco de un proceso participativo y convocante, redefinieron su misión y establecieron una planificación

³ www.dibam.cl

estratégica quinquenal con metas y objetivos de revisión anual que incluyeron -ampliándolos por cierto- la misión y objetivos establecidos en el año 1929⁴ los que habían permanecido, desde entonces, prácticamente inalterados. Desde esa fecha datan también los esfuerzos por realizar un diagnóstico descarnado del estado de la cultura y del patrimonio cultural en relación a las expectativas y necesidades de la ciudadanía de manera de configurar una «oferta» cultural atractiva y pertinente.

Fruto del trabajo descrito, se llegó a la definición de nuestra misión como una institución patrimonial cuyo fin último es «facilitar a la comunidad nacional el acceso al conocimiento y recreación de su historia, a través del acopio, conservación, investigación y difusión de los diversos elementos tangibles e intangibles que forman parte del patrimonio histórico de Chile». Quedaron implícitos en esta definición de misión, aspectos de particular relevancia. Comunidad nacional no se refiere a los nacionales, constitucionalmente hablando, sino que se refiere a una comunidad de personas que permanente o transitoriamente se encuentran en el país, y también los usuarios remotos que acceden a los contenidos digitales a través de la red virtual. El logro de esta misión conlleva el cumplimiento de objetivos a medio plazo entre los que se destacan los siguientes:

- a) Incrementar la cobertura y mejorar la calidad de atención a los usuarios presenciales y virtuales.
- b) Poner el museo a disposición de la comunidad, como un espacio de reflexión, información, esparcimiento y educación en torno al Patrimonio histórico de la nación.
- c) Incrementar los recursos y las acciones tendientes a mejorar la conservación, preservación y restauración de las colecciones del museo.
- d) Ampliar el conocimiento y la difusión del Patrimonio histórico nacional, a través de investigaciones, exposiciones y publicaciones.

Para el adecuado y oportuno cumplimiento de estos objetivos se establecieron líneas



2. Reunión de trabajo, Museo Histórico Nacional. © Museo Histórico Nacional de Chile.

de trabajo que permitieran ir avanzando sostenidamente en su logro, evaluando su cumplimiento en su expresión cuantitativa. Esto se tradujo en que año tras año se contó con «duros» indicadores de gestión conocidos y consensuados, de cumplimiento obligado, sometidos a la auditoría de las autoridades y que sirvieron de argumento definitorio a la hora de la asignación presupuestaria. Paralelamente, se introdujeron novedosas modalidades de gestión a través de proyectos transversales emprendidos por el museo en conjunto con otras unidades de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, superando de esta manera la parcelación y enclaustramiento tan propio de la «cultura organizacional» de los museos.

Desde el inicio del proceso de modernización del museo quedó muy claro que el antiguo organigrama resultaba del todo ineficiente para la etapa recién emprendida. Responder a las nuevas exigencias planteadas requería de una nueva «cultura organizacional», para enfrentar el quehacer del museo. Para ello se definió una estructura organizacional de trabajo que superaba la relación directa que establecían los encargados de colecciones, biblioteca y los distintos departamentos que se vinculaban directamente con la dirección. No existía la práctica del trabajo

en equipo, y cuando éste se daba, más bien respondía a empatías personales que a una directriz al respecto. Como resultado, el manejo de la información era deficiente y la toma de decisiones recaía por completo en la dirección. Nos encontramos ante una estructura jerárquica vertical, centralizada y tradicional que no fomentaba tampoco una adecuada gestión del conocimiento inherente a una institución patrimonial como es el museo.

Para afrontar esta situación se reformuló la estructura organizativa del museo en áreas de gestión, permitiendo con ello «funcionalizarla», disminuir la diferenciación vertical y la centralización en la toma de decisiones, favoreciéndose el trabajo en equipo para la toma de decisiones institucionales, una planificación estratégica, y una eficiente asignación de los recursos. Como innovación más relevante se contempló la creación de tres subdirecciones encargadas de la coordinación de cada área: Patrimonio; Administración, Finanzas y Personal; y, Extensión y Educación.

Cada una de ellas asume como principal responsabilidad gestionar adecuadamente los procesos respectivos de su área en coordinación con sus equipos de trabajo, permitiendo una mejor planificación, organización de tareas y evaluación de

⁴ Decreto Fuerza de Ley, número 5200, de 18 de noviembre de 1929, por el que se crea la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) de Chile.



3. Plaza de Armas y vista del Palacio de La Real Audiencia, hoy sede del museo, publicado por Furne, París.

resultados más precisa. A su vez, cada una de las subdirecciones se relaciona transversalmente, según sus necesidades y proyectos, además de asesorar en conjunto a la Dirección del museo para la toma de decisiones. De esta manera se potencia una sinergia más productiva y eficiente, reforzándose, además, la conformación de equipos de trabajo capaces de construir líneas de trabajo a largo plazo, validados internamente.

Los resultados no tardaron en aparecer. Por ejemplo, al establecerse las líneas de trabajo de la Subdirección de Patrimonio, se vio la necesidad de crear, primero a modo de proyecto y después de forma definitiva, la Oficina de Documentación y Registro Patrimonial. Posteriormente se publicó, por primera vez en la historia del museo, una política de colecciones de MHN, y más tarde maduró un nuevo concepto en el trabajo de las colecciones, que fue definido como *El manejo integral de colecciones* (2005) que contempla como estrategia en la gestión de colecciones, la conservación preventiva y la documentación. Los depósitos del museo, contenedores, rotulados identificatorios y su manejo han sido otro aspecto abordado con un trabajo profesional de excelencia y regulado por estándares internacionales.

En esta misma etapa se formularon proyectos que hoy son una realidad, y que buscaron responder a la necesidad de ofrecer contenidos virtuales en la red y de aportarlos a la educación de los chilenos cualquiera que sea su edad y lugar de residencia.

Destaca, en primer lugar, el Catálogo Fotográfico que pone a disposición del público en Internet una selección de más de veinte mil imágenes del Archivo Fotográfico del museo accesibles y adquiribles vía Web. El Archivo Fotográfico contiene alrededor de cien mil fotografías. Con esto se resuelven, de manera conjunta dos problemas igualmente urgentes: la necesidad de conservación -negativos extremadamente frágiles, manipulación de originales y crear un segundo soporte digital- y, permitir la difusión y accesibilidad a la comunidad de un rico patrimonio visual. También se ha puesto a disposición del público el Catálogo Biblioteca Museo Histórico Nacional⁶. Para su confección se catalogó la rica colección bibliográfica del museo con el sistema ALEPH, considerándose en etapas posteriores la disposición de los volúmenes en formato digital.

El Museo Histórico Nacional ofrece, en su página Web una serie de servicios de información, gestión de contenidos y servicios en línea al día, entre los cuales destaca la posibilidad de que cualquier profesor del

sistema escolar pueda acceder a una visita guiada especializada para sus alumnos y contar con material de apoyo como las guías didácticas, según edades y períodos históricos. Para el público en general, especialmente para el chileno que vive en lugares apartados de nuestra extensa geografía, se encuentran disponibles los objetos destacados de las colecciones y una visita virtual por las principales salas, así como las principales efemérides y otros datos de la historia de nuestro país que resultan de interés general.

Desde el enfoque de «museo centrado en el usuario» se ha diseñado una nueva señalética más adecuada y ergonómica, con soportes de gráfica y distintos niveles de lectura de los contenidos en las salas de exposición. Pensando en el público extranjero, se han incorporado sistemas de traducción en *mp3* que explican la totalidad de la exhibición renovada, atractiva y vigente en términos museográficos.

En Chile el proceso de modernización del Estado continúa en marcha, y en el Museo Histórico Nacional nos encontramos en pleno proceso de trabajo. Contamos con un Programa de Mejoramiento de la Gestión (PMG) que año tras año, compromete al museo en diferentes áreas tales como evaluación, satisfacción de usuarios, finanzas, proyectos innovadores, etc. Pero sin lugar a dudas, el cambio más radical que se ha verificado, es un enfoque nuevo y compartido en el trabajo cotidiano, en el que los requerimientos de eficiencia en la gestión y en el gasto, han ido aparejados a la inclusión de la participación y necesidades de los usuarios en el diseño e implementación de las políticas.

Un museo histórico es una parte vital de la memoria de la comunidad a la que pertenece y como tal debe, como requisito de vigencia y sobrevivencia, adaptarse a la forma y modos en los que esa sociedad construye su memoria y recrea su pasado. Estamos en pleno proceso de aprendizaje y adaptación, y como somos concientes de que en nuestras sociedades, lo único permanente es el cambio, esperamos ser muy fieles a nuestro espíritu y muy volubles con nuestros métodos y herramientas.

⁵ www.fotografiapatrimonial.cl

⁶ <http://www.bncatalogo.cl/>

Museo Salzillo de Murcia. Un nuevo reto ante el III Centenario del nacimiento del escultor

María Teresa Marín Torres¹
Museo Salzillo
Murcia

María Teresa Marín Torres es directora del Museo Salzillo y Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, donde imparte las asignaturas de Museología y Patrimonio. Ha realizado estancias de investigación en el Museo Capodimonte de Nápoles, en las universidades de Masaryk (Brno), Leicester y Sorbona (París) y en los centros de documentación del ICOM y de la DMF en París. Codirige desde el año 2000 los Encuentros Internacionales de Museología de la Fundación Cajamurcia.

Resumen: Desde que el Museo Salzillo fuera creado en 1941 no ha dejado de ser el más visitado de la Región de Murcia. A partir de la década de los años noventa del siglo XX inició una profunda etapa de renovación con la restauración de sus fondos y la total rehabilitación de su contenedor arquitectónico, según el proyecto de Yago Bonet. Una de sus partes más carismáticas es una iglesia de finales del siglo XVII, la de Jesús, auténtico teatro sacro donde se custodian los famosos pasos que Francisco Salzillo (1707-1783) ideara para salir en procesión la mañana del viernes santo murciano. En los últimos tiempos se ha pretendido ofertar al público visitante un programa de actividades para su mejor difusión. A lo largo de este año 2007, tercer centenario del nacimiento del escultor, el Museo está siendo la sede de una importante muestra en la que se han dado cita obras de diferentes países y que lleva por título *Salzillo: testigo de un siglo*.

Palabras clave: Museo Salzillo, Murcia, Historia, Museografía, exposiciones temporales

Abstract: Since the creation of the Salzillo Museum in 1941 it has always been the most visited in the Murcia Region. From the 1990s, a thorough phase of renewal was begun, with the restoration of its resources and complete rehabilitation of its architectonic content, according to the project of Yago Bonet. One of its most charismatic parts is the late seventeenth century church of Jesus, a genuine sacred theatre, custody of the famous steps conceived by Francisco Salzillo (1707-1783) for the departure of Murcia's Good Friday

morning procession. The aim has been in recent times to offer the visiting public a programme of activities to divulge this. Throughout 2007, the third centenary of the sculptor's birth, the museum is housing a major exhibition which has drawn on works from a variety of countries, under the title of *Salzillo: a century of witness*.

Key words: Salzillo Museum, Murcia, History, Museography, temporary exhibitions.

Aunque el Museo Salzillo de Murcia fue creado por decreto ministerial en el año 1941, ya desde el siglo XIX la loada iglesia de Jesús, su sede más carismática, era visitada por multitud de viajeros que se acercaban por las tierras de levante y que no podían dejar de contemplar uno de sus tesoros artísticos más admirados. En un espacio centralizado que constituye un auténtico teatro de la Pasión, se han custodiado durante más de dos siglos los pasos que Francisco Salzillo creara para la cofradía de Jesús entre los años 1752 y 1777. Junto a este mágico lugar se construyó el Museo en la década de 1950, donde se dio destino, entre otras obras del escultor y su escuela, al Belén de más de quinientas figuras que éste realizara para la familia Riquelme y al conjunto de cincuenta bocetos en arcilla, preciados testimonios del proceso de creación escultórica.

El Museo monográfico lleva el nombre de uno de los artistas más importantes del siglo XVIII español, Francisco Salzillo, hijo de un escultor napolitano, Nicolás, que arribara a las costas del levante español a finales del siglo XVII, cuando todavía Nápoles pertenecía al reino de España. Durante este año 2007 se están celebrando una serie de eventos para la conmemo-

¹ Correo electrónico: mtmarin@um.es

ración del tercer centenario de su nacimiento y esta institución está teniendo una presencia activa en muchos de ellos, muy especialmente en la gran exposición que en torno al escultor y su siglo organizan entidades públicas y privadas como el Ministerio de Cultura a través de la Sociedad de Conmemoraciones Culturales, la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, su Ayuntamiento y la Fundación Cajamurcia, con la colaboración de la Diócesis de Cartagena, la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús y el Museo Salzillo. Esta magna exposición lleva por título *Salzillo, testigo de un siglo*.

Un poco de historia

Francisco Salzillo nació el 12 de mayo de 1707, el mismo año de la batalla de Almansa, muy importante para el desenlace de la Guerra de Sucesión que puso en el trono a un rey Borbón. Fue un artista reconocido en vida, como demuestran los diversos nombramientos que recibió, como el de «celebrado escultor de España» y «escultor del mayor crédito de estos reinos». Con su obra se cerraba el brillante episodio de la escultura barroca española en madera policromada.

Su primer biógrafo fue el ilustrado matemático Luis Santiago Bado, dando cuenta de un encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues tanto Salzillo como él fueron profesores de la Escuela Patriótica de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, dirigida por el escultor desde 1779 a 1783, año de su muerte. Desde que Ceán Bermúdez hablara de Salzillo en su célebre diccionario histórico de 1800, su fama se vio poco a poco acrecentada, forjándose la imagen del artista en plena época del romanticismo y alcanzando fama nacional después de haber transcurrido cien años de su muerte. Con la aparición de la fotografía como medio revolucionario para la reproducción de obras de arte, las imágenes de Salzillo tuvieron gran difusión, en los mismos momentos en los que comenzaban a organizarse las primeras exposiciones temporales en torno a su obra.

La iglesia privativa de la cofradía de Jesús, donde se veneran los famosos pasos que Salzillo tallara para desfilar en la mañana del Viernes Santo murciano, era ya visitada por viajeros del XIX, muchos de los cuales no



1. Iglesia de Jesús y Museo Salzillo junto a la iglesia de San Andrés (a la izquierda). (Foto: Museo Salzillo).

dudaban en calificarla como «museo». Entre los proyectos fallidos para la creación de un centro de esta índole dedicado al escultor destacó el de 1915-1919, años en los que la junta de patronato del instituto Alfonso X el Sabio adquirió el belén que había sido propiedad de la marquesa de Corvera. El Museo hubiese estado ubicado junto a la iglesia de Jesús, en una superficie tres veces mayor a la actual, pero finalmente el proyecto no llegó a buen término.

Sería en 1941 cuando se promulgase el primer decreto de creación del Museo Salzillo por parte del entonces Ministerio de Educación Nacional, aunque modificado ocho más tarde, junto con el reglamento de funcionamiento que todavía hoy sigue vigente. Desde aquel entonces el Museo se ha venido gestionando a través de un patronato, una comisión ejecutiva y la dirección, aunque la composición de sus miembros se viene designando desde 1993 por parte de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

El Museo estuvo subvencionado por el Ministerio desde sus comienzos pero lo cierto es que a partir de la década de los años ochenta, en los mismos momentos en los que se transfería la gestión de algunos de los museos estatales, éste comenzó a funcionar prácticamente como museo privado al proveer sus ingresos exclusivamente del cobro de la entrada y de subvenciones puntuales de carácter autonómico o municipal. La rehabilitación y adecuación museográfica de la iglesia de Jesús, y la construcción del nuevo museo adyacente en la década de los años cincuenta fue obra del arquitecto José Tamés y ejecutado por Eduardo Giménez Casalins. En aquel momento constaba de una sola planta, con dos salas destinadas a obras de Salzillo y su

escuela, y donde se exponían algunos de sus bocetos, así como el Belén dispuesto en diorama. En la década de los años setenta fue ampliado en el lado norte, donde se instaló la fachada de un antiguo palacio del siglo XVI que estaba en el centro de la ciudad. El Museo fue dirigido desde su inauguración hasta 1993 por el catedrático de Historia medieval Juan Torres Fontes.

En la década de los años noventa el Museo comenzó una nueva etapa de renovación en la que se restauraron la mayor parte de sus fondos, pinturas murales de la iglesia de Jesús y se rehabilitó por completo el edificio según el proyecto del arquitecto Yago Bonet (1999-2002). En esta intensa campaña de restauración (Murcia Restaura) fue crucial el patrocinio de la Fundación Cajamurcia, junto a entidades públicas como la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y su Ayuntamiento. Estos años coincidieron con la dirección al frente del Museo del catedrático de Historia del Arte Cristóbal Belda Navarro.

Desde finales del año 2005 se viene reuniendo el patronato en el que el gobierno autonómico cuenta con una mayor presencia, y está concediéndole las subvenciones necesarias para su adecuada gestión, permitiendo que el centro continúe modernizando sus instalaciones y oferte al público un programa de actividades para cumplir así su misión de acción cultural y difusión de sus fondos.

El edificio, el proyecto museográfico y las colecciones

Según el arquitecto gallego Yago Bonet, el Museo ha sido concebido como «un itinerario en el tiempo y en el espacio, un laberinto de emociones, de memorias y de conocimientos» (Bonet Correa, 2004). Con la apertura de las tribunas de la iglesia y su utilización como espacio expositivo se ha realzado el carácter de teatro sacro que ya de por sí tiene la misma. Anexo a él se encuentra el nuevo edificio caracterizado por la luz natural y el vacío del espacio limitado por las blancas paredes de estuco veneciano. El inicio del recorrido se plantea en la plaza de San Agustín, también proyectada por el arquitecto, espacio que sirve de antesala al Museo y donde se vive el extraordinario rito barroco de la salida de la procesión de la iglesia de Jesús cada mañana de viernes santo (figura 1).

El Museo debe estar siempre inmerso en un proceso de mejora continua. La exposición *Salzillo, testigo de un siglo* va a marcar una importante inflexión dentro de la historia de esta admirada institución murciana



2: Angelitos de la *Dolorosa*. Francisco Salzillo (1755) (Foto: Pedro J. Navarro, Worldiris).

² El audiovisual es uno de los capítulos de la guía del museo en formato DVD editada en 2006 (*Museo Salzillo: laberinto de pasiones barrocas*, producido por la empresa audiovisual Worldiris).

El proyecto museográfico actual corrió a cargo de José Cuesta Mañas, director del Museo entre los años 2000 y 2004, como ya analizamos con anterioridad (Marín Torres, 2005). El visitante sigue un itinerario único, de arriba abajo, por lo que el recorrido comienza en la segunda planta, en el vestíbulo superior, espacio dedicado a la biografía del escultor y donde se ha colocado en el último año un pequeño audiovisual donde

se cuenta su vida⁴⁷, con secuencias de la película *Salzillo o la Soledad de Jesús* (Primitivo Pérez, José Antonio Postigo, 1983) -interpretado por Francisco Rabal-, y de cortometrajes antiguos con imágenes de la procesión de viernes santo realizados por Val del Omar (1935). A continuación el visitante transita por una zona de rampas que comunican con la zona superior de la iglesia de Jesús o Sala de Tribunales. En este espacio cir-



cular que hasta hace pocos años servía como almacén, se han abierto los balcones hacia la iglesia, y en todo el perímetro circular interior, se han instalado una serie de grandes vitrinas frente a los balcones donde se expone el ajuar suntuario que se corresponde con el paso que se encuentra enfrente a los mismos, dentro de sus capillas. En la pared semicircular del anillo menor, en nichos semicirculares, se exponen obras de

Salzillo y su escuela, como el *Cristo de San Eloy* (anterior a 1750), de perfecta anatomía y realizado con el dramatismo contenido propio del escultor, o los *Ángeles adoradores* (1730-1740), de cuidada policromía. Entre las artes suntuarias destacan las túnicas del Nazareno, como las de principios y finales del siglo XVIII (del Centenario y del Bailío) o la cruz de carey con incrustaciones de nácar de 1800.

A través de los balcones se pueden vislumbrar las pinturas murales de esta ermita edificada a partir de 1670 para sustituir una antigua capilla anexa a la iglesia conventual de la orden agustina. Es propiedad de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús, hermandad penitencial constituida en el año 1600 para sacar en procesión a su enigmático titular, un *Nazareno* adaptado y restaurado por Juan de Aguilera y el pintor Melchor de Medina. Originariamente tenía planta octogonal, lo que venía a reforzar su carácter pasional (ocho son los días que transcurren entre domingo de Ramos y el de Resurrección). En siete capillas se disponen los famosos pasos que la cofradía encargara a Francisco Salzillo y que vinieron a sustituir las viejas insignias, muy esquilmadas tras la riada de San Calixto (1651).

La iglesia de Jesús constituye un auténtico teatro sacro donde se escenifican los principales episodios de la Pasión de Cristo, los Misterios, como *tableaux vivants* de cada uno de los episodios acaecidos hasta el camino del Calvario. Su carácter teatral está reforzado por las arquitecturas fingidas de las pinturas murales realizadas por el milanés Paolo Sístori a partir de 1752, cargadas de simbolismo pasionario.

Del espacio circular de las tribunas se transita a la sala de audiovisuales y de ahí a la Sala de Bocetos. Son de titularidad estatal y forman un conjunto único, el mayor conocido de un solo escultor barroco. Por su fragilidad lo normal es que se destruyesen con el tiempo. Son unos cincuenta bocetos en arcilla de gran interés pues ilustran las fases del proceso escultórico. Eran referentes para el taller, la guía a seguir y muestran la primera impronta del artista, el «primer rasguño». Algunos tienen gran valor documental pues son la única fuente de información de obras desaparecidas o proyectos no realizados. Se exponen en grandes vitrinas de color gris, como es la tónica general de todo el mobiliario expositivo del Museo ideado por el arquitecto Bonet. Sobre un suelo de arenilla de grafito negro emergen los bocetos iluminados con fibra óptica, en un óptimo contraste de color. Una de ellas contiene cuatro bocetos que se van iluminando mientras en un panel adyacente con pantalla se va mostrando la imagen de la obra definitiva (San Antón, Dolorosa de Santa Catalina, Caballo de Golasalbo y el San Francisco del Museo Nacional de Escultura).



3. Sala del Belén (Foto: Museo Salzillo).



4. *Nacimiento* (detalle). Belén de Francisco Salzillo (1776-1783) (Foto: Pedro J. Navarro, Worldiris).

De aquí se pasa, a través de una rampa, a la majestuosa sala del Belén cubierta por una bóveda invertida con forma de palio. En la parte superior de la sala, como en un baldaquino, se han colocado ahora los cuatro angelitos que acompañan a la Dolorosa (1755). Se trata, sin lugar a dudas, del lugar más privilegiado del Museo, pues pueden contemplarse desde diferentes salas y lugares, además de quedar perfectamente iluminados por la luz natural de los lucernarios (figura 2).

En la planta baja está expuesto el conjunto del *Belén* (figura 3) que Salzillo realizara al final de su vida, entre 1776-1783 y que completaron sus discípulos, como Roque López y José López. Fue un encargo del noble Jesualdo Riquelme y Fontes para instalarlo en su palacio. Aunque los belenes se pusieron de moda en la España de Carlos III, y a pesar de la sangre napolitana del escultor, ya existía en Murcia la tradición de su montaje desde el siglo XVII en comunidades religiosas. A diferencia del *presepe* napolitano éste se inspira en el campesinado español, tiene un profundo sentimiento religioso, tiende a la narración y las figuras quedan modeladas con ricas policromías, dentro de la tradición preciosista rococó. Consta de quinientas cincuenta y seis figuras y Salzillo realizó los Misterios principales, a la par que dio las directrices básicas. Aunque en su mayoría son de arcilla, algunas de ellas son pequeñas esculturas talladas en madera. A la muerte del maestro Roque

López realizó la *Guardia de Herodes* y a partir de 1800 el grupo de la *Degollación de los Inocentes*. En el *Belén* convive una galería muy pintoresca de personajes contemporáneos a Salzillo, presentes en la pintura costumbrista, los tapices y el mundo castizo de comedias y sainetes, constituyendo una amplia galería de tipos humanos con retratos increíblemente realistas. Son extraordinarias las arquitecturas, como el recientemente restaurado *Palacio de Herodes*. El *Belén* es, sin duda, el mejor exponente del belén español del siglo XVIII (figura 4). En cuanto a su disposición museográfica hay que señalar que está distribuido en grandes vitrinas y las figuras emergen sobre una arena silíceo de color claro sin que se vean sus peanas para enfatizar aún más su realismo. Los grupos pueden contemplarse muy bien pero en cierta forma el conjunto pierde su cohesión original al quedar desperdigado en diferentes vitrinas que traducen un cierto desorden.

También en esta sala se exponen las esculturas procesionales de *San Juan* y de la *Verónica* (ambos de 1755). El primero es obra cumbre, modelo ideal de la escultura barroca española del siglo XVIII, síntesis del arte del volumen, en los que la talla y la policromía conviven en perfecta armonía. La espalda de la Verónica es magnífica con un airoso turbante que estiliza la figura y le da mayor sensación de movimiento.

De la luminosidad de los lucernarios del espacio contemporáneo se transita a la



5. *La Caída* (detalle). Francisco Salzillo (1752) (Foto: Pedro J. Navarro, Worldiris).

penumbra recogida de la iglesia de Jesús, auténtico teatro barroco que se dismantela una vez al año para pasear por el Museo al aire libre que constituye la ciudad, donde la escultura en movimiento, sobre los hombros de los nazarenos estantes, cobra su auténtico significado. Aquí se expone *La Última Cena* (1761), impresionante conjunto que nos lleva al evangelio de San Juan, cuando Cristo anuncia la traición, tal y como hiciera Leonardo. Sus palabras causan estupor y los gestos denotan el carácter de sus protagonistas, en un extraordinario juego de tensiones y expresiones.

La Dolorosa (1755) es una imagen de vestir de gran devoción esculpida por Salzillo para sustituir a una antigua *Soledad*. Buscó en ella una solución más declamatoria y teatral, con sus brazos abiertos y la mirada desconsolada dirigida hacia el cielo. *La Oración en el Huerto* (1754) es una de sus obras más alabadas y representa a Cristo en el huerto de Getsemaní, en ora-

ción y confortado por un extraordinario ángel, acompañado por los durmientes San Juan, Santiago y San Pedro. Le sigue los *Azotes*, el último paso realizado para la cofradía de Jesús entre 1776 y 1777. El Cristo tiene una expresión serena, frente a la fuerza bruta y el mal que representan los sayones, en un logrado juego de valores fisionómicos.

La Caída (1752) fue el primero realizado por Salzillo para la cofradía (figura 5), encargo directo de Joaquín Riquelme, el padre del mecenas del *Belén* y destacado mayordomo de Jesús. El conjunto impactó por su difícil composición de eje lateral y por la expresividad y calidad de sus figuras, como es el caso del impresionante Cristo, de gran belleza y dramatismo. *El Prendimiento* (1763) tiene dos escenas, en la central están Cristo y Judas. Emilia Pardo Bazán quedó impresionada por el rostro del primero, «el dolor, la respiración; el desdén y la piedad juntos; la repul-

sa que la traición infunde y la amargura que la decepción engendra». La otra escena (figura 6) representa a un violento San Pedro que acaba de derribar a Malco, mientras desenfunda su espada. Son magníficos el brazo y los músculos en tensión del cuello, así como su túnica. En la última capilla se encuentra al venerado *Nazareno* (1600), imagen de vestir, con su rostro expresivo de gran patetismo.

La dinámica del museo

Como ya hemos aventurado, era muy difícil la subsistencia de un museo cuyos únicos ingresos provenían de la venta de entradas a tres euros, viejas postales descoloridas y una guía que contaba con casi treinta años de antigüedad. Desde la rehabilitación del Museo en el año 2002 los metros lineales de exposición se habían multiplicado, con lo que ello conllevaba en cuanto a mayores gastos de mantenimiento (iluminación, ascensores, personal, etc.). Uno de los primeros objetivos que nos planteamos tras la primera subvención de la Comunidad Autónoma para la gestión diaria del centro -concedida a partir de 2005- fue la de instalar una nueva tienda al final del recorrido con nuevos productos de *merchandising* que permitieran mayores ingresos y que mejoraran la imagen corporativa de la institución.

Para ello se llevó a cabo una campaña de fotografiado de todos los fondos en septiembre de 2005 por parte de Pedro J. Navarro, de la empresa Worldiris, la misma productora audiovisual que filmó colecciones y espacios expositivos para la elaboración de la guía audiovisual del Museo en formato DVD. Con estas fotografías se han editado nuevas postales, separadores, posters, tarjetas navideñas, además de haberse utilizado para los diferentes materiales didácticos que se han realizado desde entonces. Desde enero de 2006 se han editado dos dioramas (figura 7) dentro de la colección «El Museo Imaginario» (I: El Belén y los Pasos, II: El Belén) con más de un centenar de fotografías amenizadas con música de la época de Salzillo. El DVD *Museo Salzillo: laberinto de pasiones barrocas* es un documental en español e inglés de cuarenta y cuatro minutos de duración sobre la historia, edificio y colecciones del Museo. La Conseje-



6. Capilla de *Los Azotes*, iglesia de Jesús (Foto: Museo Salzillo).

ría de Educación y Cultura lo ha enviado a los centros educativos de toda la región con motivo del tercer centenario del nacimiento del escultor. En la tienda también se han ido ofertando otros productos de empresas de artesanía murciana, como es el caso de cerámica con motivos salzillescos o los cotizados belenes de la región.

En el último año se ha publicado un completo folleto de mano que se da a los visitantes al abonar la entrada y que se ha traducido al inglés. A lo largo de su historia el Museo ha contado con dos guías: una editada por la Dirección General de Bellas Artes en 1959 con textos del profesor Juan Torres Fontes, antiguo director del Museo, y la segunda escrita por Roche en 1978. Se hacía necesaria la edición de una completa guía que reflejase los cambios que han tenido lugar en los últimos tiempos. Ha sido editada en el año 2006 por la Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia con textos del profesor Cristóbal Belda y la que suscribe (figura 8). Cuenta con cerca de ciento setenta páginas ilustradas con fotografías y en ella se ha inclui-

do una breve historia del Museo, la biografía del escultor y un recorrido exhaustivo por las colecciones distribuidas en las salas y en la iglesia de Jesús. El lector puede encontrar en ella una cronología, una bibliografía y una serie de florilegios de personajes ilustres que han hablado de la obra de Salzillo desde el siglo XIX. Incluye un plano final en la parte interior de la solapa para permitir al visitante seguir el recorrido y situarse dentro del Museo.

Se han reeditado dos libros que se encontraban agotados desde hacía tiempo y que siempre han tenido una gran demanda. Se trata de *La Pasión según Salzillo* y *La Plenitud de la Escultura* con textos de Cristóbal Belda ilustrados con las magníficas fotografías de Carlos Moisés García, gracias al patrocinio de la Dirección General de Cultura, la Concejalía de Turismo y el centro comercial Thader.

También desde el año 2005 se ha procedido a la mejora de las infraestructuras museográficas. Se contrató un servicio de seguridad las veinticuatro horas del día todo el año y se instaló un sistema de vigilancia electrónica en circuito cerrado de

televisión con cámaras instaladas por todo el Museo. Este año se ha implementado un sistema de monitorización Hanwell para el control ambiental de temperatura y humedad relativa y se ha contratado una empresa para la prevención de plagas.

Como hemos subrayado más arriba siempre fue este Museo el más visitado de la región, pero por su limitado espacio y por sus escasos ingresos, siempre se ha centrado en la exposición permanente de sus fondos. Parte de las salas de Bocetos y del Belén se vienen utilizando para la organización de pequeñas exposiciones temporales desde la rehabilitación del Museo en el año 2002. Entre ellas vamos a comentar las dos últimas, que se han montado en la sala de Bocetos, tras la mejora de sus condiciones espaciales y lumínicas. Son *El ajuar de la Dolorosa* (marzo-octubre 2006) y *Evocación de un taller* (noviembre-diciembre 2006). La primera se ha organizado junto a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús, en el que se han mostrado las diferentes túnicas, mantos y sayas de la *Dolorosa*, que durante el 2006 ha celebrado el doscientos cincuenta aniversario de su creación por parte de Francisco Salzillo. Es un ajuar muy rico, con textiles que datan del siglo XVIII, bellos tejidos manufacturados brocados en hilo de oro y plata sobre sedas y rasos espolinados, como la túnica diseñada por el mismo Salzillo. La historia de los textiles de la cofradía siempre ha estado ligada a los talleres Garín de Valencia, cuyos telares datan de 1820, por lo que se mostraron hilos de seda, espolines y patrones procedentes de allí. La muestra fue comisariada por el camarero y vestidor de la imagen, Fernando Asensio Dexeus.

La exposición *Evocación de un taller* fue organizada por el imaginero murciano Antonio Labaña, con el fin de mostrar de una forma didáctica las fases de las que consta el proceso de realización de una imagen, desde los primeros pasos a partir del esbozo en papel, hasta su culminación en la obra definitiva tallada en madera dorada y policromada. En ella se exhibían útiles como compases, instrumentos para la saca de puntos, gubias, pigmentos, láminas de pan de oro y un sinfín de utensilios muchos de los cuales pudieron formar parte del propio taller de Salzillo, transmitidos de generación en generación de

escultores hasta llegar a manos de José Sánchez Lozano, máximo representante de la escuela de Salzillo en el siglo XX y maestro de Labaña. Del mismo modo, se exhibieron dos pequeños bocetos policromados propiedad del escultor y realizados por Salzillo.

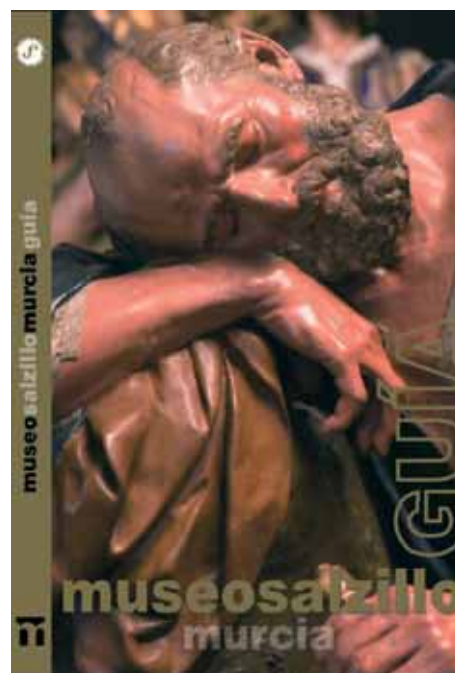
En cuanto a lo que didáctica se refiere, se han organizado varios talleres de escultura dirigidos a escolares. Los que más éxito de público han tenido son los que se han desarrollado en período navideño en torno al Belén. Desde hace dos navidades se ha instalado un buzón de los reyes magos donde los niños pueden depositar la carta que escriben al finalizar el taller, tras la realización de una figurita en barro de un ángel o tras haber coloreado una felicitación. Este último año se contrató a un actor caracterizado como el paje rococó del grupo del Cortejo de los Reyes Magos de Salzillo que contaba cuentos a los niños. En colaboración con otras entidades públicas se organizan en el Museo otros programas educativos que también tienen un gran éxito («Descubre en inglés», Consejería de Educación y Cultura; «Conoce tu ciudad», Concejalía de Educación del Ayuntamiento de Murcia).

En el último año se ha desarrollado el ciclo «La pieza del mes» con la participación de diferentes especialistas del mundo universitario que han explicado una obra de su elección. También se han impartido cursos, como el de «Salzillo ante su III Centenario», por parte del comité científico de la exposición *Salzillo, testigo de un siglo*, así como un concurso de redacciones sobre la figura del escultor y sobre el Museo destinado a alumnos de educación primaria y secundaria. La Fundación Cajamurcia, a través de su programa «Rincones de la Música», ha organizado varios conciertos en la iglesia de Jesús en colaboración con la cofradía y el Museo a lo largo del año.

Desde enero de 2006 los escolares entran gratuitamente en nuestras instalaciones y los colegios pueden hacer sus reservas a través de Internet, en la página de Museos de Murcia (Dirección General de Cultura). Las visitas se han incrementado notablemente en el año 2006 con respecto al año anterior (en más de once mil personas, lo que da un total de 51 006 visitantes).



7. Diaporama de la colección El Museo Imaginario (II, Belén) y felicitación navideña dedicada a Salzillo de Juan Álvarez y Jorge G. (Foto: Museo Salzillo).



8. Guía del Museo Salzillo (2006), (Foto: Museo Salzillo).



9. El paso de *La Cena* en el centro de la iglesia de Jesús. Exposición *Salzillo, testigo de un siglo* (2007) (Foto: Museo Salzillo).

³ La iglesia de San Andrés ha albergado otras veces exposiciones monográficas dedicadas al escultor murciano. En 1762 se exhibieron allí los pasos de la vecina iglesia de Jesús con motivo de la visita de la reina Isabel II. De nuevo en 1777 se celebró la *Exposición Sagrada* dedicada a Salzillo y en la que se mostraron sesenta y ocho obras de iglesias de la ciudad y de particulares. Ya en 1973 la iglesia volvió a servir como contenedor de la *Exposición Antológica de Salzillo* que fue organizada por la Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes con más de un centenar de obras (Marín Torres, 1998).

⁴ El arquitecto vallisoletano ha estado vinculado al proyecto de *Las Edades del Hombre* entre 1987 y 2002, para el que realizó el montaje de las nueve primeras fases de las exposiciones que tuvieron lugar en las catedrales de Castilla y León. En Murcia han realizado importantes obras entre las que cabe destacar, la rehabilitación del Monasterio de Santa Clara la Real, donde proyectó el Centro Cultural de Las Claras, de la Fundación Cajamurcia y el Museo de Santa Clara la Real. Ha diseñado numerosas exposiciones, como *El Presepio di Salzillo*, en el ala de Carlomagno en el Vaticano. El profesor Belda ha contado con la colaboración de su equipo científico, en su mayor parte profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, autores de los textos del catálogo de la exposición.

⁵ La exposición *Huellas* en la Catedral de Murcia fue celebrada entre enero y junio de 2002 y rondó los seiscientos mil visitantes. Tuvo una importante repercusión en el turismo cultural de la Región de Murcia (*vid.* Pardo, 2002, García Pérez, 2003).

Salzillo, testigo de un siglo (1 marzo-31 julio 2007)

La exposición conmemorativa del tercer nacimiento del escultor se ha ubicado en tres sedes: Museo Salzillo, iglesia de Jesús e iglesia de San Andrés. Las dos primeras forman un conjunto museístico propio pero la parroquial de San Andrés debía adaptarse para ser, durante un tiempo efímero, un gran contenedor expositivo que albergase la tercera sede y que pudiera estar comunicada con respecto a la anexa iglesia de Jesús para así evitar que el público tuviera que salir al perímetro exterior. Curiosamente la iglesia de Jesús era en su origen una capilla de la actual San Andrés (antes iglesia del convento de San Agustín), y ambas estuvieron unidas hasta el año de 1757, en que la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno consiguió, tras largos pleitos, su independencia con respecto a la orden agustina. Tras doscientos cincuenta años ambas han vuelto a comunicarse a través de una pequeña apertura³.

El comisario de la exposición ha sido Cristóbal Belda Navarro, catedrático de Historia del Arte y el máximo especialista en la figura de Salzillo; el diseño expositivo ha corrido a cargo del arquitecto

Pablo Punte⁴. Han trabajado juntos en varias muestras que han tenido un gran éxito de crítica y público: *Huellas* (2002), en la catedral de Murcia, *La ciudad en lo alto* (2003), en Caravaca de la Cruz, y con anterioridad ya lo hicieron en la exposición del *Belén de Salzillo* en el Palacio Real de Madrid y en el brazo de Carlomagno en el Vaticano⁵. Cuentan por tanto con sobrada experiencia para crear grandes exposiciones en edificios históricos, a los que se les dota «de una envoltura efímera que, por un tiempo determinado, convierte nuestros grandes templos en museos imaginarios» (Belda Navarro, 2006: 343).

El Museo Salzillo participa de modo activo en la exposición. El espacio se ha puesto a disposición de la misma, desmantelándose por completo para la relectura del espacio que conlleva el nuevo discurso temporal. El Museo fue cerrado a comienzos de enero y hasta la inauguración en marzo se ha procedido a embalar y almacenar tanto los fondos expuestos en las salas de tribunas, bocetos y belén, así como la mayor parte del mobiliario expositivo. En cuanto a las colecciones, algunos de los bocetos y de las imágenes y arquitecturas del belén forman parte de la muestra pero se exhiben en la sede de



11. Sala del Belén durante el montaje de la exposición *Salzillo, testigo de un siglo* (2007). Sección: De castillos y leones ceñida (Foto: Manuel Saura).



10. Postal para el III Centenario con fotografía de Carlos Moisés García (Foto: Museo Salzillo).

San Andrés. La iglesia de Jesús ha quedado tal cual con su disposición originaria, aunque el paso de *La Cena* se ha situado en el centro de la misma (figura 9). El nuevo sistema de iluminación de las capillas y la iglesia realza de forma más dramática las tallas de los pasos e incide en el carácter de teatro sacro que tiene esta iglesia de planta centralizada.

El espacio de la tienda del Museo es ahora la oficina de información y reservas, ya que la tienda de la exposición se ha colocado al final del recorrido, en la entrada de la iglesia de San Andrés. El personal del Museo ha trabajado al completo para la exposición, así como las diferentes empresas que habitualmente colaboran con nosotros (seguridad, limpieza, etc.).

Al Museo le ha correspondido la elección de los productos de *merchandising* que se venden en la tienda de la exposición. Han sido encargados a diferentes empresas de diseño, entre los que destacamos postales, separadores, libretas, gomas, juegos de memoria, puzzles, paraguas, pañuelos, abanicos, productos de cerámica, relojes, y así un largo etcétera (figura 10). De esta forma se recuperan los ingresos que estamos perdiendo al haber cerrado el Museo durante más de ocho meses.

La exposición está teniendo un gran éxito de público y en los dos primeros meses se han contabilizado más de 115 000 reservas. Tal y como señala su comisario «la muestra brinda la posibilidad de vincular al artista y su obra al escenario que la hizo posible, la ciudad y el Reino de Murcia, e integrarlo en los avances y conquistas del siglo XVIII, del cual él mismo fue uno de sus máximos forjadores». Cuenta con más de trescientas obras que proceden de toda España, Portugal, Italia, Alemania y Austria. Se exhibe una selección de la obra de Salzillo junto a obras de artistas de la talla de Bernini, Zurbarán, Juan Carreño de Miranda, Paolo de Matteis, Luis Meléndez, Molinaretto, Pedro Duque Cornejo, Dürero, Luisa Roldán, Luis Salvador Carmona, Nicolás de Bussy, José Risueño, Luis Paret, así como escultura clásica. Se estructura en tres secciones:

- *De castillos y leones ceñida*. Enclavada en la sede del Museo, esta sección se inicia con la época en la que nace el escultor, momentos en los que España está viviendo la guerra de sucesión tras la muerte en 1700 del rey Carlos II. Así el visitante puede contemplar el siglo de Salzillo desde la tradición barroca hasta la renovación ilustrada y estudiar el protagonismo del reino de Murcia en el contexto político y económico del momento (figura 11).



12. Anunciación, Visitación y Posada del Belén de Saltillo. Montado para la exposición *Saltillo, testigo de un siglo* (2007) (Foto: Museo Saltillo).

- *La sabia imitadora de los dioses*. Está enclavada en la sala de tribunas y la iglesia de Jesús propiamente dicha, así como en la primera parte de la iglesia de San Andrés. La sección «Ternura y Lágrimas» es la que se corresponde con la iglesia de Jesús entendida como teatro de la Pasión, y en la última de ellas, «La vida robada al cielo» es en la que se muestran, entre otros, los bocetos que atesora el Museo Saltillo al lado del de *Constantino a caballo* (1654) del escultor Bernini. Algunos de ellos se exponen junto con los modelos de presentación y la obra definitiva, como ocurre con el magnífico San Antón (c. 1746).
- *Belleza del cuerpo, deleite del alma*. Con sede en la iglesia de San Andrés, está siendo una de las secciones más ala-

badas de la exposición y en ella se estudian los valores fundamentales de la imagen dieciochesca a través de pintores, escultores, orfebres, grabadores y tejedores que acompañan a Saltillo. Se cierra con la sección «Fantasía hispánica de la Navidad», con parte del Belén de Saltillo expuesto en forma de diorama, en un entorno en el que se rememora el palacio nobiliario de los Riquelme, donde estaba enclavado originariamente este panorama navideño (figura 12). Se juega con la idea del Belén expuesto en un entorno íntimo de salas sucesivas. En su montaje ha colaborado la peña de La Pava de Murcia, con gran tradición y fama en el rico mundo de la belenística murciana. El acceso es gratuito mediante reserva y pueden concertarse visitas guiadas, con la posibilidad de utilizar audioguías.

Nuevos retos

En el mes de agosto, al finalizar la exposición, el Museo volverá a ser vaciado y de nuevo se procederá a la reinstalación de sus fondos y mobiliario expositivo original. Aún así, en estos momentos estamos replanteándonos el discurso expositivo de algunas de las salas como la de Tribunas, en la que sería necesario incidir más en la rica historia de la Cofradía de Jesús y en la Murcia del siglo XVIII en la que transcurrió la vida de Francisco Salzillo. Del mismo modo hay que repensar la Sala de Bocetos con un criterio más didáctico para la mejor comprensión de los procesos de creación escultórica. Aunque el Belén dispuesto en diferentes vitrinas permite la mejor contemplación unitaria de cada una de las pequeñas esculturas, lo cierto y verdad es que la doble lectura que Pablo Puente ha planteado en la exposición de 2007, con el Belén dispuesto en diferentes dioramas frente a grupos aislados en vitrinas, está teniendo bastante éxito y está más próximo a su sentido originario. Finalmente, habrá que mejorar la señalización y el ambiente escrito del Museo para la mejor comprensión de las colecciones por parte de los visitantes.

Si de algo estamos seguros es que el Museo debe estar siempre inmerso en un proceso de mejora continua. La exposición *Salzillo, testigo de un siglo* va a marcar una importante inflexión dentro de la historia de esta admirada institución murciana.

Bibliografía

- BELDA NAVARRO, C. (2006): «Las grandes exposiciones como difusoras del patrimonio. El proyecto *Huellas*», en BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M.T. (eds.): *La Museología y la Historia del Arte*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia: 343-375.
- BELDA NAVARRO, C. (Coord.) (2007): *Salzillo. Testigo de un siglo* (catálogo de la exposición), Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Murcia, Fundación Cajamurcia, Murcia.
- BELDA NAVARRO, C. y MOISES GARCÍA, C. (1998): *La Pasión según Salzillo*, Daraná, Cajamurcia, Murcia.
- BELDA NAVARRO, C. y MOISES GARCÍA, C. (2001): *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Daraná, Cajamurcia, Murcia.
- BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M.T. (2006): *El Museo Salzillo, Murcia. Guía*, Dirección General de Cultura, Murcia.
- BONET CORREA, S. (2004): «Reflexiones sobre las condiciones ambientales, de iluminación y perceptivas del Museo Salzillo de Murcia», en PASCULLI FERRARA, M. (dir), *Per la storia dell'Arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Gortari*, De Lucca, Roma: 102-108.
- GARCÍA PÉREZ, N. (2003): «Huellas. Repercusiones del turismo cultural en la Región de Murcia», *Cuadernos de Turismo*, 12: 119-130.
- MARÍN TORRES, M.T. (1998): *El Museo Salzillo en Murcia*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia.
- MARÍN TORRES, M.T. (2005): «Museo Salzillo: laberinto de pasiones barrocas», *Revista de Museología*, 33-34: 145-155.
- MARÍN TORRES, M.T. (Coord.) (2007): *Museo Salzillo. Memoria 2006*, Museo Salzillo, Murcia.
- MARÍN TORRES, M.T., MARÍN GARCÍA, A. y UCLÉS ROMÁN, M.C. (2006): *Museo Salzillo. Memoria 2005*, Museo Salzillo, Murcia.
- PARDO, B. (2002): «Una exposición muy difícil de olvidar», *La Economía de la Región de Murcia*.
- PEÑA VELASCO, C. y BELDA NAVARRO, C. (2006): *Francisco Salzillo. Vida y obra a través de sus documentos. Repertorio de documentos del Archivo Histórico Provincial de Murcia*, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Murcia.
- ROCHE NAVARRO, A. (1978): *El Museo Salzillo*, Everest, Madrid.
- TORRES FONTES, J. (1959): *El Museo Salzillo de Murcia*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.



Itinerarios

Una propuesta de itinerario para un recorrido por los Museos Estatales

Marina Chinchilla Gómez¹
Coordinadora General de Obras,
Mantenimiento e Informática
del Museo Nacional del Prado

Marina Chinchilla es miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde 1990. Ha sido Subdirectora General de Promoción de las Bellas Artes entre 1996 y 1999, Directora del Museo Arqueológico Nacional entre 1999 y 2000, y Subdirectora General de Museos Estatales desde el año 2000 al 2006. Asimismo ha impartido cursos sobre museos y ha publicado numerosos artículos en materia museológica. En la actualidad es Coordinadora General de Obras, Mantenimiento e Informática del Museo Nacional del Prado.

Resumen: A partir de un itinerario por la geografía española realizamos un recorrido por las últimas inauguraciones de museos de titularidad estatal, estudiando cada una de sus intervenciones y subrayando los elementos más característicos de dichas actuaciones.

Palabras clave: Itinerario, museos estatales, intervenciones, infraestructuras.

Abstract: A route around Spain takes us to the latest State museum openings, with study of each intervention and highlighting the most characteristic features of those actions.

Key words: Route, state museums, interventions, infrastructures.

En el ya bien entrado siglo XXI los museos han sufrido lo que algunos profesionales y amantes de la cultura y de los museos habían denominado como su momento de gran cambio.

Los museos estatales no han sido ajenos a este proceso, y al igual que el resto de los museos han evolucionado hacia un modelo de institución más moderno, en el sentido más amplio de término, adaptándose a las necesidades más actuales de la sociedad y de las colecciones. Pero este cambio no ha sido radical y brusco en el paso de un siglo a otro, sino que los museos, tal como han hecho ya a lo largo de su larga historia, han ido evolucionando de forma paulatina, silenciosa y pausada en su día a día. La capacidad de adaptación de los museos a los nuevos hábitos del visitante, a las nuevas

premisas de sus órganos gestores y a las exigencias de sus administraciones titulares, ha hecho de ellos unas instituciones permeables y maleables.

Así, hoy en día el museo es algo más que una colección expuesta bajo criterios de ordenación científica. El museo, como institución, es un modelo de gestión con vocación empresarial, un foco de atención para la denominada sociedad civil, un objetivo prioritario para el turismo cultural, un modelo de gestión cultural, un símbolo de la arquitectura contemporánea, un referente urbano, un elemento transformador para su entorno y un largo etcétera que podría enumerar un sinfín de conceptos y personalidades que se han ido atribuyendo al museo en los últimos años, y que han originado un continuo foro de debate en jornadas, seminarios y congresos, en los que profesionales de museos han reconocido estas nuevas vertientes de la institución.

Los Museos Estatales adscritos al Ministerio de Cultura no han sido ajenos a este proceso, y en los siete últimos años una gran parte de ellos ha culminado su profunda renovación, y otros la han iniciado con vistas a un futuro inmediato, siempre bajo unos pilares sólidos, su larga y rica trayectoria, el buen hacer de sus profesionales y la calidad, variedad y riqueza de sus colecciones.

Realizar un recorrido por estos museos puede ayudar al lector a comprender hasta qué punto los Museos Estatales son un referente en el ámbito de los museos en España, y cómo puede ser un buen ejemplo para comprender ese cambio sufrido por la institución museística en el panorama nacional e

¹ Correo electrónico:
marina.chinchilla@museodelprado.es

internacional. Los museos elegidos para trazar este soñado itinerario esconden innumerables reflexiones, debates y criterios técnicos, muchos de ellos sólo aplicables al museo en cuestión, pues la complejidad de la museología y la museografía como disciplinas científicas, es su capacidad de adaptación a las necesidades reales de cada museo. Es difícil establecer criterios comunes y aplicables a todos los museos. Esa es la gran dificultad de las intervenciones en museos, pero también su gran atractivo.

Elegir la primera etapa de nuestro recorrido, es una tarea difícil, pero quizás no lo es si la elección no se hace por la importancia de la institución *per se* -elección siempre arriesgada- sino por lo que ésta ha supuesto para el resto de los museos a lo largo de la historia. Por esta razón, la elección nos lleva a plantear como primera etapa de nuestro paseo al Museo Arqueológico Nacional que, además, no sólo nos localiza en el centro de nuestra geografía, lo que facilita nuestro camino hacia una segunda etapa de viaje en la periferia peninsular, sino que nos emplaza en la «institución madre» para todos los museos arqueológicos del Estado, creados bajo su sombra tras su creación en 1867. La inauguración de sus nuevas *Salas de Colecciones del siglo XVI a XIX*, en enero de 2001, abrió un proceso de modernización del citado Museo y mostraba una nueva imagen de su colección permanente.

La adaptación espacial de una única sala, en la que se debían de exponer más de quinientas piezas estructuradas en diecinueve unidades temáticas, obligaba al Museo a adoptar una decisión novedosa y arriesgada en aquel momento para la institución, como era incorporar una arquitectura interior que permitiera singularizar ámbitos independientes, y trazar un itinerario fluido en el que el visitante circulara de forma ágil. Al mismo tiempo se apostaba por la incorporación de colores y texturas en las vitrinas, y por el establecimiento de niveles en la información escrita, y por la presencia de idiomas, aspectos que hoy en día ya están consolidados en todas las intervenciones museográficas ejecutadas en los museos estatales.

El proceso de renovación que entonces se apuntaba para el Museo Arqueológico Nacional, es hoy una realidad. En la actualidad el avanzado estado de la redacción del proyecto de ejecución² para la remodelación del Museo Arqueológico Nacional dará pie a

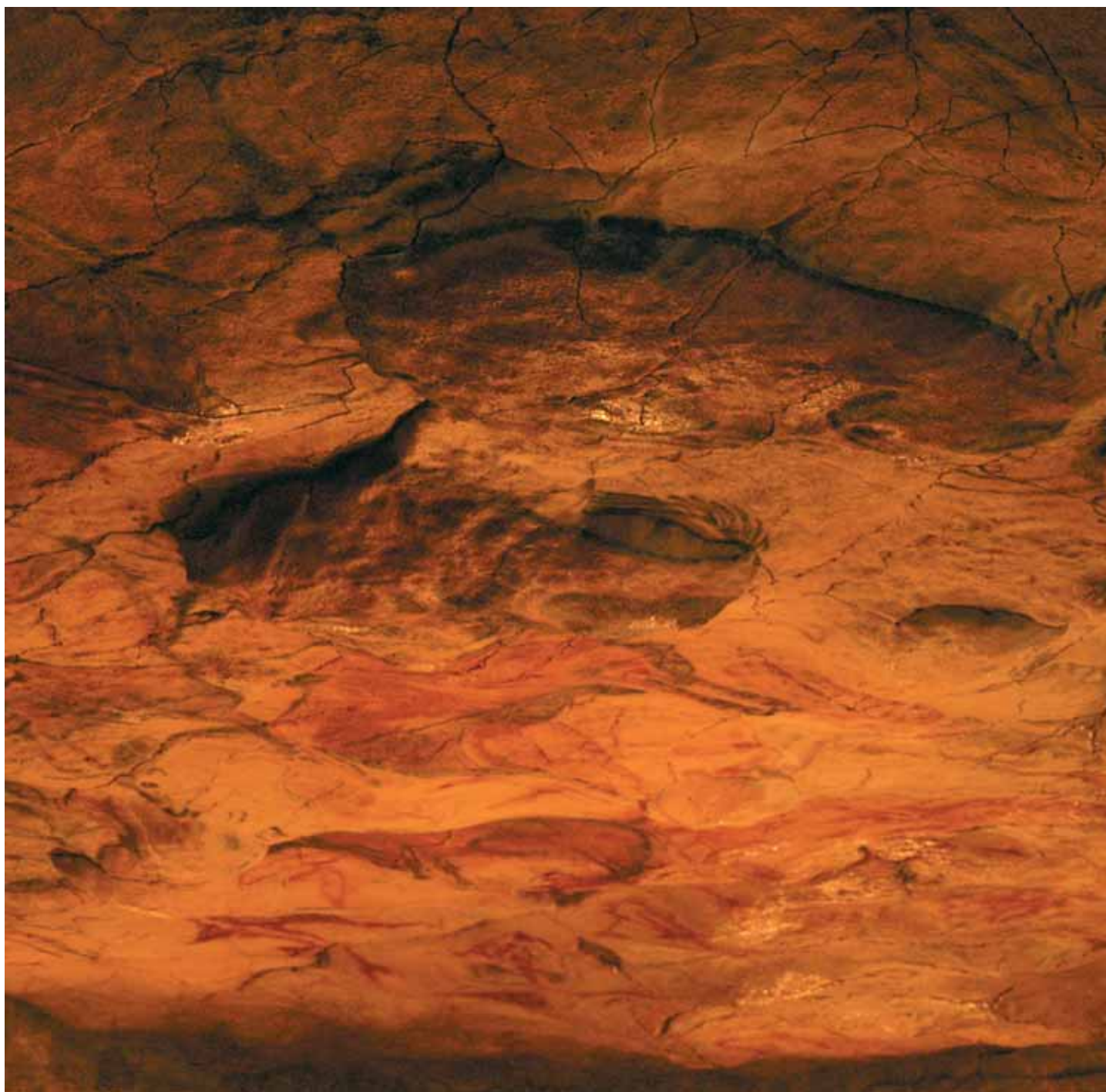


1. Sala XX del Museo Arqueológico Nacional. ©Ministerio de Cultura.

una actuación integral, y permitirá el inicio del proceso de obras en breve espacio de tiempo. Esta intervención va a permitir la reorganización de sus espacios internos, la habilitación del bajo cubierta, la recuperación de espacios expositivos en los actuales patios, y el trazado de una nueva área de acceso. Esta actuación cierra un largo capítulo de la historia del Museo en el que se ha debatido la conveniencia o no de mantener la sede en su emplazamiento actual, la necesidad de realizar grandes obras subterráneas o por el contrario construir nuevos volúmenes en la calle Serrano. Sólo el futuro de la historia del Museo podrá juzgar el acierto de la decisión adoptada; pero con la independencia de las opiniones que esta propuesta pueda generar, lo cierto es que la solución responde a un planteamiento absolutamente racional y operativo que establece como prioridad la puesta a punto y aprovechamiento máximo de sus espacios en el menor espacio de tiempo posible. El Museo Arqueológico Nacional no podía esperar más.

Paralelamente a esta gran intervención, el Museo Arqueológico Nacional ha compatibilizado acciones parciales orientadas a la mejora de sus instalaciones y servicios. La renovación de la Sala XX que acoge a la Dama de Elche³, inaugurada en noviembre de 2006 bajo criterios museográficos similares a los ya descritos para las salas de Edad Moderna, muestran la capacidad del MAN de adaptar sus espacios y colecciones a nuevas soluciones (figura 1). La iluminación de la fachada del museo, en diciembre de 2006, y el reacondicionamiento del área de acceso y una nueva señalización en las salas de exposición permanente durante el

² Autor del proyecto: Juan Pablo Rodríguez Frade.



2. Sala de Polícromos de la Cueva de Altamira. Museo de Altamira. © Ministerio de Cultura.

año 2005 son otros ejemplos de la gran actividad de una institución decimonónica en su origen pero de constante y clara vocación renovadora.

La segunda etapa en el itinerario no podría ser otra que el Museo de Altamira, ese otro museo estatal ubicado en el norte peninsular, en la cornisa cantábrica, dónde el visitante puede continuar su

recorrido con el recuerdo cercano en la memoria de la reproducción de las Cuevas de Altamira existente en el jardín del MAN, y que hoy en día tiene un valor añadido por su interés testimonial y documental de un proceso de reproducción de gran valor en la museografía, lo que garantiza y garantizará su permanencia en el MAN.

³ Autor del proyecto: Jorge Ruiz Ampuero.



3. Palacio Villena. Museo Nacional de Escultura (Valladolid). © Ministerio de Cultura.

El Museo de Altamira abre las puertas de su nueva sede al visitante, el 17 de julio de 2001, como resultado de un largo proceso de trabajo de numerosos profesionales, quienes, desde el año 1992, habían puesto en marcha las bases de un proyecto ambicioso, como era la construcción de un edificio de nueva planta que albergara una reproducción a escala 1:1 de la Sala de Polícromos de la Cueva de Altamira (figura 2). El fin último era preservar y difundir los vestigios más antiguos del arte parietal. El Museo de Altamira, convertido hoy en día en un hito en la museografía más actual, ha sabido conjugar los valores de su contenedor y contenido tras un gran esfuerzo por acomodar las necesidades de la colección y el museo a las del edificio, cuya bella concepción espacial y armonía⁴ con el entorno le dotaban de un protagonismo al que no se debía renunciar.

La experiencia de puesta en marcha del Museo de Altamira ha marcado, además, un antes y un después en la concepción de los proyectos museísticos desarrollados por el Ministerio de Cultura, no sólo en cuanto a planteamientos de funcionamiento, renovación de criterios museográficos y una nueva concepción del servicio de un museo, sino que permitió el inicio de un proceso de reflexión con vistas a ordenar las actuaciones necesarias para la ejecución de una actuación en un museo. La experiencia adquirida en esta institución, junto a la derivada de otros proyectos posteriores, ha sido la clave para la concepción de la (AA.VV., 2005) metodología de trabajo establecida por el Ministerio bajo el término Plan Museológico, documento de planificación básico para cualquier museo y para

la puesta en marcha de cualquier intervención parcial o integral.

La segunda etapa del recorrido nos lleva a la meseta castellana a la ciudad de Valladolid, donde el visitante podrá continuar su recorrido por el Museo Nacional de Escultura, cuyas nuevas salas de exposición permanente en el Palacio de Villena (figura 3), se abrían una semana después que el Museo de Altamira, el 24 de julio del mismo año, como consecuencia del traslado a éste de las colecciones del museo desde el Colegio de San Gregorio, edificio que fue cerrado al público con el fin de sufrir la segunda fase del Plan Director del Museo. San Gregorio ha sido objeto, durante estos años, de una rehabilitación consistente en la recuperación y restauración de los elementos arquitectónicos singulares del Colegio; adecuación de los espacios internos y públicos a las nuevas necesidades y mejora de las salas de exposición permanente⁵.

La nueva presentación de parte de la colección de escultura y pintura del Museo en el Palacio de Villena, partía de una premisa clara, como era lograr en el discurso narrativo un mimetismo total con el espacio existente, de tal manera que no se percibiera éste como un espacio efímero, sino con vocación de instalación permanente. Se evitó una compartimentación excesiva y se garantizó una presencia del frente de ventanales de la fachada principal, y por el que el visitante mantiene una referencia con el exterior de forma continua, contemplando la fachada del Colegio de San Gregorio. También el respeto al edificio ha sido constante en la utilización de colores y materiales, haciéndose solamente variaciones de tono específicas en

⁴ Autor del proyecto: Juan Navarro Baldeweg

⁵ Autores del proyecto: Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto.

Los museos estatales han evolucionado hacia un modelo de institución más moderno, en el sentido más amplio de término, adaptándose a las necesidades más actuales de la sociedad y de las colecciones



4. Jardines de la Casa Cervantes (Valladolid). © Ministerio de Cultura.

aquellos espacios y recorridos de mayor relevancia del montaje. Las salas que nuestro visitante puede recorrer durante su estancia en este Museo son sólo un preámbulo de lo que será el Museo Nacional de Escultura, una vez se produzca la próxima reapertura del Colegio de San Gregorio, tras la conclusión de esta segunda fase. En un futuro no muy lejano la tercera fase trazada para este Museo afectará, a los edificios de la Casa del Sol e Iglesia de San Benito, y hará del Museo un gran complejo museístico con nuevos espacios para la investigación y la documentación de la escultura, lo que proporciona al Museo una nueva dimensión.

Antes de abandonar Valladolid, es obligatoria la visita al Museo Casa de Cervantes, institución que durante el año 2005 fue objeto de un proceso de renovación integral en el marco de las conmemoraciones del año cervantino, habiendo sido inaugurado el 18 de abril, bajo la presidencia de S.A.R. la infanta Doña Cristina. Este museo de perfil literario ubicado en el siempre difícil contenedor Casa-Museo, se convirtió en un reto a la hora de plantear su intervención, cuyo fin último era conservar el «espíritu del lugar», manteniéndolo como un espacio de respeto, como un monumento y un homenaje a Miguel

de Cervantes (figura 4). Así se puso en marcha un proceso orientado a sanear el edificio, mejorar las circulaciones, disminuir la presencia de elementos de instalaciones, revisar y completar la catalogación de las colecciones, limpiar y restaurar la colección expuesta y mejorar los canales de información y comunicación. La conclusión de la actuación ha permitido recuperar en el Museo Casa de Cervantes esa «dignidad, decoro y respeto», conceptos que guiaron a sus fundadores⁶ y que había que mantener como si se tratase de otro bien museable más.

A nuestro lector le invitaríamos ahora a dar de nuevo un salto en la geografía española para llegar a tierras manchegas en dónde podría visitar otra Casa-Museo de perfil muy diferente en la que se evoca al personaje literario de Dulcinea. Las características del museo invitaron al Ministerio a incluir, igualmente, su proceso de renovación en los actos del año cervantino, pero con un criterio diferente, más adaptado a la realidad y vocación de este museo.

Frente al escrupuloso respeto por el «espíritu del lugar» del Museo Casa de Cervantes, en esta ocasión se considero más acertado apostar por la incorporación de nuevos elementos y recursos museográficos.

⁶ El Marqués de la Vega Inclán, quien involucró al monarca Alfonso XIII y al hispanista Archer M. Huntington.



5. Vista exterior de la Casa Dulcinea. © Ministerio de Cultura.

cos y por tanto con una intervención más arriesgada que proporcionará al museo un cierto ambiente de teatralidad. El objetivo era recrear el ambiente que pudo inspirar a Miguel de Cervantes para dar vida a su personaje de Dulcinea. La incorporación de nuevas y valiosas colecciones procedentes de otros museos, especialmente del Museo de Santa Cruz de Toledo, fue una de las apuestas más importantes, junto al saneamiento y renovación de la estructura de esta casa manchega convertida en Museo (figura 5). La accesibilidad para personas de movilidad reducida fue otro de los aspectos de mayor interés y que supuso la adopción de decisiones arriesgadas en las que se valoraron aspectos contradictorios, pero siempre primó la adaptación como museo y el fin último: la divulgación y difusión del ambiente y vida de un personaje literario, casi lo que podríamos incluir en la categoría de Patrimonio Inmaterial.

Una vez dentro del ámbito de las casas-museo quizás sería bueno volver a Madrid, en donde nuestro viajero puede visitar otros museos adscritos a esta tipología, lo que le permitirá conocer este delicado y complejo tipo de museo, en el que se funde el interés del edificio con el valor de las colecciones, y con algo menos tan-

gible como es la personalidad, los gustos, el espíritu, la memoria o simplemente el recuerdo de alguien a quien estos museos rememoran.

En el año 2002, el 20 de noviembre, reabría sus puertas el Museo Sorolla, tras haber permanecido cerrado durante un año como consecuencia de un proceso de renovación integral. Esta Casa-museo, frente a las anteriormente descritas, presentaba una dificultad añadida pues existen fuentes documentales que testimonian la autenticidad y pertenencia del contenedor y del contenido al pintor Joaquín Sorolla. La Casa, hoy convertida en Museo, fue concebida y construida bajo la directa supervisión del pintor, al igual que el jardín que rodea la casa. Las colecciones integradas por gran parte de su obra artística, junto a muebles y otros enseres domésticos y la abundantísima colección de cerámica popular son el mejor y más completo testimonio de sus gustos y hábitos de vida. El bien museable era, por tanto un conjunto de bienes muebles e inmuebles. Por esta razón, se primaron los siguientes criterios: la recuperación del ambiente original de la casa y los talleres del pintor, combinar el ambiente de la casa y la necesaria «naturalidad» en la presentación con las exigencias de conservación y seguridad de las colecciones,



6. Sala I. Museo Sorolla. © Ministerio de Cultura.

proporcionar al visitante información sobre la figura del Sorolla, su personalidad artística y su evolución junto al deseo de exponer el mayor número de obra posible (figura 6). Objetivos todos alcanzados y que han hecho del Museo Sorolla un punto de especial atracción para el visitante en Madrid quien después puede seguir su recorrido en el cercano Museo Fundación Lázaro Galdiano, ubicado en la calle Serrano.

Este Museo, otra casa-museo de perfil muy diferente a las anteriormente visitadas, se ubica en el palacio conocido como «Parque Florido» lugar en el que el gran coleccionista José Lázaro Galdiano, conservaba su magnífica colección de trece mil obras de arte, y una biblioteca de veinte mil volúmenes. El Museo ha sido objeto de una actuación integral que concluyó el 13 de febrero de 2004, fecha en el que abrió sus puertas de nuevo, con un discurso expositivo plenamente renovado que potenciaba la figura del coleccionista, alma del museo, la vocación didáctica de la institución y la importancia de la colección de artes decorativas. Estos criterios se materializan en tres recorridos, uno dirigido y temático que presenta una mirada crítica sobre las características más sobresalientes de la colección, otro ordenado en el que las colecciones se exponen combinando

El museo, como institución, es un modelo de gestión con vocación empresarial, un foco de atención para la denominada sociedad civil, un objetivo prioritario para el turismo cultural, un modelo de gestión cultural, un símbolo de la arquitectura contemporánea, un referente urbano, un elemento transformador para su entorno y un largo etcétera

aspectos formales y criterios cronológicos, y un tercer recorrido bajo el planteamiento de gabinete en el que se expone el mundo abigarrado y denso de las colecciones, como zona a medio camino hacia ese cuarto espacio expositivo: el almacén visitable.

Y dentro de recorrido por el coleccionismo no se puede dejar de recomendar una visita al Museo Cerralbo, donde, en el ámbito de un proyecto global de intervención, se están llevando a cabo numerosas actuaciones parciales con un único fin, recuperar el ambiente original que tenían las estancias de la hoy Casa-Museo en tiempos del Marqués de Cerralbo, quien reunió en el entonces su hogar una inmejorable colección de obras de arte, colección numismática y fondos de biblioteca. El gusto del Marqués de Cerralbo corresponde a una época y a un pensamiento. Un trabajo escrupuloso de investigación y documentación ha permitido al equipo del Museo recuperar el gusto del Marqués y el pensamiento que tras él se escondía. Visitar los espacios del Museo como el Comedor de Gala, el Salón de Billar, o el Salón de ídolos, son sólo algunos de esos espacios que de forma ejemplar te adentran en el ambiente de su propietario.

Tras esta larga estancia en Madrid es aconsejable salir a la cercana ciudad de Toledo, una ciudad en donde la concentración de bienes artísticos y rincones históricos le ha valido la categoría de *Patrimonio de la Humanidad*.

Son muchos los museos estatales ubicados en la ciudad de Toledo y muchos los motivos para visitar cada uno de ellos, pero quizás en este recorrido en el que el visitante quiere contemplar la renovación de los museos estatales en los últimos años es aconsejable la visita al Museo Sefardí, donde se puede hallar cierto paralelismo en la casuística de las casas-museo en la que el contenedor y contenido se funden como un único bien. En este caso el Museo Sefardí que tiene como misión la conservación del legado de la cultura hispano-judía y sefardí como parte fundamental del Patrimonio Histórico Español, cuenta con un bien inmueble, la Sala de Oración de la Sinagoga del Tránsito como el principal bien de su colección y a partir del cual debe articular el recorrido y discurso del Museo.

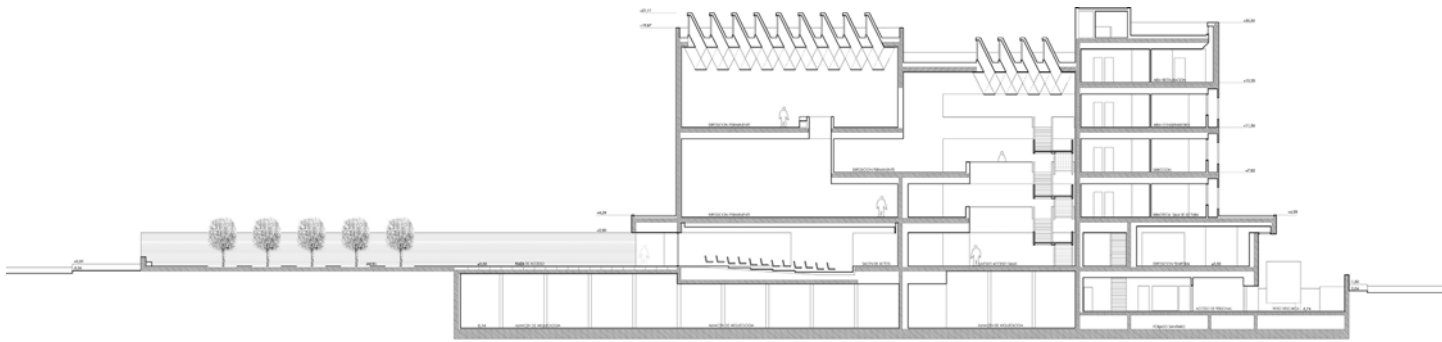
Este Museo se cerró durante un año,

siendo reabierto el 17 de noviembre de 2003, en esta ocasión con la presencia de S.A.R el Príncipe de Asturias. El Museo Sefardí fue objeto de numerosas actuaciones que tenían como fin último mejorar sus instalaciones, e intervenir en la Sala de Oración de la Sinagoga del Tránsito, donde se garantizaron sus condiciones de estanqueidad y conservación, se restauraron los elementos singulares ligados a la arquitectura y se mejoró su sistema de iluminación. Paralelamente se procedió a excavar bajo el pavimento de la Sala de Oración, siendo hallados restos de una tradicional casa toledana del siglo XII o XIII y algunas tumbas correspondientes a los enterramientos efectuados tras la conversión de la sinagoga en iglesia, como consecuencia de la expulsión de los judíos.

El Museo abriría de nuevo con un discurso renovado y mejorado. El envejecimiento natural de los materiales, debido al elevado número de visitantes⁷ que recibe anualmente, invitaba a una actualización museográfica. Pero su renovación no se limitó a estos aspectos: el Museo abrió con una ampliación de horario de apertura, con un servicio de audio guías, con una guía abreviada, hojas de sala en idiomas, una carta de servicios a disposición del público y con una renovada tienda y área de acceso al Museo. Pero esta actuación no es más que una fase en el programa de trabajo previsto para el Museo, en donde se encuentra pendiente su ampliación en un local, recientemente adquirido, espacio que permitirá ampliar la oferta del Museo.

Quizás sea el momento de ir a la costa levantina y visitar una de las más emblemáticas pinacotecas del panorama español, como es el Museo de Bellas Artes «San Pío V» de Valencia, museo de titularidad estatal y gestión transferida a la Generalitat Valenciana. Este museo inauguraba el 9 de mayo del 2003 los espacios incluidos de la IV fase del Plan Director del Museo. Esta fase consistió en la ampliación del museo con una construcción de nueva planta⁸, que se añade al edificio original compuesto por dos núcleos integrados. El primero lo integra una iglesia centralizada de perímetro ochavado con anillo de capillas, deambulatorio alto, espacio que, convertido en área de acogida, se convierte en el corazón del Museo. El segundo núcleo se articula en torno a un claustro de triple

⁷ El Museo Sefardí ha recibido un total anual de 313 931 visitantes en el año 2006.



7. Sección del Museo de Almería. ©Ministerio de Cultura.

arquiería superpuesta en torno al cual se exponen las abundantes colecciones pictóricas del siglo XIX.

El nuevo edificio añade un total de 14 000 m² al museo incrementando la superficie expositiva a través de un gran número de nuevas salas en donde se ha colgado la magnífica colección de retablos de estilo gótico internacional de la primera mitad del siglo XV, la extraordinaria colección de pintura barroca y obras de mediados del siglo XVIII hasta Goya, artista muy bien representado junto a otros grandes de la pintura española y entre los que no falta Velázquez con su magnífico *Autorretrato*. Estos nuevos espacios dedicados a salas de exposición permanente, conviven con servicios internos del museo como laboratorios de restauración, salas de reserva, muelle de carga y otras dependencias administrativas de especial importancia para la vida de un museo.

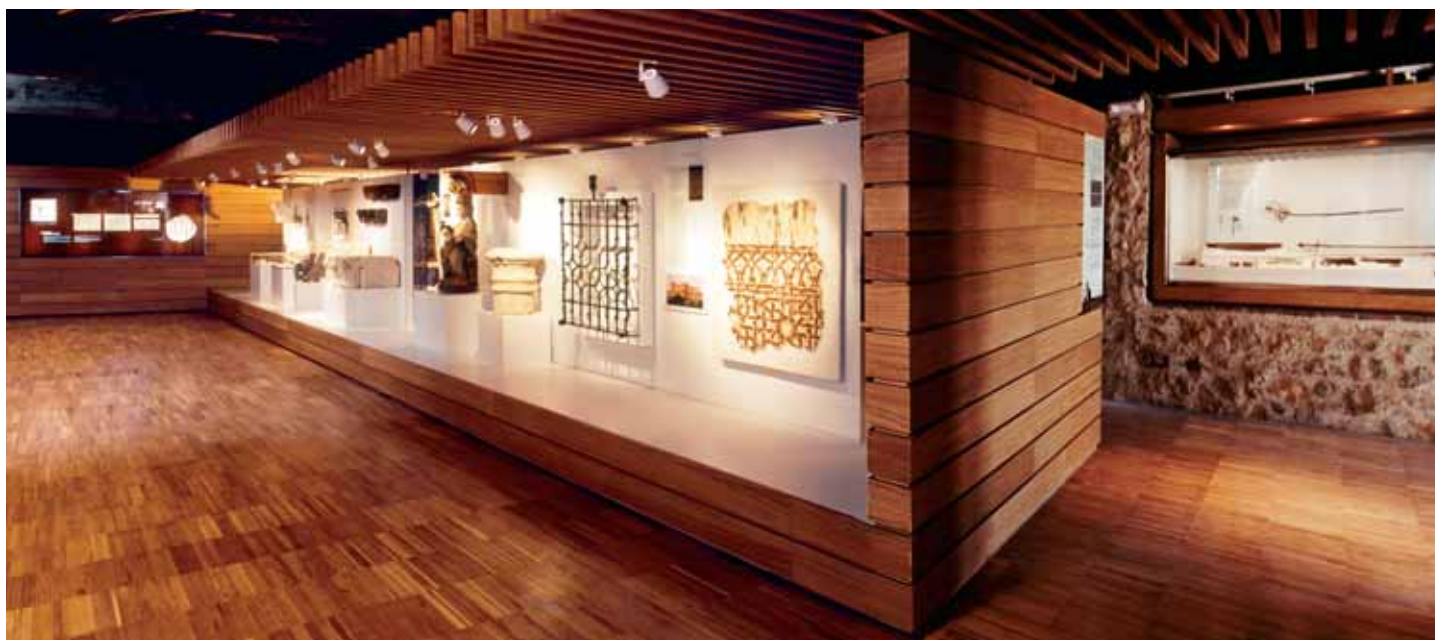
Sin abandonar la costa mediterránea el visitante puede recorrer el litoral levantino hasta llegar a la ciudad de Almería donde va a poder visitar un atractivo y nuevo Museo de Almería, institución que había sido cerrada al público en 1990 por problemas de conservación de la estructura del edificio. La decisión de demoler el edificio y construir uno de nueva planta en su mismo emplazamiento fue una acertada decisión a la que hoy se debe este innovador museo, inaugurado el 23 de marzo de 2006. El edificio concebido⁹ bajo una programa funcional bien definido en el que se establecieron las premisas necesarias para el correcto funcionamiento de sus espacios públicos y privados se dibuja como un bello volumen revestido con losas de mármol de Almería sobre zócalo de hormigón

y con escasos vanos al exterior lo que dota al museo de una privacidad respecto a los edificios circundantes. Además el edificio reordena el trazado urbano creando una plaza pública con palmeras y naranjos como preámbulo a la visita al Museo.

En su interior el edificio se estructura en cinco alturas ubicándose la exposición permanente en cuatro de ellas (figura 7), si se incluye la planta baja, zona de acogida e introducción al discurso expositivo. La escalera principal de perfil anguloso se convierte en el eje del museo al alojar en su hueco central la columna vertebral del museo en forma de una columna estratigráfica de trece metros de altura que acompaña y ubica en el tiempo al visitante durante su recorrido por los últimos 50 000 años de la historia de la Humanidad, arriesgado y novedoso recurso museográfico. Pero no será este el único utilizado en el Museo de Almería, de clara vocación didáctica e interactiva, sino que la recreación del Fortín 1 y el Tholos del yacimiento de los Millares o la rampa del Argar, son quizás los más llamativos ejemplos de esta tendencia museística. Sin embargo, este Museo ha supuesto algo más para el panorama museístico estatal, y en concreto para los museos arqueológicos. Su apuesta por la especialización en sus contenidos, en concreto su dedicación a la Prehistoria del Sureste Peninsular, a las culturas del Argar y Millares, y a la figura de Luis Siret, sin olvidar el resto de sus colecciones, convierte al Museo de Almería en el pionero de esa futura y soñada Red de Museos Estatales vertebrada a partir de la complementariedad de las instituciones, que deben subrayar la relevancia y especificidad de sus colecciones en su ámbito temático, geográfico, cronológico e histórico.

⁸ Autor del proyecto: Álvaro Gómez Ferrer.

⁹ Autores del proyecto: Ángela García de Paredes e Ignacio García Pedrosa.



8. Museo de Segovia. © Ministerio de Cultura.

Si de nuevo regresamos de tierras andaluzas a la meseta castellana sería aconsejable para nuestro lector visitar dos museos de titularidad estatal y gestión transferida a la Junta de Castilla y León, como son los Museos de Segovia y León. Ambos comparten un pasado difícil, en el que sus escasos años de apertura, y su presentación en sedes provisionales son las notas más destacadas de la vida pública de los dos museos. Además estos museos son herederos de ese perfil de museo provincial en el que las colecciones de etnografía, bellas artes y arqueología, se incorporan a los fondos del museo bajo la premisa de su procedencia geográfica.

El Museo de Segovia, inaugurado el 13 de julio de 2006, se ubica en un emplazamiento único, en la denominada «Casa del Sol», edificio cedido por el Ayuntamiento de Segovia para su uso como museo en 1980. Su ubicación en la muralla le convierte en uno de los mejores miradores de la ciudad y su entorno, aspecto que ha sido aprovechado en el planteamiento museográfico del discurso expositivo que ha tendido a convertir el museo en un auténtico mirador de la historia de la ciudad y la provincia. La armonía entre contenedor y contenido ha garantizado ese mimetismo entre la ciudad y el museo, el deseo de incorporar el entorno al interior del museo ha obligado a respetar ventanas

y torreones, elementos arquitectónicos que se han incorporado al discurso como puntos de referencia constantes en el recorrido por el Museo (figura 8). Visita en la que el público puede conocer la historia de la provincia de Segovia a través de un discurso cronológico que alterna la presentación de fondos de arqueología, bellas artes y etnografía, huyendo de la estructuración por secciones, tan característica de los museos provinciales. La indumentaria popular, los vidrios de la Granja, la colección numismática o la extraordinaria colección de fibulas visigodas se funden bajo ese único fin: mostrar la historia de la ciudad y provincia de Segovia.

A inicios del año 2007, el 25 de enero, se inauguraba el Museo de León, en su nueva localización, en el hasta ahora «Edificio Pallarés», ese antiguo almacén de ferretería ubicado en el centro de la capital leonesa. El Museo ponía punto final a esa larga historia a la que antes se aludía y a la que el estudioso Gaya Nuño calificaba como «desventurada como pocas otras en España». La adaptación del «Edificio Pallarés» a uso museístico, y la articulación de sus colecciones bajo un acertado discurso expositivo -cuyo eje es ofrecer un itinerario por la historia del territorio provincial a través de algunas de sus realizaciones culturales más significativas y cualificadas-, pone de manifiesto, de nuevo, el deseo de



9. Lapidario del Museo de León. © Ministerio de Cultura.

fundir bajo un discurso único las variadas colecciones de un museo provincial. El Museo de León apuesta por un montaje innovador: la presencia del color en su gráfica, la presentación de las colecciones y la relación de elementos y recursos museográficos dotan al museo de una clara vocación divulgativa y atractiva par el público.

El Lapidario (figura 9), ubicado en la planta sótano, es quizás el mejor ejemplo del planteamiento del Museo, en dónde las estanterías que alojan las piezas ordenadas y clasificadas se convierten en escenario de una representación teatral en la que cada lápida toma vida, a través de un cuidado espectáculo de luz y sonido, en donde la voz, la música y los juegos lumínicos convierten este lugar en un espacio casi mágico que permite al visitante vivir las instantáneas que cada una de las piezas allí seleccionadas narra para la historia.

De nuevo otro largo viaje permite llegar a Murcia nuestra siguiente etapa, en la que nuestro visitante, quizás ya cansado, puede visitar dos espléndidos museos en una única ciudad, instituciones que han resultado de la disgregación jurídica administrativa de un museo provincial de categoría similar a los anteriormente descritos, pero con la particularidad de que Murcia contaba con edificios independientes para la sección de arqueología y para la

de Bellas Artes. Esta razón junto al deseo de subrayar la especificidad de sus colecciones y establecer un discurso y unos espacios de acuerdo al perfil de sus fondos, invitó a la Región de Murcia, gestora del Museo y al Ministerio de Cultura, titular del mismo, a plantear la conveniencia de disgregar administrativamente ambas instituciones¹⁰ y crear dos museos, uno de bellas artes y otro de arqueología.

De forma paralela a esta modificación ambos museos sufrían un proceso de renovación integral que concluía para el Museo de Bellas Artes el 5 de mayo de 2005, y el 15 de marzo de 2007 para el Museo Arqueológico.

El Museo de Bellas Artes, se presentaba tras un largo proceso de renovación arquitectónica y una puesta a punto de sus instalaciones, de forma paralela a los trabajos de saneamiento de las salas de exposición permanente, que fueron modificadas en su estructura y compartimentación con vistas a una mejora de las condiciones de exposición, conservación y seguridad de la obras expuestas. La intervención, además, añadía un edificio de nueva planta en el que se acoge el centro de documentación y servicios, la sala de exposiciones temporales y la biblioteca y se convierten en visitables algunos restos arqueológicos, tal como un lienzo de muralla de época islámica, hallados en este solar, y que de for-

¹⁰ El Museo de Murcia también ha sido una institución que ha sufrido una modificación en su configuración al haber desaparecido administrativamente (Orden Ministerial de 25 de septiembre de 2003) para dar origen al Museo de Arqueología y al Museo de Bellas Artes de Murcia (Orden Ministerial de 7 de octubre de 2003), lo que ha supuesto una puesta en valor de sus colecciones en instituciones independientes.



10. Espacio de acogida del Museo Arqueológico de Murcia con predominio de las tecnologías de la información. © Ministerio de Cultura.

ma muy acertada se insertan en el discurso y programa funcional del museo, quizás para no borrar ese episodio de la historia del Museo en dónde las Bellas Artes y la Arqueología se fundían bajo un mismo nombre: Museo de Murcia.

Pero el Museo Arqueológico de Murcia será el responsable de mostrar la riqueza arqueológica de esa provincia. A partir de una ordenación cronológica el visitante podrá conocer la vida cotidiana desde el Paleolítico hasta la época paleocristiana. El Museo apuesta por la reconstrucción visual como una de las técnicas de interpretación más poderosa en la arqueología, razón que justifica el gran número de maquetas, escenografías y recursos interactivos presentes en la exposición (figura 10).

Quizás ya si es el momento de regresar de nuevo a Madrid, al punto inicial de

nuestra etapa y donde queremos que el visitante cierre este largo recorrido por algunos de los museos estatales. Pero antes de invitarle a descansar, como premio a su largo viaje, en uno de los jardines más bellos de la ciudad de Madrid, como es el del Museo del Traje, vamos a pedir un último esfuerzo al interesado visitante de museos, y a su llegada a la estación de Atocha, le vamos a invitar a cruzar la calle y visitar el Museo Nacional de Antropología.

Este gran Museo de magníficas y exóticas colecciones se encuentra a la espera de un gran proyecto de renovación y ampliación, pero la espera no ha impedido que con carácter gradual y parcial se vayan renovando distintas secciones de su exposición permanente. Éstas son merecedoras de toda la atención del visitante quien puede recorrer y conocer las distintas cul-

turas, religiones, costumbres, ritos, artesanías, hábitos de vida y un largo etcétera de pueblos y culturas procedentes de África y América, a través del cuidado y acertado criterio expositivo de las plantas que albergan las citadas colecciones. Próximamente se añadirá Asia y Filipinas, lo que completará la renovación de las salas de exposición permanente y esperemos abra el proceso de ampliación arquitectónica.

Muy cerca del Museo Nacional de Antropología se halla el Museo Nacional de Artes Decorativas, en la calle Montalbán. Un paseo por la calle Alfonso XII junto al Retiro llevará al visitante a este extraordinario Museo. Como el anterior Museo, éste requiere una solución a su falta de espacio, quizás un nuevo emplazamiento sea la mejor solución para unas colecciones extraordinarias, en número, variedad y calidad. Por el momento y en espera de la acertada decisión que en su momento se adopte, el Museo ha realizado trabajos de renovación en su discurso expositivo, en la gráfica, en su área de acogida, en su amplia oferta cultural y en otro sinfín de trabajos que hacen del Museo una institución en continuo proceso de cambio.

En concreto, el Museo Nacional de Artes Decorativas renovó en el año 2003 la planta segunda de su exposición permanente, con el fin de actualizar los criterios de presentación de las colecciones de cerámica de Talavera, cerámica de Teruel, textiles y guadamecés, entre otras, así como las salas dedicadas a la recreación de ambientes del siglo XVII, como la Alcoba, el Oratorio, el Estrado, Salón de Aparato y Cocina. Esta actuación es sólo una mínima muestra de lo que podrá llegar a ser el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

Y ahora ya, definitivamente, invitamos a nuestro visitante a recorrer el Museo del Traje. Centro de Investigación de Patrimonio Etnológico, como última etapa de su viaje. Este Museo fue inaugurado el 31 de marzo de 2004, como conclusión a un apretado proceso de trabajo que supuso, entre otras actuaciones, la creación de este museo¹¹. La actuación que dio origen a este museo se inició con una actuación integral en el edificio concebido¹² para el entonces Museo Español de Arte Contemporáneo, y edificio que fue merecedor del galardón de Premio Nacional de Arquitectura. Un edificio que había sido construido

como museo, tipología en España muy escasa, y que hasta entonces custodiaba en su interior instituciones y servicios del Ministerio de Cultura, pero con una clara falta de identidad entre contenido y contenedor.

La consolidación estructural, la renovación de las cubiertas y la renovación de sus instalaciones fueron, junto a la adecuación funcional de sus espacios, y la instalación de las nuevas salas de exposición permanente, los principales ejes de la actuación arquitectónica de un edificio recuperado para uso museístico y actuaciones que permitieron afrontar la instalación de las colecciones de indumentaria del hasta entonces Museo del Pueblo Español bajo una nueva denominación: Museo del Traje. Centro de Investigación de Patrimonio Etnológico. Un museo que nació bajo un claro y amplio concepto de modernidad que afectaba a su concepción museográfica, a su distribución espacial a su discurso expositivo, a sus servicios, a su imagen corporativa y a un largo etcétera que le han hecho merecedor de grandes elogios en el ámbito de la moda, de los museos y de la cultura. Recorrer el Museo del Traje y disfrutar de su amplia oferta cultural o acceder a su página web, desde donde el visitante puede recorrer virtualmente el museo o participar en alguno de los eventos que el Museo acoge de forma constante no es más que comprobar la calidad y el rigor científico de esta institución cuyo eje vertebrador son unas colecciones que merecían este tratamiento, estos espacios y estos recursos.

Un banco del magnífico jardín de este museo, ya anunciado, será el mejor lugar para abrir el bloc de notas de nuestro recorrido y releer algunas de las observaciones y reflexiones que se hayan podido anotar durante nuestro largo recorrido por los museos estatales. Pero también será un buen momento para hacer las últimas recomendaciones a nuestro querido y voluntarioso visitante, e invitarle a apuntar en esa última hoja la larga lista de museos que, muy en breve, podrá añadir a su recorrido y visitar durante los próximos años para conocer el resultado de otros importantes trabajos actualmente en fase de desarrollo.

El Museo Arqueológico de Córdoba, el Museo Nacional de Arqueología Marítima, el Museo Arqueológico de Asturias, el

Museo de La Rioja, el Museo Romántico, el Museo del Greco, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí», el Museo de Málaga, el Museo de Bellas Artes de Granada, el Museo Nacional de Escultura... y una larga lista ocupará esa última página de nuestro diario de viaje hasta completar a la totalidad de los museos estatales. El proceso de renovación y modernización de los museos no tiene fin, es un proceso continuo, así que ojalá que nunca termine y sea necesaria la compra de nuevos *blocs* para apuntar las recomendaciones e itinerarios propuestos por futuros guías.

En esa ocasión el itinerario se ha trazado desde mi perspectiva, quizás equivocada, pero con el claro y único deseo, repetido en mis últimos meses al frente de la Subdirección General, de mostrar la gran calidad de los trabajos realizados por los profesionales de los museos estatales y agradecer el gran esfuerzo que, durante los años en los que he tenido el honor y la gran suerte de dirigir la Red de Museos Estatales, se ha realizado por modernizar los museos y convertirlos en referentes del panorama museístico español.

Por último, no quiero dejar de agradecer la amable invitación que me ha dirigido la revista *museos.es* al brindarme la oportunidad de convertirme en guía para el lector, para el visitante, para el profesional...labor que me ha permitido traer a la memoria, de nuevo, tantas horas de trabajo y tantos buenos momentos compartidos con muchos de vosotros, los queridos lectores de esta revista profesional.

Bibliografía

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

¹¹ Real Decreto 120/2004, de 23 de enero, por el que se crea el Museo del Traje, CIPE.

¹² El autor del proyecto del edificio fue Jaime López Asiain. Su adaptación arquitectónica a Museo del Traje ha sido obra de los arquitectos Darío Gazapo y Concepción Lapayese y su tratamiento museográfico ha sido responsabilidad de EMPTV, siendo el diseñador Ginés Sánchez Hevia.



Memoria del museo

Los inicios de la museología en la Función Pública.

La compleja historia de Florencio Janer (1831-1877)

Paz Cabello Carro¹

Museo de América
Madrid

Paz Cabello Carro es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Conservadora del Cuerpo Facultativo de Museos desde 1974, en la actualidad es directora del Museo de América, puesto que ocupa desde 1992. Ha sido comisaria de varias exposiciones y ha publicado numerosos artículos sobre las colecciones del museo, coleccionismo americano indígena, museología y patrimonio. Ha impartido cursos y conferencias sobre gestión de museos y actualmente colabora con la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha realizado asesorías para el ICOM y la UNESCO.

Resumen: A través de la biografía de Florencio Janer revisamos el funcionamiento de la Administración y la política de museos de su época. Erudito polifacético es sobre todo conocido como autor de obras que todavía se reeditan y como bibliotecario, ya que perteneció al Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios desde sus inicios. Sin embargo es desconocido que fue el primer conservador de museos y que participó en la política de patrimonio y en la creación del Museo Arqueológico Nacional. Conservador por nombramiento en el Real Museo de Ciencias Naturales, hoy Museo Nacional de Ciencias Naturales, debido a su trabajo con las más antiguas colecciones museísticas españolas, las de Real Gabinete, no llegó a figurar en la sección de museos del Cuerpo debido a las circunstancias políticas y al funcionamiento de la Administración de la época.

Palabras clave: Janer, Museo Arqueológico Nacional, Museo de Ciencias, Real Gabinete de Historia Natural, Museo de América, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Conservador de museos, antiguas colecciones histórico-etnográficas.

Abstract: The biography of Florencio Janer is the basis for a review of the operation of the Administration and museum policy during his time. A multifaceted scholar, he is particularly known as the author of works which continue to be republished, and as a librarian, a founder member of the Professional Corps of Archivists and Librarians. It is however not known that he was the first a museum conservator, and participated in heritage policy and in the creation of the National Archaeological Museum. Appointed Conservator in the

Science Museum on the basis of his work with the oldest Spanish museum collections, those of the Royal Laboratory, because of the political circumstances and the functioning of the Administration at the time, he never appeared in the Corps' museums section.

Key words: Janer, National Archaeological Museum, Science Museum, Royal Natural History Laboratory, the Museum of the Americas, Professional Corps of Archivists, Librarians and Archaeologists, museum conservator, old historical-ethnographic collections.

La figura de Florencio Janer. Primeros años

La fuente documental más antigua del Museo de América es un catálogo manuscrito de las colecciones histórico-etnográficas del Real Museo de Ciencias Naturales (en adelante Museo de Ciencias) firmado por Florencio Janer en 1860 y listo para la imprenta. Encontré unas etiquetas antiguas que guardó como testigo de su catalogación y localicé artículos suyos sobre las colecciones americanas españolas. Indagué y me encontré con un polifacético erudito y funcionario decimonónico que había sido el primer conservador de museos aunque la única brevísima reseña biográfica suya (Ruiz, 1958: 489 y ss) se refiriera a él como bibliotecario y autor prolífico². Fue además el primer americanista español, aspectos estos desconocidos. Inicié mi investigación para un congreso sobre los inicios del americanismo científico en el siglo XIX, aunque ahora me centro en su faceta de funcionario y museólogo y aporto nuevos

¹ Correo electrónico: paz.cabello@mcu.es

² Al ser sólo una bio-bibliografía, los datos biográficos son muy reducidos. Pero, a pesar de los numerosos títulos, la bibliografía es incompleta y omite la parte de su obra de carácter americanista y de museos. No he encontrado más datos sobre su vida que esta biografía bibliográfica y, en su expediente personal, una breve e inusual autobiografía manuscrita de 1869 cuyo objetivo aparente era limpiar una imagen dañada. Dada la fecha, la memoria estaba probablemente destinada a la lectura de la Junta Superior Directiva de Archivos y Bibliotecas o de algún alto funcionario y debió ser entregada en mano con una solicitud verbal a raíz de su expulsión de la Administración. Es la *Relación de los escritos, trabajos y servicios científicos, literarios y artísticos, obras y publicaciones del Ilmo. Sr. D. Florencio Janer* (A.G.A. Caja AGA 31/6528).

datos³ (*vid.* Cabello, 2005). Su biografía es de interés para sus colegas de hoy, que verán como se iniciaron y evolucionaron algunos temas hoy presentes. Su catálogo, que iba a ser publicado como había visto en sus viajes por Europa, debió ser la única de sus obras sin editar. Su expediente en el Archivo de la Administración nos revela, de manera ejemplar, los avatares de un funcionario en la Administración Pública del siglo XIX, con ceses o represalias políticas incluidas (figura 1).

Florencio Janer y Graells nace en Barcelona el 12 de mayo de 1831, hijo de un catedrático de medicina que se trasladó a Madrid. Desde el principio aparece como un personaje fecundo, polifacético (erudito, historiador, escritor, periodista y político) y de vida acelerada: todo lo realiza en 46 años. Muere en El Escorial el 19 julio de 1877. A los veintiún años (en 1853), se casa con Adriana Ferrán Fornier, hermana de otro profesor de medicina y cuyo padre residía en París, lo que parece justificar los primeros viajes de Janer y su visión europeísta, así como su conocimiento de lenguas. A los veintiocho años tendrá el primero de sus cinco hijos, cuando ya ha publicado dos obras importantes y el año anterior ha obtenido un puesto estable en el museo y está en plena reordenación de las colecciones históricas y etnográficas que pertenecieron al Real Gabinete. El último hijo lo tendrá a los treinta y nueve años. Su viuda le sobrevivirá más de veintidós años.

Estudia derecho en Madrid donde se licencia en 1853 con veintidós años y obtiene el título de doctor, colegiándose enseguida en el Colegio de Abogados de Madrid. Pero, desde que es estudiante, se dedica a las letras e ingresa como correspondiente en numerosas academias y sociedades literarias, obteniendo posteriormente distinciones. En todo momento estudia y escribe. Aunque con diecisiete años era auxiliar en el Museo de Ciencias donde trabajó ininterrumpidamente durante dieciséis años, al licenciarse y casarse prueba fortuna en el Consejo Real, aprobando a los veintitrés años unas oposiciones de Auxiliar. Pero cesa a los pocos meses, en agosto, al suprimirse el Consejo. Como en julio de 1854 se produjo la Vicalvarada, revolución liberal de izquierdas que dio inicio al Bienio Liberal y como el Consejo Real fue suprimido solo para cambiar su nombre y algunas funciones, su cese se debió, como



1. Fotografía de Florencio Janer joven
©Biblioteca Nacional

era entonces habitual, a motivos políticos. Dos años después, en diciembre de 1856, le nombran Oficial, la categoría más alta en la Administración, en el Ministerio de la Gobernación, donde estará casi un año y redacta la historia de la Imprenta Nacional. Había pasado ya el Bienio Liberal y entrado el gobierno de centro derecha de O'Donnell que se mantuvo diez años.

A los veintiún años publicó una *Historia del combate naval de Lepanto* que se reeditará en español y francés (1852-1858). Un año después editó una biografía sobre Saavedra Fajardo (Janer, 1853a), una colección de noticias históricas para escribir la historia de Cataluña durante la Guerra de Sucesión, y comenzó una edición que durará varios años de biografías de los reyes españoles (Janer, 1853a). Con 24 años (en 1855) ha publicado un trabajo importante sobre el Compromiso de Caspe y sus consecuencias, que fue premio de la Real Academia de la Historia (Janer, 1855). Trabajo que se publicó en el mismo año en París y se reeditó más de un siglo después (1979 y 1999), y que pudiera ser el resultado del trabajo realizado en los meses que estuvo en el Consejo Real. A los veintisiete años (en 1858) publicó otro libro sobre los moriscos, que también fue premio de la Academia de la Historia (1857) y que se reeditará más de un siglo después, en 1977, con ediciones de la época en francés⁴.

³ Debido a la estructura de la revista omitiré las continuas referencias archivísticas que indican el archivo de donde he obtenido los datos. Para ello está mi anterior publicación y una versión más amplia y con notas que pretendo publicar. Baste decir que me he basado en el expediente personal de Janer que obra en el Archivo General de la Administración y cuya referencia documental es A.G.A. Caja 20389; y en su expediente de clases pasivas del mismo Archivo: A.G.A. Caja 31/6528. He localizado además otro expediente en el Archivo del Ministerio de Hacienda, que no figura en el Archivo General y que complementa al personaje al referirse a su última época en la Administración, cuando ya no trabajaba en cultura ni museos: A.H.N., Sección FC-Mº Hacienda Legajo 31-39-1, expediente Letra J hoja 32. En el Archivo del Museo Arqueológico Nacional figuran algunos pocos documentos que, en general, confirman los datos que obran en su expediente. En el Museo de América está el catálogo y las fichas manuscritas. En la Gaceta de Madrid obtuve algunos datos y en el Archivo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas figura una carta a otro americanista, Jiménez de la Espada.

⁴ *Vida y obra de don Diego Saavedra Fajardo*, que salió anónimo en el tomo XXV de la Biblioteca de Autores Españoles, publicada en 1853 por Rivadeneyra. *Museo regio español, o biografía de todos los monarcas que han reinado en España, con sus escudos de armas y firmas facsímiles*, Madrid, 1853, 1854, etc. *Examen de los sucesos y circunstancias que motivaron el Compromiso de Caspe, y juicio crítico de este acontecimiento y de sus consecuencias en Aragón y en Castilla*. Madrid. Real Academia de la Historia. 1855. Reedición en la época, probablemente en 1855, 1979, 1999. *Condición social de los Moriscos de España: Causas de su expulsión y consecuencias*. Madrid. Real Academia de la Historia, 1857. Reediciones en 1987, 2003. *Condition sociale des Morisques d'Espagne, causes de leur expulsion, ses conséquences dans l'ordre économique et politique*. Traduit pour la première fois en français par M. J.-G. Magnabal. Paris, Impr. Centrale

Entonces, como sueldo oficial solo contaba con el de auxiliar del Museo de Ciencias, y probablemente con colaboraciones periodísticas. Antes de cumplir veinte años publica numerosísimos artículos y libros, sobre historia y después sobre objetos de las artes, códices y literatura antigua sacando a luz obras inéditas⁵. Aunque su producción como escritor y estudioso es muy amplia y merece ser destacada, no es el único: hay otros eruditos y políticos que accedieron a altos cargos e incluso a Carteras ministeriales que fueron escritores de éxito con peso específico en su época. Durante largos años, según Ruiz Cabriada, fue escritor y periodista: de los veintisiete a los treinta y un años (1858-1862) es redactor de *El León Español*. En 1862, al año siguiente de su ingreso en el Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios, deja *El Semanario Español* para dirigir el *Semanario Popular* (1862), aparentemente por corto tiempo. Continúa publicando gran número de artículos sobre temas históricos, y en gran medida sobre antigüedades diversas en el Museo de las Familias o en el Museo Español de Antigüedades a mitad de camino entre la erudición y las actuales publicaciones de alta divulgación. También publica en *La Ilustración de Madrid*, *Semanario Popular*, *Revista de España*, *El Museo Universal*, *Semanario Pintoresco Español* y otras.

Con diecisiete años y todavía estudiante comienza a trabajar en el Museo de Ciencias Naturales como auxiliar de dirección, la categoría más baja de la Administración, con un sueldo de 2920 reales anuales, trabajo que compaginó con las demás actividades de sus primeros años y que debió proporcionarle una base económica reducida pero estable. Era entonces director del Museo de Ciencias Mariano de la Paz Graells, el más importante naturalista español del siglo XIX, que debía ser su tío materno⁶, al que debió ayudar en sus trabajos aprendiendo a la vez como hacer un trabajo científico. Como cualquier auxiliar debió además realizar tareas de escribiendo y de archivo, probablemente ordenándolo, ya que años más tarde el Director contaba como era el único del centro que conocía su contenido, proponiendo (y consiguiendo) que además de conservador se le reconociera el título de archivero; pero no nos adelantemos.

Nueva política cultural en la primera mitad del XIX y Museo de Ciencias

Tras seis meses de cesante en el Ministerio de Gobernación, al cumplir veintisiete años, obtiene un puesto de Ayudante en el Museo de Ciencias, donde no había dejado de desempeñar sus funciones de escribiente con su director. El puesto es una categoría superior al de auxiliar, pero inferior al de oficial que había desempeñado anteriormente. La razón es que el Museo de Ciencias, que pertenecía entonces a la Universidad Central, no tenía oficiales sino profesores que, además de la docencia, se ocupaban de las colecciones zoológicas y mineralógicas de su especialidad. Esto hacía que las colecciones históricas y etnográficas careciesen de responsable y que no hubiera ninguna cátedra que pudiera ocupar, ya que éstas versaban sobre ciencias de la naturaleza. La solución que encontró el director del museo fue propiciar la creación de una plaza de ayudante con 8000 reales anuales de sueldo; y luego solicitar que se la otorgasen a Janer para que, partiendo del archivo, ordenase las colecciones históricas y etnográficas que estaban abandonadas y que carecían de datos identificativos. Esperaba que más tarde, cuando se crease el Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios, pudiese acceder a una plaza y quedase destinado al museo con la categoría que entendía le correspondía. El director del Museo de Ciencias describe la situación:

«Destinado este museo en su origen a ser un depósito de cosas preciosas tanto naturales como artificiales, todos los Gobiernos han venido remitiendo al establecimiento cuantas rarezas y curiosidades se han adquirido por el Estado y se han creído dignas de figurar en nuestras galerías.

A esto es debido que no solo el Museo posea ricas colecciones de seres naturales, sino que además existan en él infinitas antigüedades, armas, trajes, enseres y otros artefactos de pueblos lejanos y aún salvajes, cuyo valor material, artístico y arqueológico son de un mérito singular.

⁵ No fueron las únicas publicaciones en estos años que mencionamos sintéticamente como ejemplo de su actividad: escribió una historia de la marina española (1856), unas memorias literarias sobre un viaje a Francia (1856), un manual de efemérides (1857), un antiguo poema castellano inédito (1856) joyas antiguas de la literatura española (1858) con posteriores reediciones, el pensamiento de Calderón de la Barca (1858), la historia nacional (1858), la Reconquista y los mudéjares (1858), poesía catalana del XVIII (1856-1859), la lengua universal (1860), nuevas cartas marruecas (1860), el libro del juego de tablas de Alfonso X (1863 y 1864), poesía castellana del siglo XV en la Biblioteca Nacional de París (1862), un diccionario sobre los pueblos de España a partir de los datos oficiales (1863), un poema inédito sobre Alfonso XI (1863), poetas anteriores al siglo XV (1864). Escribió en esta época más obras parte de las cuales nunca vieron luz, como luego veremos. Janer incluyó una hoja impresa con sus primeras publicaciones (hasta 1864) y trabajos entonces inéditos en la Hoja de Servicios de 30 de mayo de 1874 (A.H.N., Sección FC- Ministerio Hacienda Legajo 31-39-1, expediente Letra J, hoja 32).

⁶ La madre de Florencio Janer, Micaela Graells, había nacido en Tricio, La Rioja, como también Mariano de la Paz Graells. Éste y el padre de Janer, fueron médicos y catedráticos de medicina en Barcelona y luego en Madrid. Florencio Janer se casó también con una hija y hermana de médicos catalanes. Mariano de la Paz Graells también intervino en la política cultural y académica y, ya fallecido Janer, fue senador por Barcelona. Debido a las fechas de sus diversos nombramientos, Mariano Graells debió ser monárquico; y monárquicos fueron también los personajes que apoyaron a Janer.

Estas colecciones, parte de ellas hacinadas en los armarios de la sala dicha de antigüedades y otra gran parte aún encajonada desde que llegaron al establecimiento, exigen imperiosamente su ordenación cronológico-científica para que su existencia en nuestras galerías pueda ser útil a los que se dedican al estudio de las costumbres y culturas de las razas humanas, cuya historia completa es de tanto interés en los estudios antropológicos.

Para verificar esta ordenación y formar los correspondientes catálogos científicos (documentos también interesantes para asegurar la responsabilidad de los depositarios de tanta riqueza) es preciso encargar semejante tarea a una persona conocedora de la Arqueología, y de la Historia y costumbres de los pueblos salvajes americanos y oceánicos. Y no existiendo en el personal del museo ningún individuo adornado de estos estudios especiales, creo un deber mío hacerlo presente a V.S.I. y aconsejarle la conveniencia de que no continúen estas cosas en el estado que hasta aquí, para lo que me permitirá V.S.I. le proponga: Que estando señalados en los presupuestos del Estado, que deben principiar a regir en el próximo mes de mayo 8000 reales para dotar una nueva plaza de Ayudante científico, se le conceda esta a una persona que en juicio de V.S.I. reúna los conocimientos histórico-arqueológicos de viajes y de las costumbres de los referidos pueblos salvajes, para que se encargue de los trabajos indicados y de dar a los curiosos, que vienen a estudiar al museo, las noticias que sobre estas colecciones desearan saber, quedando desde luego á su cargo la conservación de objetos tan importantes en los mismos términos que están las de seres naturales al de los Ayudantes de Zoología, Mineralogía y Botánica.

De este modo, Ilmo. Sr. podrán también exponerse al público unas colecciones que a pesar de su interés y larga existencia en el museo, permanecen sin uso y ocultas a la vista de los curiosos como trastos inútiles⁷.

Un funcionario del Ministerio de Fomento resume la situación descrita por el director del museo y, en una nota, recomendando la persona ideal al Director General de Instrucción Pública:

«En el capítulo 27 del presupuesto del año actual se ha creado una plaza de Ayudante en el Museo de Ciencias dotada con el haber de 8000 reales anuales. Resolución tan acertada debe convertirse en el mayor provecho del establecimiento. En él se hallan embalados armas antiguas, peregrinos trajes, enseres y artefactos de pueblos lejanos y aún salvajes, de sumo interés para la historia de los países que dominó España un día. Urge su clasificación y colocación en las galerías del Museo para que puedan ser estudiadas y útiles a la ciencia y examinadas por nacionales y extranjeros. Debe hacerse esto por persona docta en la historia y arqueología; y a ella debe encomendarse su conservación y la obligación de franquear a los estudiosos cuantas noticias reclamen. Para ocupar este puesto se atreve el Negociado sin que parezca oficiosidad, indicar a V.E. el nombre de una persona ciertamente digna por todos conceptos, que reúne los títulos necesarios para cumplir bien tan delicado encargo. Y es esta D. Florencio Janer, Licenciado en Leyes, que por oposición ganó plaza de auxiliar en el Consejo Real, que sirvió con celo en el Ministerio de la Gobernación del Reino, han sido ya sus trabajos históricos dos veces premiados por la Real Academia de la Historia, y se ha dado a conocer ventajosamente por su laboriosidad y conocimientos científicos. La modesta plaza de ayudante es sin duda inferior en sueldo al que Janer ha disfrutado; pero su amor a los buenos estudios y el deseo de ser útil al Estado, le harán recibir con gratitud esta muestra del cuidado con que el Gobierno de S. M. distingue y utiliza a los hombres de mérito. // V.E. resolverá// Madrid 24 de Abril de 1858.// (firmado) J. Guerra // «La Dirección está conforme (firma ilegible)»// «29 de abril, con la nota y que de nombrado» «fho. 30 // E.V...»⁸.

Florencio Janer y Graells

aparece desde el principio

como un personaje fecundo,

polifacético (erudito

historiador, escritor,

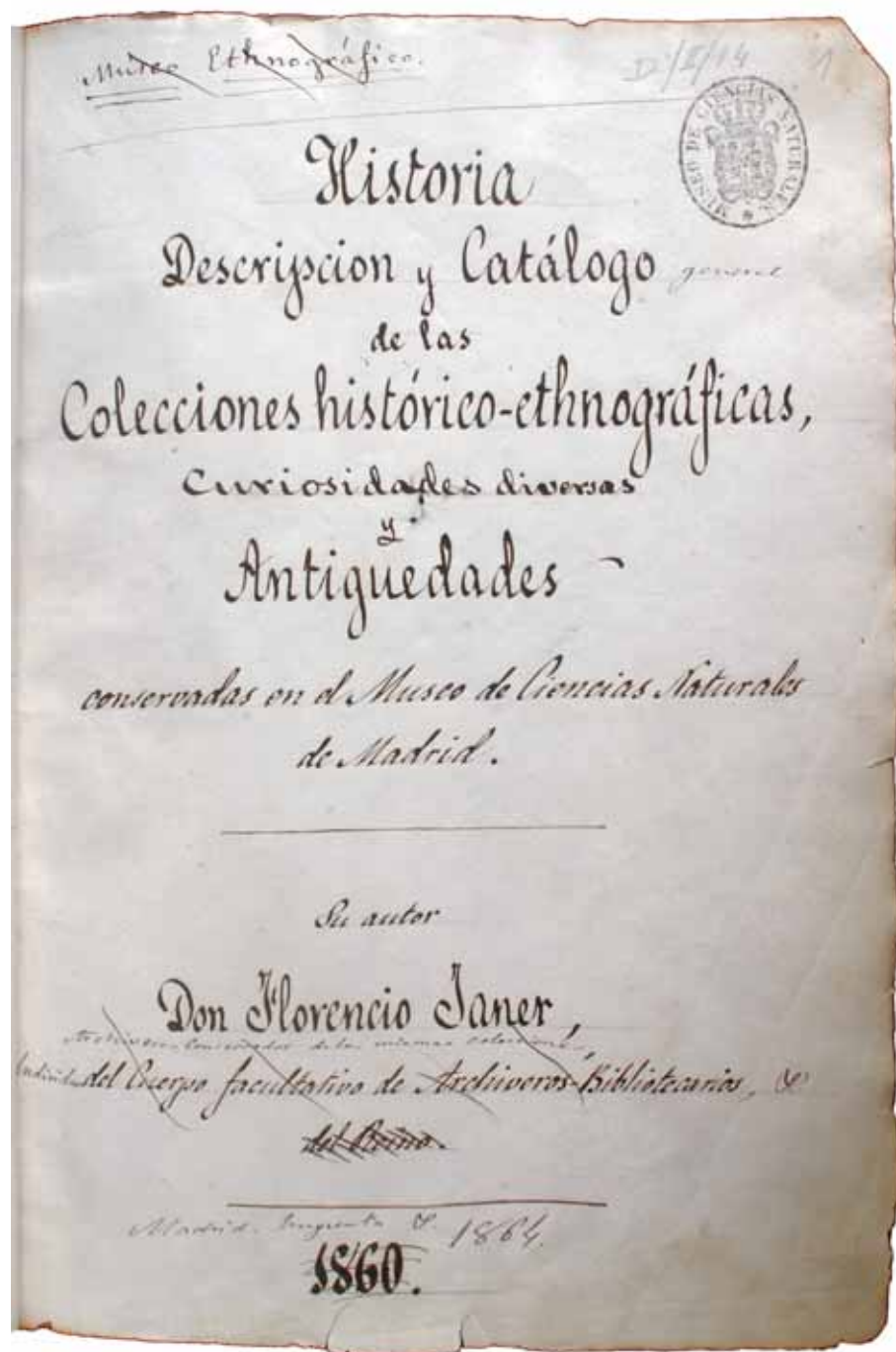
periodista y político) y de

vida acelerada: todo lo

realiza en 46 años

⁷ Oficio de 20 abril de 1858 de Mariano de la Paz Graells al Director General de Instrucción Pública (A.G.A. Caja AGA 31/6528). Existen más documentos de similar contenido que forman parte del proceso de solicitud y concesión de la plaza, así como otros escritos en los que el Director pide se mejore la situación de Janer, razonando la solicitud.

⁸ Nota. 24 de abril de 1858. (A.G.A. Caja AGA 31/6528).



2. Primera página del catálogo del Museo de Ciencias de Florencio Janer (Foto: Archivo del Museo de América).

El propio Janer explica en el prólogo de su catálogo (figura 2) cómo el Director del Museo de Ciencias Mariano de la Paz Graells, el Director de Instrucción Pública Eugenio Ochoa, y el Oficial del Ministerio de Fomento Aureliano Fernández Guerra, decidieron ordenar las «colecciones Histórico-Etnográficas y Antigüedades que se habían ido acumulando sin orden ni concierto»; lo que confirman otros autores de

la época (Sala, 1872: 85; Rodríguez, 1873: 202). El Oficial Mayor del Ministerio de Fomento sería el equivalente del Subsecretario. El Director General de Instrucción Pública llevaba entonces todos los asuntos que hoy son competencia del Ministro de Cultura y también de Educación. En 1847, a los siete ministerios existentes se le añadió la Secretaría de Estado de Comercio, Instrucción y Obras Públi-

cas, que en 1851 se llamó Ministerio de Fomento (Gómez de Salazar, 1971: 471-472), lo que permitió una política cultural y de defensa del patrimonio histórico.

Para comprender mejor los hechos es necesario retroceder un poco en la historia y recordar que en 1752, a instancias de Antonio de Ulloa, se creó un Gabinete de Historia Natural, que languideció cuando su director, Ulloa, fue destinado a América. Las colecciones de este museo, hoy desconocidas, se integraron en el Real Gabinete de Historia Natural creado en 1771 por Carlos III con las colecciones de Pedro Franco Dávila, que fue su director hasta finales del siglo XVIII. A inicios del siglo XIX el gabinete, carente de personal y parcialmente destruido debido a la invasión napoleónica (Barreiro, 1944: 107), fue saqueado en 1813 por las tropas francesas en retirada que se llevaron parte de sus colecciones. Sito en la calle Alcalá en el piso superior de la actual Academia de Bellas Artes, en 1815 cambió su nombre por el de Real Museo de Ciencias Naturales, lo que reflejaba un importante cambio en la Administración y en la política cultural de la época. Dejó su adscripción a la Corona y pasó a depender directamente del Ministro de Estado junto con el Real Observatorio Astronómico, el Real Jardín Botánico y varias cátedras universitarias que tenían su sede en el museo (Barreiro, 1944: 109-111). Las colecciones de zoología y minerales fueron atendidas por profesores de la universidad, de manera que el Museo de Ciencias quedó integrado en la política universitaria y científica, iniciándose entonces la orientación que ha mantenido hasta hoy dos siglos después.

Al no tener cabida en la nueva estructura, las colecciones históricas y etnográficas, sin inventarios ni documentación, parte de ellas robadas por los franceses y parcialmente devueltas, quedaron abandonadas hasta la década de los cincuenta en que comenzó una política de protección del patrimonio. Tras las desamortizaciones de 1835 y de 1836 de Mendizábal se crearon las Comisiones Provinciales de Monumentos (1843) y la Comisión Nacional de Monumentos (1844) para salvaguardar los bienes del patrimonio. En 1847 se creó lo que luego sería el Ministerio de Fomento que tuteló estas Comisiones, el Museo de Ciencias y las cátedras universi-

tarias. Tras la desamortización de 1854 de Fermín Caballero en pleno bienio progresista (1854-1856) se fundó en 1856 la Escuela de Diplomática, lo más parecido a los actuales estudios bibliográfico-documentales. En 1858, ya con el gobierno de la centrista Unión Liberal, se creó el Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios. En este mismo año se inició la reordenación de las desatendidas colecciones históricas del Museo de Ciencias que carecían de responsable que las custodiase.

La documentación sobre Janer evidencia que en estos años cincuenta se proyectó crear un museo que albergase las colecciones históricas del gabinete junto con los bienes muebles producto de las desamortizaciones y reunidos por las Comisiones de Monumentos. El nuevo museo fue el Museo Arqueológico Nacional, creado en 1867, que debía ser atendido por funcionarios especializados que se integraron con los bibliotecarios y archiveros en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos⁹, ya que arqueólogo o anticuario era el que se ocupaba de los objetos antiguos. Este fue el momento que vivió Janer. Recordemos la situación política del momento: los cambios del absolutismo al constitucionalismo y viceversa; las guerras civiles conocidas como guerras carlistas; y el golpe que supusieron, tras la devastación de la Guerra de Independencia española contra los franceses, las guerras americanas, que en una década desembocaron en la pérdida del imperio español. Estas independencias provocaron un desinterés por América, lo que está en relación con el abandono de las colecciones, ya que las americanas eran la parte más importante.

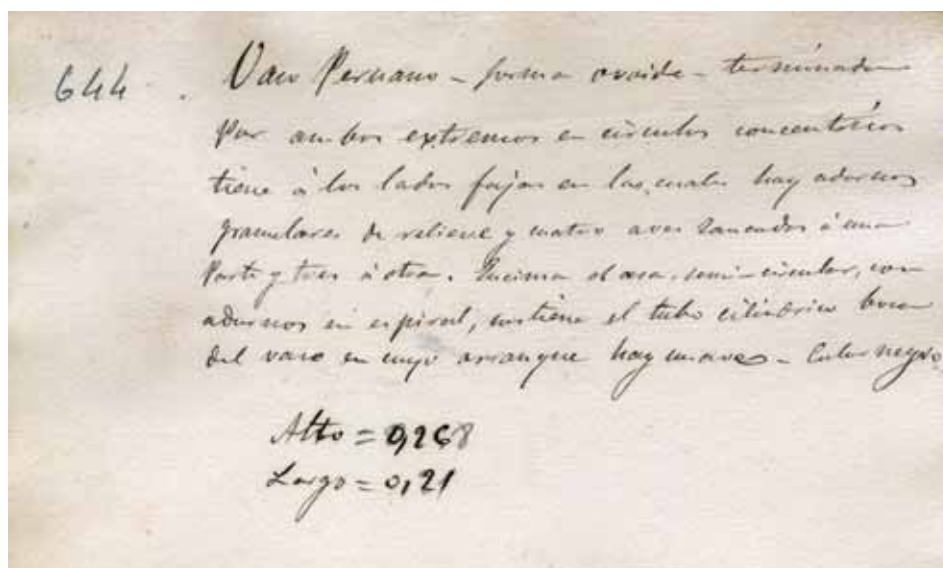
Catalogación. Conservador de hecho, bibliotecario de nombramiento

En 1858 cuando Janer va a cumplir veintisiete años, le consiguen el nombramiento de ayudante y recibe el encargo de ordenar las colecciones históricas y etnográficas del Museo de Ciencias (figura 3). Había pasado el bienio progresista de la izquierda (1856-1866) y gobernaba la Unión Liberal de O'Donnell de centro derecha. Dos años después, en 1860, Janer acaba la clasificación de las



3. Inventario de Mesa, con las fichas en octavilla de las piezas del Museo de Ciencias. El inventario pasó al Museo Arqueológico Nacional y de éste al Museo de América donde hoy se conserva (Foto: Museo de América).

⁹ Todavía se mantiene el nombre completo del Cuerpo, pero con solo las Secciones de Bibliotecas y de Archivos, suprimiéndose la Sección de Arqueólogos al crearse en 1973 el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos.



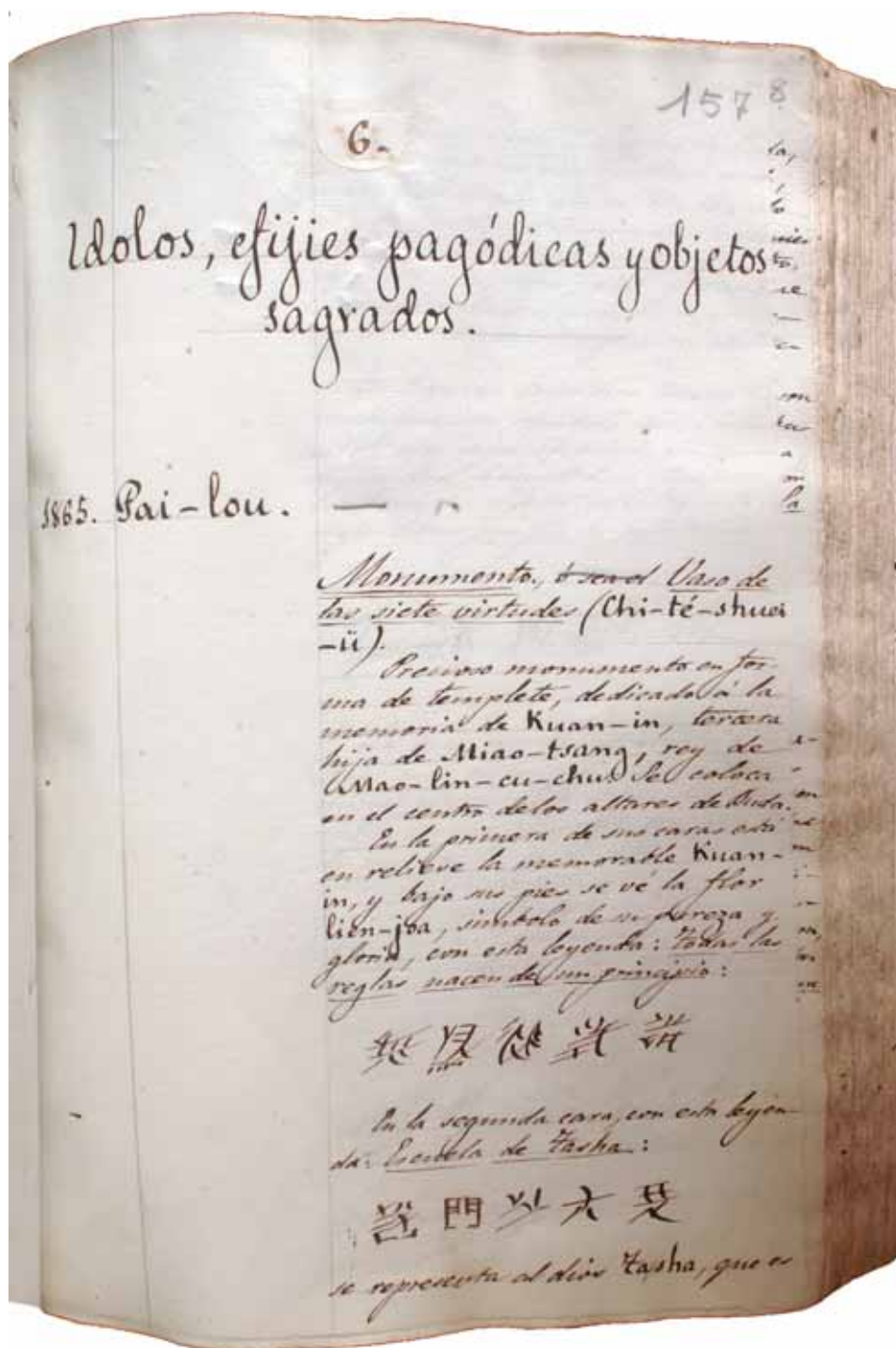
4. Ficha del Inventario de Mesa (Foto: Archivo del Museo de América).

coleccion: cada pieza tiene su ficha en papel tamaño octavilla (conocido en el Museo de América donde se conserva como «inventario de mesa» porque las fichas se guardan en una mesa construida al efecto). También ha redactado el catálogo, un volumen manuscrito con una introducción sobre la historia de las colecciones, listo para su impresión. Como consecuencia de su experiencia al catalogar las colecciones, redactó un *Tratado de clasificación de Antigüedades Chinas para uso de los Empleados en Museos Arqueológicos y etnográficos y Agentes Consulares que deban contribuir al aumento de sus colecciones*, que, como el anterior, no llegó a publicarse. Como sucedió con otros trabajos inéditos sobre colecciones del museo, lo aprovechó para redactar un artículo sobre las antigüedades chinas que publicó más tarde cuando ya no estaba en el museo (Janer, 1972d: 508-528). Lo más interesante, el método y las fuentes que usó para su trabajo, lo hemos perdido (figuras 4 y 5). Pretendía publicar el catálogo para los entendidos y curiosos de las desconocidas colecciones españolas y anticiparse a iniciativas extranjeras. Las cartas del director del museo y el resto de la documentación nos indican que Janer era consciente de la importancia de su catálogo; de hecho, lo entregó al Ministerio de Fomento para su examen por la Junta Superior Directiva de Archivos y Bibliotecas solicitando que le sirviese como mérito especial para futuros ascensos, lo que le reconocieron. No solo él consideró el catálogo importante puesto

que el periódico oficial cuenta como el Ministro de Fomento recibió en audiencia a Janer, «del cuerpo de Archiveros-Bibliotecarios» que le presentó el catálogo de las colecciones «puestas a su cargo que según parece servirán de base para la formación del nuevo Museo de Antigüedades»¹⁰. Años más tarde el propio Janer al redactar sus méritos lo mencionará y cómo esta ordenación de las colecciones fue la base del futuro Museo Arqueológico Nacional. Es el primer inventario y la más antigua referencia de las colecciones del Real Gabinete. El propio director del museo narró las dificultades para documentar las piezas.

Firma el catálogo como «archivero conservador de las colecciones histórico-etnográficas, curiosidades diversas y antigüedades», ya que en mayo de 1859 había conseguido que le reconocieran esta titulación, lo que le sirvió para ser incluido en el Cuerpo Facultativo de Archiveros Bibliotecarios que se acababa de crear el año anterior. Dejaba, por tanto, la categoría de ayudante para pasar a la de oficial, con 12 000 reales anuales de sueldo. Estamos ante el primer conservador de museos. Pero, como en los primeros años el Cuerpo solo tenía las secciones de archivos y bibliotecas, figuró desde el principio en la sección de bibliotecas y adscrito a la Universidad Central de la que dependían las cátedras y el personal del museo. Cuando siete años más tarde se creó la sección de museos, Janer estaba en excedencia como Gobernador civil y fue luego cesado al iniciarse la revolución de 1868.

¹⁰ *Gazeta de Madrid*, 30, 1, 1863, «Parte no oficial. Interior».



5. Catálogo del Museo de Ciencias. Página en la que se referencia un objeto chino (Foto: Archivo del Museo de América).

Catalogación y exposición de las colecciones del Gabinete

El catálogo, que afecta a todas las colecciones históricas del Real Gabinete, debe reflejar su exposición. El Gabinete y luego llamado Museo de Ciencias estaba en el piso superior de la Academia de Bellas Artes en la calle Alcalá. La costumbre entonces era mostrar

todas las piezas en armarios con estantes y en las paredes exponer las de mayor tamaño como armas, capas y tapices con plumas, costumbre que perduró hasta 1980. Su número, 3865 objetos más 1550 monedas, permitía la exhibición ordenada de todas las colecciones. Si recordamos que el catálogo era un reflejo de la propia exposición como todavía lo es en las exposiciones temporales,

el catálogo de Janer nos permite reconstruir la exposición del museo en el piso alto de la Academia. Tenemos además unos dibujos de las colecciones americanas realizados en la década de 1870 en el Museo Español de Antigüedades que nos permiten atisbar algunas imágenes de aquella primera exposición, ya que al crearse en Museo Arqueológico Nacional en 1867 se respetó en líneas generales la ordenación de Janer según nos indican los antiguos inventarios y las fichas. El pequeño edificio del Casino de la Reina todavía existente en Lavapiés donde se instaló el Museo Arqueológico Nacional el resto del siglo XIX mientras se construía el actual edificio, debió permitir la adaptación. De igual manera, al crearse el Museo de América, éste organizó su exposición como museo independiente dentro del edificio del Museo Arqueológico Nacional y luego la trasladó con algunos cambios de adaptación al nuevo y actual edificio. Hasta su cierre por reformas en 1980, se mantuvieron las antiguas costumbres de exponer sin protección en las paredes las capas y grandes textiles de plumas o de corteza de árbol y las armas en panoplias similares a las de los dibujos decimonónicos.

El catálogo, manuscrito, está fechado 1860. Un añadido, «Madrid imprenta 1864», indica el año en el que se debió enviar a imprenta aunque no llegase a ver la luz. Debido a que el catálogo debía ser publicado, evita la enumeración exhaustiva pieza por pieza y las agrupa en lotes que obedecen a una misma descripción genérica. La obra, con una introducción histórica, continúa con una breve «razón de la distribución del catálogo» y concluye con un apéndice de «documentos oficiales, manuscritos originales é inéditos y libros consultados». Una nota de la mano de Janer precede unas páginas arrancadas explicando que el Ministerio dispuso no incluir la bibliografía consultada por él por encarecer el coste de la edición hasta casi el doble; se mantuvo la bibliografía usada. Janer estructura el catálogo en tres grandes secciones. Si vemos el índice del catálogo, nos podremos imaginar la exposición:

Sección primera:

Colecciones histórico-etnográficas

I. Colecciones americanas y oceánicas (tiene subdivisiones internas): 1499 objetos.

II. Colecciones asiáticas (tiene subdivisiones internas): 1412 objetos.

Sección segunda:

Objetos raros y preciosos y curiosidades diversas: 413 objetos.

I. Objetos raros y preciosos

II. Producciones artísticas

III. Curiosidades diversas

Sección tercera:

Antigüedades: 541 objetos y 1550 monedas.

I. Antigüedades egipcias y fenicias (tiene subdivisiones internas)

II. Antigüedades griegas, romanas, celtas e ibéricas (tiene subdivisiones internas)

III. Antigüedades escandinavas (tiene subdivisiones internas)

IV. Antigüedades árabes y moriscas (tiene subdivisiones internas)

V. Antigüedades Edad Media y Renacimiento (tiene subdivisiones internas)

VI. Antigüedades varias (tiene subdivisiones internas)

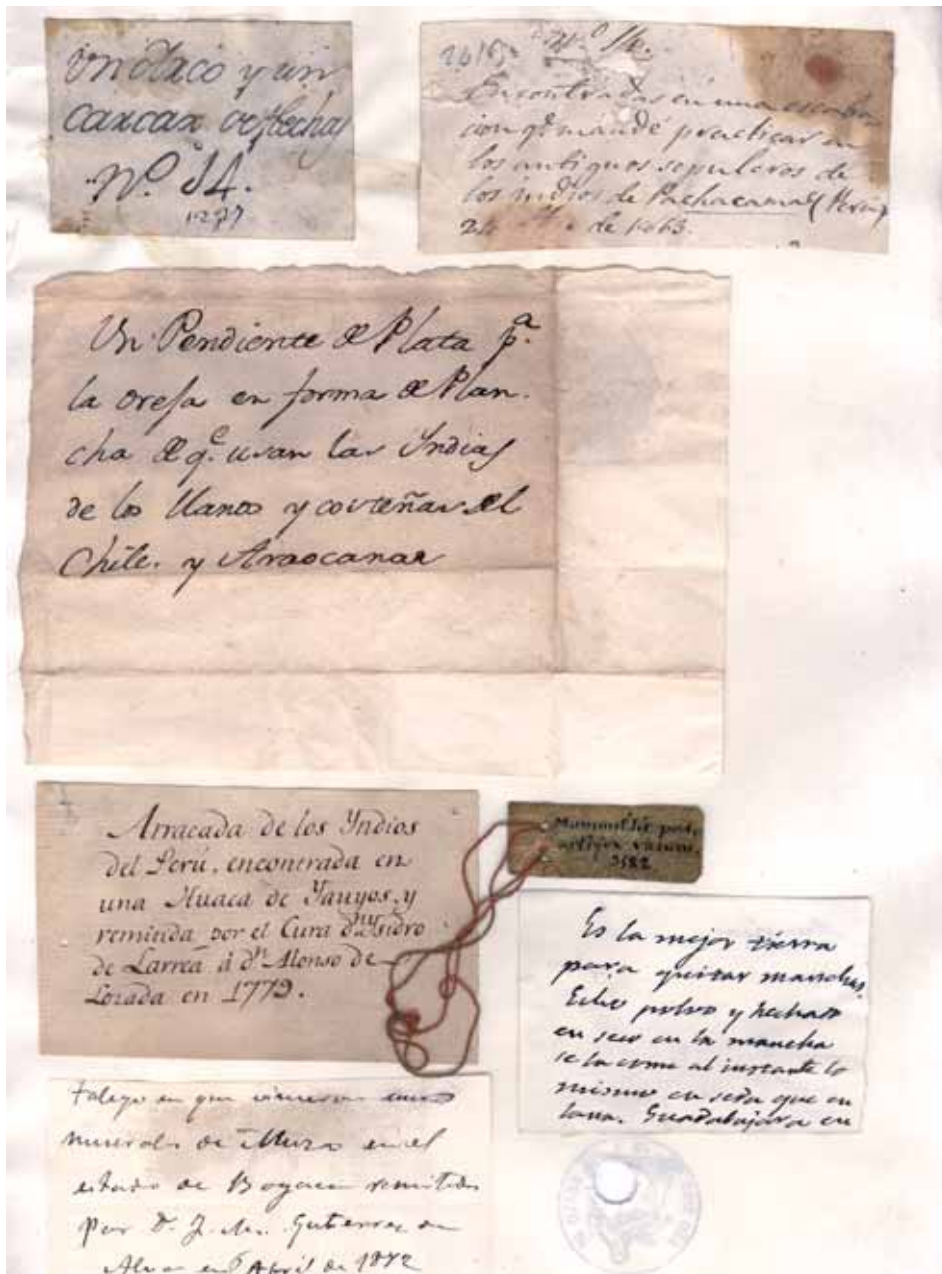
En la introducción, Janer explica como las colecciones etnográficas, preceden a las demás debido a su importancia, por ser productos de razas lejanas y salvajes, por su interés para los estudios de Historia Natural y estar en un museo de este género, por su buen estado de conservación, y por su singularidad. Añade que las producciones de los pueblos civilizados (el resto de las colecciones), deben verse aparentemente postergadas en el orden del catálogo por el interés científico de las etnográficas y por su mayor número. Las considera, no bajo el punto de vista artístico o arqueológico sino con un punto de vista científico y etnográfico. La subdivisión de las colecciones americanas y oceánicas, en la que se obvian cronologías y culturas por el desconocimiento existente entonces¹¹, nos permite visualizar la exposición: Tejidos; Trajes; Adornos; Utensilios domésticos; Enseres y productos fabriles; Útiles de caza y pesca; Instrumentos musicales; Armas ofensivas y defensivas; Ídolos, Objetos sagrados y sacerdotales; y Monumentos.

Los objetos que aparecen en este apartado de colecciones americanas son claramente indígenas. Al desconocerse en la época (1858-1860) las culturas y cronologías prehispánicas, cataloga los objetos por su función prescindiendo de las coordenadas de espacio y tiempo. Sin embargo, utiliza para cada pieza un idioma americano que le sirve para dar una adscripción cultural y

espacial. Cuando piensa, por ejemplo, que tiene delante una pieza peruana utiliza el quechua; usa la lengua como sinónimo de grupos indígenas relacionados culturalmente y situados en un espacio común. Como debía tener pocos datos sobre las piezas (todavía hoy algunas son imposibles de clasificar por carecer de procedencia), los errores en la asignación de lengua-grupo cultural son esperables, aunque escasos. En cambio, unas armas de los conquistadores españoles figuran entre las antigüedades y las escasas piezas virreinales aparecen entre los objetos raros y preciosos -un pañuelo de vicuña bordado en seda, bateas, un «azucarero» de coco, seis cuadros de plumas, una serie de diecinueve cuadros de castas mexicanos, una colección de pinturas con indios en diversas labores y otra serie de seis cuadros de tipos humanos ecuatorianos del XVIII, que hoy sabemos pintada por Vicente Albán-, ya que estos objetos se conservaban por lo que tenían de diferente las tierras americanas.

Las fuentes de Janer debieron ser reducidas ya que sabemos que no existía ningún otro catálogo y que, cuando en 1867 se traspasaron las colecciones del Museo de Ciencias al Museo Arqueológico Nacional, no existía ninguna otra documentación sobre las colecciones, a excepción del inventario elaborado por Janer, por lo que éste tuvo que desplazarse de Vitoria, donde era entonces gobernador, a Madrid para atestiguar que la entrega se había hecho correctamente. Además de las mencionadas referencias sobre el abandono de las colecciones, el director del museo describe el trabajo de Janer: «la conservación, arreglo, clasificación e inventario de las colecciones histórico-etnográficas, que desde la creación del establecimiento permanecían olvidadas por falta de un empleado especial dedicado a este ramo del saber...(Janer) ha conseguido no solo sacar del caos en que yacían los preciosísimos objetos de nuestras colecciones etnográficas, almacenadas sin orden ni concierto, sino clasificar muchísimo y averiguar su lejana procedencia; para lo cual tuvo que emprender un trabajo preliminar entretenido y molesto, cual es el de reconocer y estudiar todos los documentos del Archivo del Museo desde el día de su fundación». Además ha «tomado curiosísimas notas históricas y aclaratorias de varios hechos ya olvidados, que corrían con explicaciones equivocadas por desconocer su origen verdadero.

¹¹ A lo largo de la historia, desde 1860 hasta la actualidad, la exposición de las colecciones americanas se ha estructurado por temas y grandes bloques y no cronológicamente y por culturas en grandes áreas geográfico-culturales. La influencia de la disposición de Janer debió influir aunque no se tuviera conciencia de ello. Al discutir la actual exposición permanente abierta en 1994, algunos que habían conocido la estructura por temas y querían innovar propusieron la organización usual en los museos con colecciones americanas (por culturas), mientras que otros más jóvenes que también pretendían innovar y suponían que la anterior exposición había sido de la manera entonces tradicional por áreas culturales, propusieron la exposición por temas. Se acordó la actual exposición por temas monográficos, manteniéndose así una tradición secular.



6. Etiquetas que Janer encontró en algunas piezas y que conservó como testigo de su trabajo y que denominó «colección de Auténticas». Estas son de la mano de Hipólito Ruiz o José Pavón y envolvieron las piezas que trajeron de la expedición botánica al Virreinato de Perú (1777-1788) (Foto: Archivo del Museo de América).

Este trabajo especial ha puesto al señor Janer al corriente de la historia del Museo de Ciencias y en realidad es el único empleado a quien podemos consultar hoy sobre los datos que radican en su archivo... (y cuando es necesario es él el que hace) el trabajo de ojear documento por documento hasta encontrar los antecedentes que deseamos conocer (dice en realidad que actúa de archivero)¹².

La ordenación de los objetos fue sistemática y rigurosa. Debí atenderse a los datos objetivos que poseía sin introducir opinio-

nes personales o atribuciones. Puso entre paréntesis su aportación personal, el nombre de la pieza en su lengua indígena que, como ya vimos, suponía un intento de clasificación cultural y geográfica. En cualquier caso, el catálogo de Janer y, suplementariamente las fichas individualizadas de cada pieza, nos proporcionan las más antiguas referencias de las colecciones americanas. Sin estos datos parte de estos objetos no podrían ser hoy clasificados o habrían perdido el contexto de su hallazgo (figura 6). La excepcionalidad de las colecciones, que en

¹² Oficio de 29 marzo 1859 del director del Museo de Ciencias Naturales al Director General de Instrucción Pública remiando la Hoja de servicios de Janer (A.G.A. Caja AGA 31/6528).

Estamos ante el primer conservador de museos, al que le reconocen su trabajo como tal, aunque provisionalmente adscrito a la sección de Bibliotecas a la espera de la creación de los funcionarios de museos con la creación del Museo Arqueológico Nacional

el caso de las americanas y oceánicas son las más antiguas reunidas y conservadas a pesar de lo tardío de su acopio, hace que el trabajo de catalogación, recuperando parte de la información ya entonces perdida, sea la base de cualquier americanismo que contemple la cultura material.

La ordenación de las colecciones históricas y etnográficas del Museo de Ciencias que acomete Janer entre 1858 y 1860 obedece a una política de protección del patrimonio histórico cuya ejecución duró varios años y en la que él jugó un destacado papel en el momento inicial. El primer paso visible de la Administración del Estado fue contratar al joven Florencio Janer en 1858, el mismo año la creación del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios con las dos categorías propias de la Administración: ayudante y oficial. El segundo paso fueron las normas dadas en 1865 sobre la creación de museos provinciales y sobre los especialistas que deben atenderlos: conservadores que deben pertenecer a la Academia de la Historia o a la de Bellas Artes (Janer fue dos veces premiado por la Academia de la Historia y luego perteneció a ambas). El tercer paso fue la creación, en marzo de 1867, del Museo Arqueológico Nacional con las colecciones históricas del Museo de Ciencias y de la Biblioteca Nacional, y la Sección de Arqueólogos (los actuales conservadores de museos) del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

Conservador del Museo, códices y gobernador civil

Mientras trabaja en la catalogación de las colecciones del museo Janer publica un trabajo sobre América (Janer, 1859). Como es ayudante, el director del museo pide al Ministerio de Fomento que le nombre archivero-conservador de las colecciones histórico-etnográficas y que le reconozcan como miembro del nuevo cuerpo (funcionario superior) con el sueldo de 12 000 reales anuales que «es el que disfrutaban los antiguos conservadores del museo, cuyo destino fue suprimido por haber encargado a los profesores el cuidado de sus respectivas colecciones, quedando las de objetos y antigüedades histórico-etnográficas y el Archivo científico, sin persona especial encargada de su cuidado, por no

estar afectas a ninguna de las asignaturas del establecimiento»¹³.

Enseguida, ya en 1858, le reconocen el título de archivero-conservador, lo que le permitirá acceder al Cuerpo Facultativo de Archiveros Bibliotecarios cuando éste se crease, aunque el aumento de sueldo solo le llegará en 1860 cuando ingresó en el Cuerpo. Estamos ante el primer conservador de museos, al que le reconocen su trabajo como tal, aunque provisionalmente adscrito a la sección de Bibliotecas a la espera de la creación de los funcionarios de museos con la creación del Museo Arqueológico Nacional. Además de hacerse cargo del archivo, se mantienen las mismas obligaciones que tenía antes de «dar a los curiosos que van a estudiar al museo, las noticias que sobre estas colecciones quieren saber, quedando desde luego a su cargo la conservación de estos objetos en los mismos términos que lo hacen los de seres naturales»¹⁴.

Tiene veintinueve años y, una vez conseguido el aumento de sueldo pasa el verano de 1860 reponiéndose de unas fiebres reumáticas como había hecho en otras ocasiones aprovecha la cura para hacer prospecciones arqueológicas¹⁵. Acabada la ordenación y exposición de las colecciones, en 1861 le comisionaron tres meses para visitar museos extranjeros, parte de los cuales ya conocía, publicando una memoria del viaje. Redactó una memoria, cuyo contenido sólo conocemos indirectamente por la documentación, donde explica la necesidad de crear en Madrid un Museo Nacional de Antigüedades con las colecciones histórico-etnográficas del Museo de Ciencias Naturales, las colecciones arqueológicas de la Biblioteca Nacional y de la Academia de la Historia, que se verían pronto aumentadas por las donaciones de particulares. Por esta razón adquiere personalmente objetos (un retablo del XV, muebles) que piensa donar más adelante al «Museo arqueológico que se trata de establecer en esta corte». Efectivamente, en 1867 cuando Janer era gobernador civil, se creó el Museo Arqueológico Nacional con las colecciones del Museo de Ciencias y de la Biblioteca Nacional. Probablemente en su posterior etapa en la Dirección de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento, antes de ser gobernador, debió trabajar en la creación de este museo y de la sección de arqueólogos o conserva-

¹³ Oficio del director del Museo de Ciencias de 14 mayo 1859 y Resumen del funcionario J. Guerra de 7 de mayo de 1858 (A.G.A. Caja AGA 31/6528).

¹⁴ Resumen del negociado 1º de la Dirección General del Instrucción Pública, Ministerio de Fomento, de 20 abril de 1858 (A.G.A. Caja AGA 31/6528).

¹⁵ «Antigüedades de Caldas de Montbuy (Cataluña)», *Museo de las Familias*, vol. XVIII: 259-261, 1860; vol. XIX: 166-167, 1861; vol. XXIII: 270-272, 1865.

dores de museos del Cuerpo Facultativo que deberían servir en él; y en el que él mismo se debería integrar.

Enseguida debió empezar a ampliar la documentación sobre los materiales americanos fuera del museo y en 1862, le comisionan a la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial para que examine y extraiga varios manuscritos «inéditos y de gran importancia arqueológico-etnográfico, como que están ilustrados con dibujos de trajes, armas, utensilios y ceremonias de los primitivos pueblos del Nuevo Mundo». «Sería muy conveniente estudiarlos y traer de ellos a Madrid, para uso e ilustración de las antigüedades americanas del Museo de Ciencias Naturales, las noticias y descripciones más importantes, aplicables a la clasificación arqueológica de las referidas antigüedades y de las que se puedan ir adquiriendo».

Janer redacta la lista de códices americanos¹⁶ entonces desconocidos y publica varios estudios sobre América. En 1869 declara tener listas para imprenta las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*; y el *Rabinal-Achi*, antiguo drama americano, con su música indígena texto quiche y versión española, y que acabó «descubriendo» y editando años después Bresseur de Bourbourg. Ya había preparado ediciones críticas de autores clásicos, como la obra de Quevedo en 1859 o *El Quijote* en 1865 (con otros editores), y que tuvieron numerosas ediciones posteriores en España y América durante siglo y medio. Desde joven dio noticia de manuscritos antiguos españoles y continuó publicando obras inéditas medievales, algunas de notable relevancia que se han reeditado en numerosas ocasiones a lo largo del siglo XX (figura 7).

En 1864, al poco de volver la poder el Partido Moderado, partido conservador extremo, accede con un nivel alto a la Dirección General de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento; es decir, a las oficinas centrales del ministerio, donde, como vimos, debió trabajar en la creación del futuro Museo Arqueológico Nacional. Al año siguiente, coincidiendo con el año de gobierno de la centrista Unión Liberal de O'Donnell, le cesan como Jefe de Sección aunque continúa como oficial del Cuerpo de archivos y bibliotecas, con el mismo sueldo que cuando ingresó en el ministerio como oficial de secretaría. Se



7. Retrato de Florencio Janer, aparentemente en su madurez (Foto: Biblioteca Nacional).

ocupa de ordenar para su exposición las colecciones recogidas por la Comisión Científica al Pacífico que, organizada por el Museo de Ciencias, desde 1862 a 1866 recorrió gran parte de América y Oceanía, estudiando y coleccionando objetos de los diversos reinos de la naturaleza.

En julio de 1866 le nombran Gobernador Civil de Álava. Había vuelto al poder el Partido Moderado de Narváez tras el año de Unión Liberal. Enseguida es gobernador de Vizcaya y debe desplazarse desde Bilbao a Madrid para dar fe de que las colecciones del Museo de Ciencias han pasado íntegras al Museo Arqueológico Nacional, creado ese mismo año. En 1868 es Gobernador de Guadalajara donde está hasta su cese en el mismo año. Hace excavaciones y reconocimientos de sitios históricos, lo que publica¹⁷ y envía objetos al nuevo Museo Arqueológico, realizando alguna donación personal. Reinstala e impulsa las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos, origen de los museos provinciales. Al cesar como Gobernador en Guadalajara solicita su reingreso en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios e ingresa en el Museo Arqueológico Nacional a finales de julio de 1868. En septiembre, estalló la revolución que destronó a Isabel II.

¹⁶ «Estudios históricos del Nuevo Mundo. La civilización primitiva del Nuevo Mundo. Los indios de Mechuacan. Los indios de México. Los indios del Perú», *Crónica de ambos mundos*, 1860, VII: 336-339, 346-349 y 396-398. «México y su territorio», *El Museo Universal*, Madrid, 1862, año VI, núm. 14, abril: 110. Respecto a códices cito a modo de ejemplo: *El Libro de Alexandre*; el *Poema de Alfonso Onceno, Rey de Castilla y León* en 1863, junto con otros editores; *Poetas castellanos anteriores al siglo XV* en 1864 junto con otros editores; *Vida de Santo Domingo de Silos* en fecha desconocida; «Los Libros del Ajedrez, de los Dados y de las Tablas. Códice de la Biblioteca de El Escorial, mandado escribir por Don Alfonso El Sabio». *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1872, tomo III. «Las miniaturas de los manuscritos que se conservan en los archivos y bibliotecas de España», *El arte en España*. Madrid, 1862.

¹⁷ Publica algunos de sus viajes y excavaciones: «Dos días en el valle de Arbusias». *El Museo Universal*. Madrid, 1868; «Durango. Corte de Don Carlos en la última guerra civil», *El Museo Universal*. Madrid, 1869. «La plaza del Mentirón en Vitoria». *El Museo Universal*. Madrid, 1869 y otras.



8. Fotografía de Florencio Janer, probablemente en sus últimos años (Foto: Biblioteca Nacional).

Revolución, expulsión y últimas obras

El 30 de noviembre del mismo año Manuel Ruiz Zorrilla, Ministro de Fomento del Gobierno revolucionario, le cesa como miembro del Cuerpo Facultativo por haber estado más de dos años en excedencia según disponía la normativa. Habían pasado dos años y nueve días; dos años y diecisiete días si contamos la fecha de toma de posesión de su plaza en el museo (figura 8). Juan de Sala queda como responsable de las colecciones etnográficas. En varias ocasiones Janer reclama y alega sus méritos e imprime su currículum en 1869 para facilitar sus alegaciones. Nunca volverá al Cuerpo Facultativo y nunca podrá servir en museos, bibliotecas o archivos. Es evidente que estamos ante un castigo solapado. Según hemos ido viendo, la carrera de Janer se desarrolló con los gobiernos de derecha del Partido Moderado, partido opuesto a la Unión Liberal de centro derecha y al Partido Progresista de izquierdas. Durante el sexenio liberal (1868-1875) Janer estuvo apartado de la función pública, excepto el encargo del Ministerio de Estado durante el primer año del sexenio para hacer *Tratados de España. Documentos internacionales que corresponden a parte del reinado de Doña Isabel II*, obra con múltiples reediciones y todavía consultada.

En esta época de cesantía publicó también la última parte de su obra americanista. Escribió sus ocho artículos sobre colecciones americanas en el *Museo Español de Antigüedades*, revista que surge al inaugurarse en 1871 las salas del nuevo Museo Arqueológico Nacional en el Casino de la Reina en la calle Embajadores. Estos artículos no aparecen en la bio-bibliografía de Ruiz Cabriada, posiblemente porque su vertiente museística y americanista quedó oscurecida por la densidad e impacto de su obra restante y porque su cese le impidió pertenecer de manera oficial a la sección de museos del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Las salas de etnografía, según descripción de la época, siguieron aproximadamente la misma ordenación que hizo Janer en su catálogo. El que cuentan con artículos de Janer en el *Museo Español de Antigüedades*, en un momento en el que éste ha sido expulsado del Cuerpo y del Museo Arqueológico y no

ha sido rehabilitado, y el que escriba sobre las colecciones etnográficas indica un respeto a su persona y conocimientos, y un reconocimiento al trabajo por él realizado.

Al finalizar el sexenio liberal, en la Restauración de la monarquía borbónica, fue rehabilitado y nombrado letrado del Ministerio de Hacienda, donde trabajó con el nivel más alto hasta su muerte tres años después, en 1877 a los 46 años, debido a una aparente lesión orgánica relacionada con el corazón. Algo más de un año antes de su muerte había renunciado a tomar posesión como académico electo de la Academia de Bellas Artes por motivos de salud¹⁸. Sabiendo su capacidad de trabajo y de publicación, llama la atención su eclipse a partir de acabar el volumen de tratados internacionales que finalizó a principios de 1870, ya que las publicaciones en el Museo Español de Antigüedades parecen más bien reaprovechamientos de trabajos inéditos de juventud. Probablemente se debió a la lesión orgánica, lo que explicaría su rehabilitación en el Ministerio de Hacienda, ya como persona enferma.

Conclusión

Tenemos, en resumen, un erudito polifacético a la vez que escritor y periodista, editor de numerosos códices inéditos y de literatura clásica; autor de casi doscientas obras, parte de las cuales se han reeditado en diferentes ocasiones en los siglos XIX y XX. Historiador también de éxito en su época y en la nuestra. Arqueólogo, donante y miembro de numerosas academias. Fue el primer conservador de museos que perteneció al actual Cuerpo Facultativo de Museos; el primero que catalogó y ordenó las colecciones históricas y etnográficas españolas y cuya visión y trabajo dio forma al Museo Arqueológico Nacional; fue el primer americanista decimonónico. Afín a un partido político de derecha, con un breve ejercicio en política, tras la Revolución de 1868 fue expulsado de la Administración; por lo que quedó excluido de la Sección de Arqueólogos (museos) creada cuando estaba excedente por política. Quedó también fuera del nuevo Museo Arqueológico cuyas bases había sentado y de la política cultural en la que con tanto interés había colaborado. Rehabilitado y probablemente enfermo prestó servicios en el Ministerio de Hacienda los escasos años que le separaron de la muerte.

¹⁸ *Gazeta de Madrid*, 31, 3, 1876, «Parte no oficial, interior, Madrid».

Fuentes documentales

A.G.A.: Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Madrid.

A.H.N.: Archivo Histórico Nacional, Madrid

A.M.A.: Archivo del Museo de América, Madrid.

A.M.A.N.: Archivo del Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

A.C.S.I.C.: Archivo de la Biblioteca General de Humanidades del CSIC, Madrid.

B.N.: Grabados, Dibujos y Fotografías, Biblioteca Nacional, Madrid.

GAZETA: *Gazeta de Madrid*

Bibliografía

ALÓS, F. de; Del VAL, M. y SAMPEDRO ESCOLAR, J. L. (2001): *150 años del Ministerio de Fomento. Ministros de 1851 a 2001*, Ministerio de Fomento, Madrid.

BARREIRO, A. J. (1944): *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1935)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Ciencias Naturales «José de Acosta», Madrid.

CABELLO CARRO, P. (1989): *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.

CABELLO CARRO, P. (2005): «Florencio Janer, un americanista y conservador de museos del siglo XIX», *Actas del Coloquio Los americanistas: El nacimiento de una comunidad científica internacional en el último tercio del siglo XIX* celebrado en Madrid 8-9 de octubre 2003, Ministerio de Cultura, Madrid: 65-92.

GÓMEZ DE SALAZAR Y ALONSO, J. (1971): «El orden de prelación de los Ministerios» en *Actas del Simposium Historia de la Administración*, Instituto de Estudios Administrativos, Madrid: 741-773.

RUIZ CABRIADA, A. (1958): *Bio-bibliografía del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos 1858-1958*, Junta Técnica de Archiveros, Madrid.

RODRÍGUEZ FERRER, M. (1873): «Antigüedades cubanas. Estudio hecho con relación a las que se conservan en el Real Museo de Historia Natural de esta Corte y en la Sección Etnográfica de su Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, Tomo II, Madrid: 201-213.

RULL SABATER, A. (1991): *Diccionario sucinto de Ministros de Hacienda (S. XIX-XX)*, Instituto de Estudios Fiscales, Documento 16, Madrid.

Bibliografía seleccionada de Francisco Janer

JANER, F. (1859): *Examen histórico-crítico del influjo que haya tenido en la población, industria y comercio de España su descubrimiento de América*, Madrid (publicado en 1858 por entregas en la *Gazeta de Madrid*).

JANER, F. (1860): *Historia, descripción y catálogo de las colecciones histórico-etnográficas, curiosidades diversas y antigüedades conservadas en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid*. Su autor Don Florencio Janer, archivero-conservador de las mismas colecciones, individuo del Cuerpo facultativo de Archiveros-Bibliotecarios, Madrid, imprenta 1864, Manuscrito. Archivo del Museo de América.

JANER, F. (1871): «Del aprecio y conservación en que se tenían los objetos científicos y arqueológicos durante los reinados de Carlos III y Carlos IV», *Boletín Bibliográfico*, tomo XXII, Madrid.

JANER, F. (1872a): «Vasos Peruanos del Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, tomo I, Madrid: 211-218.

JANER, F. (1872b): «Armas ofensivas y defensivas de los primitivos americanos», *Museo Español de Antigüedades*, tomo I, Madrid: 277-292.

JANER, F. (1872c): «Máscara teatral de los indios del Perú», *Museo Español de Antigüedades*, tomo I, Madrid: 101-108.

JANER, F. (1972d): «De algunas antigüedades chinas del Museo Arqueológico Nacional», *La Revista de España*, XXVI: 508-528.

JANER, F. (1873a): «Adornos peculiares de los pueblos indígenas del Nuevo Mundo», *Museo Español de Antigüedades*, tomo II, Madrid: 373-389.

JANER, F. (1873b): «De los antiguos instrumentos músicos de los americanos conservados en el Museo Nacional de Arqueología», *Museo Español de Antigüedades*, tomo II, Madrid: 265-271.

JANER, F. (1874a): «De la civilización, de la industria y de las artes en los primitivos pueblos americanos; con relación a diferentes objetos de indumentaria y mobiliario que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, tomo III, Madrid: 155-177.

JANER, F. (1874b): «De los instrumentos y ara para sacrificios de los primitivos pueblos americanos existentes en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, tomo III, Madrid: 249-362.

Entrevista a M^a Luz Navarro Mayor¹

1918 M^a Luz Navarro nace en Soria.

1940 Se licencia en Filosofía y Letras con la especialidad de Historia Antigua en la UCM.

1941-1944 Trabaja como Profesora interina de latín en el Instituto de Enseñanza Media de Soria.

1944 Aprueba las oposiciones del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecarios y Arqueólogos y las de Profesores Agregados de Instituto.

1944-1947 Es nombrada Directora del Museo Arqueológico de Girona.

1947-1960 Disfruta de un periodo de excedencia voluntaria del Cuerpo Facultativo de Museos por motivos familiares.

1947-1979 Ejerce como Profesora Agregada de Latín en distintos institutos.

1960 Reingresa en el Cuerpo Facultativo de Museos obteniendo una plaza en el Museo Arqueológico Nacional.

1963-64 Directora de una sección filial del Instituto Lope de Vega.

1965 Se traslada provisionalmente al Museo Etnológico Nacional para su reorganización.

1965 Se reincorpora al Museo Arqueológico Nacional donde iniciará su importante labor en el Gabinete Numismático.

1965-1985 Responsable del inventario y catalogación de las colecciones numismáticas de D. Domingo Sastre y del Dr. Julio Martínez de Santolalla.

1985 Jubilación forzosa.

M^a Luz Navarro nace en Soria en 1918. Su madre, maestra, y su padre, industrial, la apoyan en su deseo de estudiar Filosofía y Letras, por lo que se traslada a Madrid para iniciar sus estudios en la Universidad Complutense de Madrid. Tras licenciarse con la especialidad de Historia Antigua, trabaja como profesora de latín en el Instituto de Enseñanza Media de Soria. En 1944 aprueba dos oposiciones: la del Cuerpo de Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, y la de Profesores Agregados de Instituto. Esto le permitió ejercer dos trabajos, el de conservadora de museos y el de profesora de latín. Su primer destino fue Girona, donde pronto es nombrada Directora del Museo Arqueológico. Durante más de diez años disfrutó de una excedencia del Cuerpo de Facultativos para dedicarse a su familia, aunque siguió ejerciendo como profesora de instituto. En 1965 se reincorpora y obtiene una plaza de conservadora en el Museo Arqueológico Nacional donde realizará una labor de gran importancia, especialmente en el Gabinete Numismático, con los trabajos de inventario y catalogación de la Colección Sastre. En 1985 se jubila, aunque no se aparta del mundo de los museos. Volcada en su círculo familiar supo compaginar su vida personal con la profesional, configurándose como un ejemplo de mujer para la época.

¿Cómo recuerda su etapa de formación? ¿Fue la suya una vocación temprana?

Recuerdo mi etapa en el Instituto de Soria como una época muy positiva. Mi profesor de latín, que era una persona muy inteligente, fue determinante para mi afición hacia la lengua latina. Se puede decir que desde la etapa del bachillerato supe que quería ser profesora de latín. Quizá la influencia de mi madre, que era maestra, fue también un factor importante.

Por otra parte, también sentía un gran interés hacia la Historia antigua, hacia la cultura romana. La presencia de las ruinas de

Numancia en mi ciudad natal de Soria acrecentó en mí el interés hacia la Antigüedad y la Arqueología. Había, por tanto, dos vertientes en mis intereses académicos, por un lado, los lingüísticos, y por otro lado los históricos, que felizmente pude reunir profesionalmente al ejercer posteriormente como profesora de latín de instituto y como conservadora de museos. El apoyo de mi madre y de mis abuelos cuando expresé mi deseo de estudiar la carrera de Filosofía y Letras en Madrid me ayudó mucho a tomar la decisión de dejar mi ambiente y mi casa familiar de Soria. Hay que tener en cuenta que en aquel tiempo el que una mujer estudiara era aún algo poco frecuente.

Usted comenzó la carrera de Filosofía y Letras en el año 1932 y la acabó en 1940, por lo tanto, mientras realizaba sus estudios se desencadenó la Guerra Civil, ¿qué recuerda de su etapa universitaria?

En 1932 comencé mis estudios en la Facultad de Letras, época en la que había en ella un elenco de profesores de gran prestigio. Viví una de las etapas mejores de la Facultad de Filosofía y Letras, no sólo por los profesores sino también por el ambiente de libertad y florecimiento intelectual que se respiraba en aquellos momentos. Me alojaba en la Residencia Internacional de Señoritas de la calle Fortuny, fundada y dirigida por la gran pedagoga María Maeztu, en estrecha colaboración con la Institución Libre de Enseñanza. Tras la Guerra recibí el nombre de «Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús». Fue un periodo muy rico en todos los aspectos, especialmente desde el punto de vista cultural, ya que en esta Residencia pude asistir a gran número de actividades culturales. Recuerdo especialmente las conferencias de Julián Marías.

En 1936, con el estallido de la Guerra Civil, tuve que permanecer alejada de mis estudios en la Facultad de Letras. Ante la imposibilidad de continuar estudiando en Madrid, en el año 1938, asistí en la Univer-

¹ Las autoras de esta entrevista, Clara Ruiz e Isabel Izquierdo, quieren expresar su agradecimiento a Luz García-Denche Navarro, hija de M^a Luz Navarro, y a Carmen Marcos Alonso, Jefa del Departamento de Numismática y Medallística del Museo Arqueológico Nacional, por su continua colaboración y amabilidad a lo largo de la elaboración de este trabajo.



sidad de Zaragoza a un curso de Filología clásica a cargo de los profesores don Domingo Miral y de Monseñor Galindo. Finalizada la guerra, volví a Madrid para continuar con los estudios en la Facultad de Letras. En el año 1940 terminé la carrera, con la especialización en Historia Antigua.

¿Qué camino eligió tras acabar la carrera?

En ese momento, 1944, siendo profesora interina del Instituto de Soria, me encontraba preparando las oposiciones al Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecarios y Arqueólogos, pero se convocó también la de Profesores Agregados de Instituto, así que decidí presentarme a las dos. La decisión fue arriesgada, pero estaba motivada por las condiciones económicas de mi familia. Era una manera de asegurarme que en alguna de las dos oposiciones tendría éxito. El destino quiso que obtuviera plaza en las dos.

¿Cómo fueron sus inicios en el mundo de los museos?

Mi primer destino fue la dirección del Museo de Girona. Obtuve también destino en el Instituto de Girona. Fue una etapa difícil por tener que compaginar los dos trabajos, pero también interesante ya que tenía que formarme profesionalmente en dos ámbitos muy distintos.

Mi trabajo en el museo fue, en primer lugar, el estudio intensivo de las colecciones, y la reorganización de aquellas que no estaban clasificadas. Mi pieza favorita era la escultura de Esculapio, dios de la medicina, una pieza excepcional de 2,20 metros de altura procedente de Ampurias (figura 4).

¿Qué recuerda de sus comienzos en el Museo de Girona?

Recuerdo que aquella época era, desgraciadamente, un periodo en el que había muy pocos medios en los museos aunque conseguimos salir adelante. Pero, sin duda, lo que más me llamó la atención durante mi estancia en el Museo de Girona fue la maravillosa colección ampuritana.

Además de documentar las colecciones del museo, ¿tuvo la oportunidad de realizar alguna exposición?

Si, organicé una exposición con las piezas más significativas del museo. Puesto



2. M^a Luz Navarro en el Parque de Soria (Foto: Archivo Familia Navarro).

que la mayoría de las piezas procedían de Ampurias, la exposición fue presidida por el Doctor Pericot, por su vinculación con el yacimiento ampuritano. Con esta exposición contribuimos al reconocimiento de las colecciones del Museo de Girona.

Puedo decir que fue una etapa profesional muy interesante, pero corta, ya que pedí la excedencia para regresar a Soria, después de mi boda en mayo de 1947. A partir de entonces, y prácticamente hasta el año 1960, ejercí sólo como profesora de Latín del Instituto de Soria y naturalmente, también como madre de mis siete hijos.

¿Qué opina de la transferencia de competencias en materia de museos del Ministerio de Cultura a las diversas Comunidades Autónomas?

En algunos casos, puede ser acertada, pero en general creo que la dispersión es contraproducente para los investigadores y también para el conocimiento del público en general, ya que los fondos que se exponen en los museos son testimonio de una historia común. Son más interesantes en su unidad que en su dispersión.

En 1960 se traslada usted junto a su marido y sus siete hijos a Madrid, después de obtener plaza en el Museo Arqueológico Nacional, ¿cómo pudo compaginar su trabajo en el museo con su trabajo como Profesora Agregada de Instituto, y sobre todo con su vida familiar?

Con grandes dificultades, pero fueron tiempos difíciles y tuve que afrontarlas. El apoyo de mi marido fue una gran ayuda. A esto hay que añadir que me quedé viuda en el año 1971, después de una larga enfermedad de mi marido, con siete hijos a mi cargo, de los cuales, tan sólo la mayor había terminado su carrera. Los demás estaban estudiando Bachillerato o iniciando sus estudios universitarios. Lo pude sobrellevar porque durante toda mi vida he visto palpable la ayuda de Dios.

Aquella fue una época de grandes cambios para el Museo Arqueológico Nacional, ¿qué medidas destacarías de las actuaciones llevadas a cabo?

En los años sesenta fue muy importante la misión arqueológica española en Nubia (1961-66). Con motivo de la construcción de la presa de Assuán en 1960, Egipto solicitó ayuda internacional para salvar los templos que corrían peligro de inundarse. Fruto de la colaboración española, al frente de Martín Almagro, fue la concesión del Templo de Debod.

Cuando pienso en esos años en el museo, considero que fue una suerte el poder asistir a los importantes cambios que se produjeron en sus instalaciones. Fue una satisfacción vivir el proceso de remodelación del Arqueológico, impulsado por el que fue director tantos años, Martín Almagro. Aunque sólo haya sido una parte de las remodelaciones que ha experimentado este centro en los últimos treinta años, los cambios que se produjeron en esos años fueron muy importantes. El museo se convirtió en una de las instituciones más visitadas de España, modelo para otros muchos museos de nuestro país. La intervención de Martín Almagro en este sentido fue decisiva. Creo que hay que destacar el papel que la familia Almagro ha desempeñado en el desarrollo de la Arqueología, y en especial, reconocer a Martín Almagro Gorbea como un muy digno sucesor de su padre. Asimismo la instalación en los años sesenta de



3. M^a Luz Navarro dirigiendo una visita institucional por el Museo de Gerona, hacia 1947 (Foto: Archivo Familia Navarro).

una réplica de la Sala de Polícromos de la Cueva de Altamira en el jardín del museo fue una de las actuaciones más enriquecedoras, no sólo por la calidad de la reproducción realizada por el Deutsches Museum de Munich bajo la dirección del profesor Enrich Pietsch, sino también porque complementa de una manera muy significativa la visión que sobre la Prehistoria ofrece el museo a los visitantes, además de ser una de las obras del arte paleolítico más importantes que ha producido la Humanidad.

De todos los trabajos que realizó usted en el Museo Arqueológico Nacional, ¿cuál de ellos valora de manera especial?

Cuando reingresé me incorporé a la sección de Prehistoria, lo cual llenaba por completo mis aspiraciones profesionales. Posteriormente trabajé en distintas secciones del museo, y en todas ellas mi trabajo ha sido muy interesante. A lo largo de tantos años he vivido momentos emocionantes como el de la llegada al museo de la Dama de Elche. Todavía recuerdo cómo la traía por el jardín de entrada al museo un ordenanza. Asimismo, la incorporación de la Dama de Baza, descubierta por el doctor Francisco Presedo prácticamente intacta, fue un momento apasionante.

Posteriormente, mi trabajo en el Gabinete fotográfico me permitió una visión general de los fondos del museo pues tenía que preparar las piezas que había que fotografiar. Sin embargo, el trabajo que más valoro de los realizados en el museo, fue el desarrollado en el Gabinete Numismático, en particular, organizando la Colección Sastre. En este sentido, mi conocimiento del latín fue siempre una gran ventaja en el trabajo del museo, en especial por su estrecha relación con la epigrafía numismática. Desde el punto de vista humano puedo decir también que fueron años muy enriquecedores, por la suerte de contar con grandes compañeras como M^a Luisa Galván, Felipa Niño, Isabel Ceballos, M^a Luisa Herrera o Clarisa Millán, por citar a algunas.

Háblenos de la Colección Sastre... ¿qué importancia tuvo para el museo la adquisición de esta colección numismática?

La Colección Sastre era una de las colecciones numismáticas particulares más importantes en España en los años setenta. Don Domingo Sastre Salas la fue formando y enriqueciendo a lo largo de su vida con continuas adquisiciones, algunas tan destacadas como, por ejemplo, la de la Colección Bauzá. En 1972, el Sr. Sastre la

puso a la venta por doscientos millones de pesetas, con una oferta a un particular, aunque tras varias vicisitudes, finalmente el Estado ejerció el derecho de retracto adquiriéndola en 1973 por el precio indicado. Se trataba, como he dicho, de una importantísima colección compuesta por casi treinta mil piezas, entre monedas y medallas, en la que se encontraban representadas las piezas más significativas de la Numismática española. Dada la enorme cifra de ejemplares, y su elevado valor, se solicitaron informes a especialistas en este campo como Fernando Gimeno, Felipe Mateu y Llopis, Antonio Beltrán y Gil Farrés. Todos fueron positivos, por lo que finalmente se tomó la decisión de adquirirla, aunque a costa de un gran esfuerzo presupuestario. En ella había una buena selección de monedas de oro romanas, hispanomusulmanas, además de un magnífico ejemplar de veinte excelentes de los Reyes Católicos, entre otras muchas de gran interés. De alguna manera, con esta adquisición se compensaba la gran pérdida que supuso la incautación en el año 1936 de una parte muy significativa de las piezas de oro de la colección numismática del museo.

Todavía recuerdo cómo nos contaba Felipa Niño cómo consiguieron ella y otros conservadores como Mateu Llopis, salvar

No es este valor inmenso de las monedas lo que me ha hecho disfrutar con su estudio, sino su valor como fuente histórica, porque a través del estudio de las monedas estudiamos la vida de los pueblos que las usaron y la de sus gobernantes



4. M.ª Luz Navarro junto a la estatua de Esculapio, su pieza preferida del Museo de Gerona (Foto: Archivo Familia Navarro).

de la incautación ejemplares tan importantes como el cuaternión de Augusto, la gran dobla de Pedro IV o el centén de Felipe V, escondiéndolos en el reposapiés debajo del escritorio. Gracias al valor de estos conservadores se salvaron las piezas más valiosas de la colección propia del museo. Como iba diciendo, de alguna manera la Colección Sastre, con sus importantes monedas de oro, venía a compensar la gran pérdida del tesoro numismático del museo. Podemos pensar que, efectivamente, la cantidad que el estado español pagó por ella era una cantidad astronómica en el año 1973, pero según los informes de los expertos, su valor en el mercado ascendía a más de doscientos millones de las antiguas pesetas.

Gracias a que usted permitió el acceso de investigadores a los fondos del Gabinete Numismático fue posible para muchos jóvenes realizar tesis doctorales y llevar a cabo diversas investigaciones sobre los fondos numismáticos del museo, ¿qué le llevó a tomar esa decisión?

Consideré muy importante que los fondos numismáticos del museo pudieran ser

investigados *in situ* por estudiantes, licenciados en prácticas y otros investigadores, ya que los museos no pueden dejar nunca de ser centros de estudio e investigación, como lo fueron en sus orígenes más remotos. Durante mucho tiempo fue requisito para los opositores al Cuerpo de Facultativos de Museos el que hubieran realizado un año de prácticas en dichas instituciones. Creo que siendo como era un requisito, tenían derecho a que se les facilitara el acceso a esos fondos. Muchos aspirantes a ser facultativos pasaron por el Gabinete Numismático dedicando medio año a trabajos generales del Departamento y otro medio año a sus respectivos trabajos de investigación. Esta medida benefició al museo, ya que contribuyó a un estudio más profundo de sus colecciones y de alguna manera se compensó la falta de personal que siempre ha habido. En el caso concreto del Gabinete Numismático, creo que se contribuyó al desarrollo de la ciencia de la numismática con las tesinas, tesis y otros trabajos de investigación que realizaron en esos años los colaboradores en prácticas, y por otra parte, el museo obtuvo un claro beneficio a través de su colaboración en los trabajos de clasificación e inventario de los fondos. Por otro lado, fue una verdadera satisfacción personal para mí poder ayudar a que los investigadores y otros trabajadores en prácticas entraran en contacto directo con las colecciones del museo. De esta manera, el Gabinete Numismático se convirtió en un centro de estudio y de investigación, como lo prueba una larga relación de investigadores que fueron atendidos en aquellos años. La relación con tantos jóvenes investigadores fue muy grata para mí. Recuerdo con cariño a todos, pero en especial a Lourdes Avellá, a Marina Cano, a José María Vidal, Carmen Alfaro, Alberto Canto, Francisco Blanco, Alicia Arévalo y Carmen Marcos.

En el año 1979 se remodeló el Gabinete Numismático, ¿qué participación tuvo usted en ello?

El año 1979 fue de gran importancia en la historia del Monetario. La remodelación que se estaba haciendo en numerosas salas del museo alcanzó también a nuestra sección. Las valiosas colecciones de monedas y medallas podían ya ser guardadas definitivamente con las máximas condiciones de seguridad.



5. M^ª Luz Navarro con la Reina Doña Sofía y el Ministro de Cultura, don Iñigo Cabero el 7 de julio de 1981 (Foto: Archivo Familia Navarro).

En cuanto a la disposición del Gabinete, yo tenía la convicción de que el Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional había de instalarse, como se había hecho en los principales museos europeos poseedores de importantes colecciones numismáticas en tres sectores: cámara blindada, sala de trabajo y sala de exposiciones. La construcción de la cámara blindada para albergar todas las piezas de las colecciones numismáticas, conectada con el cuerpo de guardia de seguridad, supuso un laborioso trabajo, tanto por las exigencias de conservación del orden establecido, como por la cuantía de los fondos, por su valor y por su importancia. Todo ello nos obligó a una máxima atención en las medidas de seguridad, a un perfecto orden y a un incalculable esfuerzo, tanto en el desmontaje, como en

el montaje de la que iba a ser la sede definitiva de una de las más importantes secciones del museo. La cámara estaba totalmente blindada y se accedía a ella por una gran puerta, también blindada, dotada de una combinación de seguridad y sistema de alarma, conectada con el cuerpo de guardia de seguridad.

En las paredes se distribuyeron las colecciones numismáticas en los diecinueve armarios de pino de estilo castellano, procedentes del anterior Monetario construido en los años cincuenta. Como el espacio era insuficiente para albergar los fondos ya existentes, además del incremento que supuso el ingreso de la colección Sastre, se hicieron tres más del mismo estilo que los anteriores. Para hacernos una idea de lo que supuso el traslado, diré que el número de

cajones de estos armarios era aproximadamente de tres mil setecientos. En ellos se guardaban las bandejas con las monedas y medallas, generalmente en número de dos por cada cajón, por lo que se puede comprobar que la cifra de las piezas que había que reubicar era elevadísima.

Pero además de reforzar la seguridad de nuestros grandes tesoros en una Cámara blindada, me parecía de gran importancia en el orden científico la adecuada y digna instalación de la sala de trabajo en una amplia estancia contigua a la Cámara blindada, por la que éste tiene su acceso. En ella se instaló una gran mesa central, destinada principalmente a los investigadores. También se instaló una pequeña caja fuerte en la que se guardaban diariamente las bandejas y el material de estudio «a corto



6. M.ª Luz Navarro con sus compañeros y amigos en las Salas Nobles del MAN el día de su jubilación, 1985 (Foto: Archivo Familia Navarro).

plazo», con el fin de evitar en lo posible la frecuente apertura de la cámara blindada. En cuanto a la tercera parte, la sala destinada a la exposición permanente de la colección numismática, aunque ya estaba determinada topográficamente en el ala norte del edificio, en el espacio contiguo a las nuevas instalaciones del Gabinete Numismático, el montaje se dejó para una fase posterior y finalmente esta zona fue utilizada para otros fines. En todo caso, creo que la solución más adecuada para el Museo Arqueológico Nacional, es que su colección numismática se exponga de modo integrado con los restantes objetos arqueológicos dentro de cada cultura.

Háblenos de alguna de las monedas más interesantes que ha estudiado o ha tenido en sus manos.

Recuerdo, por ejemplo, la Gran Dobra de Pedro I el Cruel, el centén de Felipe IV acuñado en Segovia en 1633, el cuaternión de Augusto -ésta última valía cuatro áureos y conmemoraba la conquista de Egipto por Augusto-, todas ellas de oro y de incalculable valor. Recuerdo asimismo la colección Martínez-Santa Olalla, ingresada en 1973, con una importante serie de monedas sasánidas y arsácidas, que hasta entonces no contaban con representación en el Monetario del museo. Sin embargo, no es este valor inmenso de las monedas lo que me ha hecho disfrutar con su estudio, sino su valor como fuente histórica, porque a través del estudio de las monedas estudia-

mos la vida de los pueblos que las usaron y la de sus gobernantes.

¿Cómo surgió la idea de montar la exposición de numismática del año 1981 que fue inaugurada por su Majestad la Reina Doña Sofía?

Ya anteriormente había realizado otra exposición con las colecciones numismáticas del Museo Arqueológico Nacional. Consideré que era una necesidad dar a conocer al público la importancia de los fondos del museo. Desde 1951, en que se desmontó el antiguo Monetario, con sus armarios, hoy en las Salas Nobles, y sus antiguas arquimesas, estos fondos no habían vuelto a ser expuestos creándose una situación anómala: la colección numismática más numerosa y más importantes de España permanecía completamente oculta al público. A través de esta exposición contribuiríamos a mostrar la historia de España escrita sobre bronce, plata y oro.

La segunda exposición fue inaugurada por S.M. la Reina Doña Sofía, con ocasión de la inauguración de las nuevas instalaciones del museo, acompañada, entre otras personalidades, por el Ministro de Cultura, Iñigo Cavero y Javier Tusell, entonces Director General de Bellas Artes.

Es sabido que S. M. la Reina es gran aficionada al estudio de la Arqueología. Su inauguración no fue meramente protocolaria, sino que fue mucho más, todos pudimos notar su interés que quedó patente en el entusiasmo que mostró en la visita de la exposición, mani-



7. M^a Luz Navarro recogiendo su regalo de despedida, 1985 (Foto: Archivo Familia Navarro).

festándonos su deseo de que se le enviara un resumen con las fotos e historia de las piezas expuestas. El apoyo de la Reina y el cariñoso reconocimiento hacia nuestra labor nos reconfortó enormemente. En diciembre acudimos al Palacio de la Zarzuela Martín Almagro, Eduardo Ripoll que era ya el Director del museo, Luis Caballero, M^a del Carmen Pérez Díe, Juan Zozaya y yo a entregarle un álbum con las fotografías de las vitrinas, las diapositivas en color y las descripciones de cada una de las piezas expuestas. Fue una entrevista muy cordial en la que manifestó su satisfacción por la entrega del álbum.

¿Qué etapa de su vida profesional ha sido para usted más gratificante?

La etapa en la que trabajé como Jefa del Gabinete Numismático del Museo Arqueológico Nacional, no sólo por el intenso trabajo que desarrollábamos, sino también por la colaboración tan eficaz y profesional que encontré en los colaboradores ya citados y en compañeros como Carmen Alfaro, todas ellas personas en las que podía depositar toda mi confianza por su excelente preparación y disposición.

Fueron también años en los que pude disfrutar de la amistad de grandes compañeros como Octavio Gil Farrés, gran persona y uno de los mayores expertos en Numismática, reconocido internacionalmente. Sus libros siguen siendo en la actualidad manuales de referencia.

¿Qué rasgo destacaría de Carmen Alfaro, su compañera en el Gabinete Numismático entre los años 1984 y 1985, y sucesora como responsable del Departamento de Numismática?

Mi relación con Carmen fue siempre de una gran cordialidad, compenetración y cariño mutuo. Con ella compartí, entre otras muchas cosas, el amor por la Numismática. Fue para mí una gran satisfacción saber que el Departamento de Numismática y Medallística quedaba en manos de una persona como Carmen, gran investigadora y profesional de prestigio internacional y de una grandísima calidad humana. Los rasgos que destacaría de ella serían su tenacidad y su voluntad de superarse ante la adversidad, sin olvidar la absoluta entrega a su trabajo a pesar de su dura y larga enfermedad. Su muerte ha supuesto una irreparable pérdida para el museo y para el mundo de la Numismática.

Entrevista a Rafael Azuar Ruiz¹



1. Rafael Azuar tras una reunión en la Subdirección General de Museos Estatales, 2007 (Foto: Isabel Izquierdo).

Rafael Azuar Ruiz (1956), es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Alicante (1987), su ciudad natal y, desde 1982, Conservador por oposición del Museo Arqueológico Provincial de Alicante, del que fue su Director Técnico entre 1996 y 2005 y responsable del proyecto del actual MARQ, inaugurado en mayo de 2002. Esta institución obtuvo el premio EMYA 2004 (*The European Museum of the Year Award*) que concede el European Museum Forum, así como el certificado de la Norma Europea EN ISO 9001: 2000 por sus Sistemas de Gestión de Calidad. Desde enero de 2006 es Director del Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas, del Ministerio de Cultura con sede en Cartagena.

En la actualidad es vicepresidente del comité español de ICOM; vocal de la Asociación Profesional de Museólogos de España (APME) y miembro asesor de la Comisión Técnica del Plan Museológico del futuro Museo Internacional de Arqueología y Arte Ibérico, que se prevé construir en Jaén.

Ha dirigido y organizado seminarios nacionales e internacionales sobre nuevas tecnologías en museos, como «Los Museos y las Nuevas Tecnologías», de las VIII Jornadas de Museología de la Asociación Profesional de Museólogos de España (Alicante, 2004) o el Primer encuentro del Comité Español de ICOM-CE, sobre «Tecnologías para una museografía avanzada», (Madrid, 2005). Participa como docente en distintos másteres de Museología y gestión cultural. Ha impartido numerosas conferencias y publicado artículos en materia de Museología y Museografía en diversas revistas especializadas.

Entre sus proyectos internacionales destaca su participación como Director-Coordenador Regional de la Comunidad Valenciana en el proyecto europeo ANSER (*Anciennes Routes Maritimes Méditerranéennes*) del programa de iniciativa Comunitaria Interreg IIIB MEDOCC (2002-2004), cuyo objetivo era la «puesta en valor del patrimonio arqueológico subacuático y marítimo de los antiguos puertos, embarcaderos y fondeaderos del

¹ Las autoras de esta entrevista, Clara Ruiz e Isabel Izquierdo, quieren expresar su agradecimiento a Rafael Azuar por su disponibilidad y cercanía a la hora de realizar esta entrevista.



2. Visita informativa previa al Concurso Museográfico del Museo Nacional de Arqueología Marítima (Cartagena), abril de 2007 (Foto: Isabel Izquierdo).

Nuestro discurso expositivo pretende utilizar entre otros recursos el de los nuevos lenguajes y soportes de comunicación que nos facilitan las tecnologías actuales. Ahora bien, son meros recursos, no el núcleo de la exposición que, y en esto soy tradicional, deben ser las colecciones

Mediterráneo occidental». En la actualidad dirige la participación del MNAM-CNIAS en el proyecto europeo ArcheoMed. Patrimonio Marítimo del Mediterráneo, Interreg IIIB MEDOCC (2007-2008) y ha integrado al museo-centro en la Red internacional Medmus de museos del Mediterráneo.

Posee una larga trayectoria y amplio conocimiento sobre arqueología medieval, materia sobre la que ha publicado más de una docena de monografías (1987-2004). Ha sido profesor colaborador honorífico del Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia antigua, Filología griega y latina de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Alicante, desde 1988 a 1998; miembro de diversas comisiones asesoras de arqueología de la Comunidad Valenciana y forma parte de los comités de redacción de las más prestigiosas revistas de arqueología medieval españolas.

Así también, ha contribuido científicamente en diversas exposiciones sobre la cultura medieval e islámica como: *Santa*

María descubierta (Alicante, 2005); *Triángulo de Al-Andalus* (Rabat, 2003-4); *L'Islam i Catalunya* (Barcelona, 1999); *El Mediterráneo desde esta orilla* (Alicante-Murcia-Valencia, 1997-8); *El Zoco: vida económica y artes tradicionales en Al-Andalus y Marruecos* (Jaén, 1995); *Al-Andalus y el Mediterráneo* (Cádiz, 1995); *Al-Andalus. Las Artes islámicas en España* (Granada, 1992); *Arte, Tecnología y Literatura Hispano-Musulmanes* (Teruel, 1988).

¿Cuál fue su primera vinculación profesional con el mundo de los museos?

A los pocos años de entrar en el Museo Arqueológico Provincial de Alicante, en 1985, me encargué de remodelar su exposición, atreviéndome a retirar de la misma más de 18 000 piezas que componían la colección desde su reinauguración en el año 1942, dejando una exhibición selecta de apenas 350 piezas, lo que facilitaba una mejor comprensión y conocimiento de los objetos.

Estamos convencidos de que será un museo único, destinado a ser un referente de la museología del patrimonio subacuático

En 2004 le concedieron el Premio Europeo de Museos como reconocimiento a su trabajo en el Museo Arqueológico de Alicante, ¿qué supuso la obtención de este premio para el MARQ y para el panorama museístico español?

El premio EMYA 2004 lo concedieron a todo el proyecto y creo que supuso un reconocimiento internacional a la decidida apuesta por renovar el discurso y la exposición de los museos arqueológicos, claramente anticuada y necesitada de una renovación en profundidad. Asimismo, el premio ha supuesto un lanzamiento no sólo nacional sino internacional del MARQ e indiscutiblemente ha contribuido a que hoy en día los nuevos museos españoles, como el MARQ, el de Altamira, el de Almería, por citar algunos ejemplos, o el CosmoCaixa de Barcelona, ganador del premio al museo europeo del año 2006, sean referencia obligada para los museólogos y museógrafos europeos.

En 2005 el Ministerio de Cultura le planteó dirigir el nuevo proyecto del Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas, ¿qué le llevó a aceptar esta propuesta?

Indiscutiblemente, el reto de afrontar un nuevo y diferente proyecto de creación de un museo. Oportunidad que, a un museólogo, a veces no se le brinda nunca, y yo he tenido la suerte de disfrutar y participar en la refundación de dos museos: en el de Alicante y en éste de Cartagena. Por otro lado, el poder trabajar en el montaje de un museo que se ubicará en un edificio de nueva planta, me apetecía muchísimo y más aún si tenía la oportunidad de colaborar con un arquitecto de la calidad de Guillermo Vázquez Consuegra del que estoy aprendiendo muchísimo sobre la materialización en el espacio de un museo.

Ha realizado una importante labor de planificación a la hora de redactar el Plan Museológico del MNAM, ¿cómo puso en marcha un proyecto de tal envergadura?, ¿cómo organizó el trabajo?

El secreto de un proyecto de museo se

basa en la planificación y en poder conformar un buen equipo humano. Por ello, lo primero que hice fue elaborar una planificación de todos los programas y tareas a desarrollar hasta la inauguración del museo, lo que me permitió definir todas las necesidades en recursos humanos para llevar adelante el Plan Museológico, en el breve plazo de dos años. Tras su aprobación por los técnicos del ministerio, comenzamos a desarrollar una organización del trabajo aplicando las técnicas de gestión de los sistemas de calidad por procesos.

La futura exposición permanente del museo que dirige supone una actuación innovadora, ¿podría adelantarnos algún detalle?

La renovación de la exposición comienza en el mismo proceso de elaboración del programa museográfico, en el que hemos trabajado en equipo para desarrollar lo que queríamos transmitir en el discurso expositivo a los visitantes y con qué colecciones y objetos. Esta dinámica de trabajo se acompaña con la construcción de una verdadera arquitectura argumental y conceptual que apuesta claramente por una museografía eminentemente didáctica, basada en el conocimiento experimental y participativo. A la vez, nuestro programa es el primero que aporta un detallado *dossier* de recomendaciones de accesibilidad en la exposición, elaborado por los técnicos especialistas del CEAPAT, que creemos deberían ser de obligado cumplimiento para todos los museos. Todo este trasunto nos sirve para construir una exposición basada en dar a conocer el patrimonio cultural subacuático español y la contribución de la investigación arqueológica subacuática al conocimiento de nuestra historia.

¿Las Tecnologías de la información tendrán un papel protagonista en el nuevo discurso expositivo?

Es evidente que estamos ante museos del siglo XXI y somos hijos de nuestro siglo, por lo que nuestro discurso expositivo pretende utilizar entre otros recursos el de los nuevos lenguajes y soportes de comunicación que nos facilitan las tecnologías actuales. Ahora bien, son meros recursos, no el núcleo de la expo-



3. Rafael Azuar en el vestíbulo del Museo Nacional del Prado, 2007 (Foto: Isabel Izquierdo).

sición que, y en esto soy tradicional, deben ser las colecciones. No debemos olvidar que en esta época de globalización y de estandarización, las colecciones de un museo son su seña de identidad y de originalidad, así como las que lo diferencian de los otros museos u ofertas culturales.

¿En qué ha centrado su labor investigadora en el MNAM?

Realmente, en este momento con apenas un año y medio al frente de la institución, estoy más preocupado por el montaje del museo. Sin embargo, estamos comenzan-

do a reiniciar las investigaciones y proyectos de excavación subacuática en colaboración con diversos equipos españoles y extranjeros, con el fin de ampliar al ámbito internacional las investigaciones del centro que, aunque debe colaborar con las otras instituciones españolas en proyectos en el ámbito de nuestras aguas costeras y litorales, no debemos olvidar que nuestra ratificación de la Convención de la UNESCO de 2001 sobre el Patrimonio Cultural Subacuático, supone el asumir competencias en materia de patrimonio cultural subacuático español disperso por todo el mundo.

¿Cuándo espera que se inaugure el museo? ¿Cómo ve el futuro del MNAM?

Todos los miembros del equipo estamos trabajando con el objetivo de que a principios del próximo año 2008 el museo esté preparado para su inauguración. Igualmente, estamos convencidos de que supondrá un éxito de público ya que será el primer museo de arqueología subacuática de España y, desde una perspectiva arqueológica, el primero del Mediterráneo. Todo ello, supone una oportunidad y un reto para todo el equipo y estamos convencidos de que será un museo único, destinado a ser un referente de la museología del patrimonio subacuático.

¿Cree que el MNAM está en situación de equipararse a otros museos internacionales de arqueología subacuática?

En este momento son contados los museos que pueden considerarse de arqueología subacuática... en su mayoría son museos marítimos o navales con restos arqueológicos. Por el contrario, nuestro museo no sólo es específicamente de arqueología subacuática y marítima, sino que, a diferencia de los demás, dispone de las instalaciones y recursos del Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas, con una larga trayectoria histórica y un laboratorio específico y único en su género en tratamiento por liofilización de maderas saturadas de agua. En este sentido el museo no sólo exhibe sino que excava, investiga, restaura y conserva los bienes culturales que integran nuestro patrimonio arqueológico subacuático.

Es usted, además, vicepresidente del Comité español de ICOM y miembro asesor de la Comisión Técnica del Plan Museológico del futuro Museo Internacional de Arqueología y Arte Ibérico (Jaén), lo que ya de por sí supone una distinción de su profesionalidad, ¿cuál es su función en estos comités?

En ambos comités, aunque tienen objetivos y fines diferentes, gozo de la suerte de formar parte de equipos integrados por profesionales de museos totalmente diferentes, lo que a la postre redundará en un enriquecimiento del debate y en que se



4. Rafael Azuar durante una visita a la ampliación del Museo del Museo Nacional del Prado (Foto: Isabel Izquierdo).

afrenten los proyectos desde muy diversas ópticas. En ellos, intento aportar mi experiencia museológica en el ámbito del patrimonio arqueológico.

Desde sus inicios hasta hoy, ¿ha advertido algún cambio en la concepción del museo actual?

Indiscutiblemente, desde la década de los ochenta hasta hoy en día los museos han cambiado radicalmente. De ser verdaderos cementerios de la memoria a convertirse en espacios culturales de visita obligada por los ciudadanos. A ello han contribuido, a mi entender, la democratización del país, que ha facilitado el acceso de los ciudadanos a los museos, y en este empeño, es importante resaltar el esfuerzo llevado a cabo por los profesionales de los museos en renovarlos y modernizarlos, con ayuda también de la utilización de las nuevas tecnologías de la comunicación.

¿Cómo imagina el panorama museístico futuro en España?

El futuro de nuestros museos, como sucede en otros países de Europa, necesita, según mi opinión, de una normalización profesional de la museología, de una mayor profundización en la homologación de «museos europeos», en lo que afecta a sus formas de gestión, accesibilidad, liberación de lo que podríamos denominar patrimonio cultural europeo en *pro* de una verdadera circulación de

los bienes culturales. También, los contenidos educativos de nuestros museos deberían orientarse hacia la realidad europea y española: plural y multicultural. Para todo ello, creo que es fundamental para los museos utilizar las posibilidades de Internet...que, para mí, es la imprenta del siglo XXI que nos está permitiendo visualizarnos, rompiendo fronteras físicas, políticas, lingüísticas y culturales.

¿Cuál cree que ha sido su verdadera aportación a la gestión y dirección de museos?

En principio, creo que mi contribución a los museos radica en mi pasión por ellos y en el convencimiento de que son los pilares de nuestra memoria, indisolubles de nuestra cultura y que tienen la responsabilidad de legarla a las generaciones futuras. En este convencimiento he intentado trabajar en el fomento y enriquecimiento de nuestro patrimonio, desarrollar una gestión que asegure su conservación para el futuro y arriesgar por renovar los discursos expositivos, abriendo el lado oculto de los museos al público, que nos permitan el acercamiento a la sociedad de forma atractiva e invitando a la participación. Todo ello, desde la dinámica del trabajo realizado por equipos interdisciplinares, planteamiento, para algunos, denostado por lo romántico, pero que desarrollo, aplicando a los museos los sistemas internacionales de gestión de la calidad.

¿Cómo resumiría su trayectoria profesional en materia museística?

Creo que, como se ha visto, he intentado a lo largo de estos años aportar una visión a la necesaria renovación de los museos arqueológicos. Museos que habían crecido desmesuradamente en el último tercio del siglo XX, lo que supuso una evidente y necesaria dispersión y fragmentación de las colecciones, pero que padecían del síndrome de querer explicar toda la historia desde la perspectiva de unas limitadas o a veces monográficas colecciones. Ante este panorama, en el anterior Museo Arqueológico Provincial de Alicante o en este Museo Nacional de Arqueología Marítima, intento que los proyectos se centren en las colecciones y que el discurso expositivo potencie los rasgos propios y diferenciadores de la institución, creando un espacio de participación, de integración que venga a sumar no a restar; de tal manera que el museo se convierta en el espacio abierto para la arqueología, las arqueologías y, en este caso, para nuestro Patrimonio Cultural Subacuático, en cuya gestión están implicadas diversas instituciones de las Comunidades Autónomas, y con el que estamos obligados a difundirlo internacionalmente.

Si tuvieras que citar dos o tres museos que te llamen especialmente la atención en España o en Europa, éste es el momento de hacerlo y decirnos por qué...

En el caso de España me parece muy interesante el Museo de Almería porque nos abre la puerta a los «museos conceptuales y de autor». Museos que ya se conocen en Europa pero que aquí es un movimiento que está empezando y, según mi opinión, tuvo su origen en el Museo de la Paz de Guernica, museo éste que a la vez es pionero en nuestro país de una línea internacional de museos interesadas en crear espacios de memoria y conciliación y que, lamentablemente, todavía no han sido aceptados por nuestra sociedad, aunque sin embargo, están siendo reconocidos internacionalmente, como sucede con el Centro de Emigración Alemana de Bremenhaven (Alemania) que ha obtenido el premio EMYA 2007. Igualmente, no han llegado, pero espero que lleguen a España, los «museos de las culturas» o museos

que son una respuesta a los actuales movimientos sociales interculturales de la globalización. Así, me parece recomendable la visita al Museum of World Culture de Goteborg que nos sitúa ante un nuevo concepto de museo, alejado de las colecciones etnográficas y más próximo a la diversidad y multiculturalidad de la sociedad actual.

Bibliografía

AZUAR, R.: (1999-2000): «Museos alicantinos ante el año 2000. El Museo Arqueológico y la Galería Provincial de Bellas Artes», *CANELOBRE*, 41-2, (Alicante): 9-24

AZUAR, R. (2001a): «Los legados documentales», en *Legados del MARQ*, Alicante: 22-27

AZUAR, R. (2001b): «El MARQ. El museo de la arqueología de Alicante», *Amigos de los Museos*, 15 (Madrid): 5-7

AZUAR, R. (2004): «El nou Museu Arqueològic d'Alicant. MARQ», *Mnemòsine*, 1: 133-140

AZUAR, R. (2005a): «EL MARQ. La tecnología al servicio de la museografía», *MARQ. Arqueología y Museos*, 0: 47-56.

AZUAR, R. (2005b): «Nuevas tecnologías para nuevos conceptos museísticos. Las salas temáticas del MARQ de Alicante», *Museo*, 10: 321-328.

AZUAR, R. (2005c): «Nuevas tecnologías aplicadas a la exposición permanente. El MARQ de Alicante», *museos.es*: 100-111.

AZUAR, R. (2005d): «Los museos en la dinámica territorial del patrimonio cultural valenciano», *Braçal*, 31-2: 17-36.

AZUAR, R. (2005e): «Los museos en la puesta en valor del patrimonio cultural de la Marina Baixa» *1^{ers} jornades sobre l'actualitat del Patrimoni Arqueològic i etnogràfic a la Marina Baixa*, (Altea, 2004): 103-108.

AZUAR, R. (2005f): «Los museos y el patrimonio histórico cultural de las comarcas del Vinalopó», *El patrimoni històric comarcal. II Congrés d'Estudis del Vinalopó* (Monóver, 2001), Petrer: 15-31.

AZUAR, R. (2006): «Actuación e integración del MARQ en la musealización del patrimonio arqueológico», *Cursos sobre el Patrimonio Histórico*, 10 (Reinosa, 2005): 79-90.

AZUAR, R. (2007a): «MARQ. Museo Arqueológico de Alicante», *MARQ. Guía-catálogo del Museo Arqueológico de Alicante*: 6-11.

AZUAR, R. (2007b): «Sala de la Edad Media», *MARQ. Guía-catálogo del Museo Arqueológico de Alicante*: 104-111.

AZUAR, R. (2007c): «El MARQ. Nuevas tecnologías en su museografía», *I Encuentro Internacional. Tecnologías para una Museografía Avanzada*, 1, ICOM: 1-8.

AZUAR, R. (2007d): «Museos y espacios de arte en el Patrimonio Cultural Valenciano», *Espacios Estimulantes. Museos y educación artística*: 91-108.

AZUAR, R. *et alii* (1993): «La Rábida de Guardamar: un proyecto de Musealización», *Arqueología y Territorio Medieval*, 1: 31-49.

AZUAR, R. *et alii* (1999-2000): «Los proyectos museológicos de la Diputación de Alicante. Los Museos Provinciales de Arqueología y Bellas Artes», *CANELOBRE*, 41-2: 147-154.

AZUAR, R. *et alii* (2001): *Legados del MARQ*, Alicante.

AZUAR, R. *et alii* (2004): *El MARQ en imágenes*, Alicante.

AZUAR, R. *et alii* (2005a): «Museo Arqueológico Provincial de Alicante», *Mus-A*, 5: 74-79.

AZUAR, R. *et alii* (2005b): «MARQ of Alicante. European Museum of the Year Awards 2004», *I Musei Veneti in Europa: esperienze, opportunità, strumenti*: 79-86.

AZUAR, R. *et alii* (2006): «El Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena y la protección del Patrimonio Cultural Subacuático», *mus-A*, 7: 74-81.

AZUAR, R. *et alii* (eds.) (2007): *MARQ. Guía-catálogo del Museo Arqueológico de Alicante*, Alicante.

AZUAR, R. y SANCHEZ, A. (2005): «El MARQ, un museo joven para jóvenes», *VERDOLAY*, 9: 393-406.



Exposiciones

Karina Marotta Peramos¹
Museo Nacional del Prado
Madrid

María García Yelo²
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
Madrid

Karina Marotta es Jefa del Área de Exposiciones del Museo Nacional del Prado. Forma parte del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Ministerio de Cultura. Anteriormente fue Jefa del Departamento de Bellas Artes del Museo del Ejército.

María García Yelo es Subdirectora General de Conservación, Investigación y Difusión del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ha comisariado distintas exposiciones y colaborado en el suplemento cultural del periódico ABC, en la sección de crítica de arte.

Picasso.

Tradición y vanguardia

Una ilusión compartida. De la idea a la realidad

Organizar una exposición dedicada a Pablo Picasso, entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo Nacional del Prado, era un proyecto que se venía gestando desde hacía algunos años. El año 2006 parecía el momento oportuno: se conmemoraban los 25 años del regreso de *Guernica* a España, los 125 del nacimiento del artista y los 70 de su nombramiento como director del Museo del Prado. La exposición se concibió como un proyecto único, aunque con dos sedes, y se gestionó de manera conjunta desde sus inicios. *Picasso. Tradición y Vanguardia*, celebrada del 6 de junio al 25 de septiembre de 2006 y cuyo comisariado se encomendó a Francisco Calvo Serraller y a Carmen Giménez, planteaba una reflexión sobre la relación del artista malagueño con la tradición artística europea, muy especialmente con los maestros que pudo admirar en el Museo Nacional del Prado y, posteriormente, en el Museo del Louvre. La exposición, propuesta como una suerte de recorrido cronológico por la producción de Picasso, mostraría en el Museo Nacional del Prado una panorámica general de la producción del artista, mientras que en el Museo Reina Sofía se centraría en el Picasso más profundamente político, con *Guernica* como núcleo principal.

Esta primera exposición conjunta fue fruto de una gestión compartida en todos sus aspectos, incluido el catálogo, que contaba con un ensayo de Jorge Semprún sobre *Guernica* y la historia contemporánea y un artículo de Francisco Calvo Serra-

ller sobre la doble visión de Picasso entre la tradición y la vanguardia, además de una amplia serie de fichas catalográficas a cargo de los conservadores de ambos museos en las que, junto a las características técnicas, se analizaban las relaciones historiográficas de cada una de las obras seleccionadas de Picasso. La muestra, que también tenía una única imagen gráfica, a cargo de MKL Diseño Gráfico, se completó con un amplio programa de actividades educativas, con especial atención a los talleres infantiles.

Patrocinada por la Fundación Winterthur, la exposición fue coproducida por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) y contó con la colaboración de las Asociaciones de Amigos de ambos museos. Además, contó con un Comité de Honor, con el alto patrocinio de SSMM los Reyes y presidido por el Presidente del Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, del que formaron parte la Ministra de Cultura, Carmen Calvo, los herederos de Picasso y los representantes de las instituciones nacionales e internacionales más destacadas propietarias de obras del artista.

Picasso en el Prado. Viaje de vuelta

Para la figura de Picasso, que nunca expuso en el Museo del Prado, pero sí lo estudió y fue su director durante la Guerra Civil, la exposición constituía un regreso y un reencuentro simbólicos. El hilo conductor de la exposición fueron las fuentes artísticas de las que el artista malagueño había bebido. En las salas del Museo

¹ Correo electrónico:
karina.marotta@museodelprado.es

² Correo electrónico: mgarcia.yelo@mcu.es



1. *La Trinidad del Greco* (1577-79) iniciando la exposición en la galería central del Museo del Prado. En la sala contigua, *La vida* (Barcelona, primavera-verano de 1903), procedente del Cleveland Museum of Art (Gift of the Hanna Fund.) (Foto: Museo Nacional del Prado).

Nacional del Prado esas fuentes se mostraron como hitos, dispuestas en paneles en el centro de la sala e interpelando a la antología de obras del propio Picasso, colgadas en las paredes de la galería. El montaje, concebido por Polo-Sequeros Arquitectos, enfatizaba este diálogo. En cierto modo, el Museo del Prado, a través de esta exposición, reflexionaba -también y una vez más- sobre los rasgos diferenciadores de la tradición pictórica española, como ya lo había hecho en *Mamet en el Prado* (2003) o *El Retrato español. Del Greco a Picasso* (2004), sobre el anticlasicismo como elemento característico de lo hispánico, y sobre cómo se imbricaba Picasso en esa tradición, asimilándola, pero también incorporando otros elementos europeos y, muy especialmente, franceses. De este modo, Picasso se mostraba en la exposición no sólo como un revolucionario de la pintura, sino también como el aglutinador y sintetizador de, entre otras, dos tendencias fundamentales: de una parte, el naturalismo anticlásico hispánico, y de otra, el clasicismo ingresiano y la tradición francesa de la pintura fría e intelectual que desembocaría en Cezanne, y de la que el malagueño bebería más tarde al plantear sus experimentos cubistas.

Tras un prólogo con la exhibición de algunos de los dibujos que Picasso realizó

sobre las obras de Velázquez a su paso por el museo en 1895 y 1897, el verdadero arranque de la exposición se situaba con el encuentro de la *Trinidad* del Greco con el Picasso de la época azul, a través de ejemplos excepcionales, como *La vida* y *La mujer planchando*. Este primer ámbito (figura 1) centraba los inicios de Picasso en el contexto noventayochista y la reivindicación de la tradición anticlásica española y, muy especialmente, del Greco como máximo ejemplo de la espiritualidad mística castellana, de una pintura alejada de los dictados del clasicismo italiano, artista inclasificablemente único y, por ello, precursor de la pintura moderna.

Seguidamente, la exposición mostraba las obras del Picasso rosa tras su encuentro con la pintura francesa y el clasicismo ingresiano en los primeros años de vida parisina del artista. Así, *El Harén*, en diálogo con la *Bacanal* de Poussin, mostraba tanto la reinterpretación de Picasso del tema clásico como el descubrimiento de la escultura clásica del Museo del Louvre. Sin embargo, la sala estaba dominada por la presencia del *Autorretrato con la paleta en la mano* de 1906, representación de su conciencia de pintor, y obra que aglutinaba el conocimiento de la escultura ibérica y africana -tradiciones no clásicas- para alcanzar a una imagen absolutamente moderna.

Organizar una exposición dedicada a Pablo Picasso, entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo Nacional del Prado, era un proyecto que se venía gestando desde hacía algunos años

Del Picasso cubista se mostraban dos retratos, *El Poeta* y *El Aficionado*, claramente relacionados con la economía de medios y esencialidad de Zurbarán y de Meléndez. En contraste con ello, el clasicismo de Picasso, en plena «vuelta al orden» tras la Gran Guerra, estaba representado por *La Flauta de Pan* y *Paulo vestido de Arlequín*, una obra que retoma claramente la tradición de los retratos de infantes de la pintura española. Por último, el encuentro más concluyente entre el Picasso de los años veinte y las obras del Prado, lo constituía el producido entre *Los tres músicos* y *Los Borrachos* de Velázquez (figura 2), dos obras con una composición similar, casi con formato de friso, a modo de galería de retratos dentro de un solo lienzo.

Núcleo gordiano de la exposición lo constituyó el diálogo entre *Las Meninas* de Velázquez y la serie que Picasso realizó en 1957 sobre esta obra, reflexión de ambos artistas sobre el oficio de la pintura, así como generación de una serie de estudios sobre el espacio-ventana del cuadro. El encuentro, en la conexión de la galería central del museo con la sala dedicada a Velázquez, constituía el centro del recorrido de la exposición que, tras este paréntesis temático, retomaba su narración cronológica.

En la siguiente sala, se mostraba el Picasso de los años treinta, representado por dos retratos de Marie Thérèse Walter y Dora Maar, creando un diálogo femenino con la *Reina María Tudor* de Antonio Moro, preludio del dramático y sobrecolector encuentro, unos metros más adelante, entre *La mujer llorando* y la *Magdalena* de Tiziano, contraposición de dos modos de entender el dolor humano, la explosión de rabia de la mujer picassiana frente a la elegante contención clásica del veneciano.

De los años de la Segunda Guerra Mundial se contaba con dos obras en las que Picasso claramente empleaba la tradición clásica del desnudo femenino para subvertirla y convertirla en un grito de desesperación, en imagen misma de la descomposición del ser humano tras la experiencia bélica. La contraposición entre *La Alborada* y *Desnudo tumbado* con la *Venus recreándose en la música* de Tiziano, ilustraba claramente la toma de posición del artista malagueño (figura 3).



2. *La flauta de Pan* (Cap d'Antibes, verano de 1923) y *Paulo vestido de Arlequín* (París, 1924) ambas del Musée National Picasso de París, junto a *Los Tres Músicos* (Fontainebleau, verano de 1921), del Philadelphia Museum of Art (A.E. Gallatin Collection). Al fondo, *Los Borrachos o el triunfo de Baco*, de Velázquez (1628-29) (Foto: Museo Nacional del Prado).



3. *Venus recreándose en la música*, de Tiziano (1550), junto a *La Alborada* (París, 4 de mayo de 1942), procedente del Museo Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou de París (Foto: Museo Nacional del Prado).

Las siguientes obras de la exposición mostraban el encuentro de Picasso con los grandes pintores de la tradición francesa, a través de sus reinterpretaciones de Poussin, Delacroix y Manet. Sin embargo, la exposición se cerraba como había comen-

zado, con el diálogo entre Picasso y el Greco, a través del encuentro entre *El caballero de la mano en el pecho* con dos *Mosqueteros* del Picasso final, canto melancólico a una vida intensa a punto de finalizar, pero también testamento artísti-



4. *El 3 de Mayo en Madrid o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (1814), de Francisco de Goya, procedente del Museo del Prado, junto a *La ejecución del emperador Maximiliano* (1868-69), de Édouard Manet, procedente del Kunsthalle Mannheim (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

co de Picasso-Domenico Theotocopoulos van Rijn da Silva, consciente de hallarse entre los grandes.

Picasso en el Museo Reina Sofía. El aullido sordo de la guerra

La sección de la exposición que se desarrolló en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se concibió con una naturaleza casi monográfica: la obra maestra por excelencia de la colección permanente del museo, *Guernica* (1937), y el conjunto íntegro de pinturas y dibujos que constituyen su legado, materializaciones de la respuesta plástica del artista ante la barbarie cometida contra víctimas inocentes, además de otras piezas clave en la creación del artista malagueño en los años que precedieron y siguieron a la producción del gran lienzo, eran visitadas por dos de las más extraordinarias representaciones bélicas de la modernidad, revulsivos ante el horror, a cargo de Francisco de Goya y Édouard Manet. Esta insólita reunión vertebraba un discurso que trascendía el dato histórico, la concreción del acontecimiento bélico, para convertirse en símbolos universales y atemporales del rechazo al injustificado uso de la fuerza contra la población civil.

En dos de las salas más importantes de la colección permanente del museo, se creó una «capilla» formada por un doble y

conmover eje. El principal lo constituía el enfrentamiento de la inmensa pintura picassiana con *El 3 de mayo de 1808 en Madrid. Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (1814), de Francisco de Goya, procedente del Museo Nacional del Prado, en sentido homenaje a la aspiración de André Malraux de reunir los que consideraba máximos iconos de la representación plástica contemporánea de la atrocidad bélica. Ante ellos, formando el otro eje de la cruz, *Masacre en Corea* (propiedad del Musée National Picasso, París), realizada por Picasso en Vallauris el 18 de enero de 1951, y *La ejecución del emperador Maximiliano* (1868-1869; Städtische Kunsthalle de Mannheim), concebida por Édouard Manet tras el ajusticiamiento del regente mexicano en Querétaro, el 19 de junio de 1867, después de ser vencido por el Presidente Juárez. La intensa emoción que provocaba situarse en el centro de este cruce, de esta vertiginosa espiral, superaba las expectativas iniciales: para muchos, la potencia estética, emocional e histórica convirtieron este encuentro en un hecho irrepetible (figura 4).

Por otra parte, el acertado montaje del conjunto de la exposición, realizado por el Estudio de Juan Ariño con un enfatizado sentido de la sobriedad, el despojamiento y la elegancia, permitió que el resto de las obras de Picasso presentes en las salas crearan el

ambiente adecuado para que la cadencia de la sucesión de obras tuviera un ritmo a la vez sereno y estremecedor. A modo de preámbulo, recibían al visitante las afiladas formas de la escultura de bronce soldado *Mujer en el jardín* (1930-1932), a la que seguían algunos trabajos anteriores a la concepción de *Guernica* en los que, sin embargo, ya estaban presentes muchos de los aspectos definitorios de su iconografía y su lenguaje plástico: los aguafuertes *Minotauromaquia* (1935) y *Sueño y mentira de Franco I y II* (enero-junio de 1937).

Además, por primera vez se expuso íntegramente en el museo el *Legado Guernica* (1 de mayo-13 de octubre de 1937), compuesto por los trabajos preparatorios para *Guernica*, los estudios compositivos para el toro y el caballo, las cabezas de mujer llorando, las madres con niño muerto, etc.

Flanqueando a *Guernica*, enfatizando aún más si cabe su solemnidad, se situó *La dama oferente* (Boisgeloup, verano de 1933), la majestuosa escultura en bronce tan querida por el artista, donada al Estado Español por deseo de Picasso en 1985. En el otro extremo, *El hombre del cordero* (febrero o marzo de 1943). La rotundidad y fuerza de la figura femenina y la fragilidad y contenido dramatismo del yeso, ambos mirando hacia el gran lienzo, forman una extraña y, sin embargo, enormemente intimista familia (figura 5).

Por último, cerraba la selección un conjunto de las más significativas pinturas realizadas por el artista a lo largo de su vida, pertenecientes a los fondos de museo: *La nadadora* (5 de junio de 1934); *Mujer sentada en un sillón gris* (1 de abril de 1939); *Monumento a los españoles muertos por Francia* (1945-1947), entregado al Estado Español de manos de François Mitterand, Presidente de Francia, en 1990. O presentes en la muestra gracias a la especial colaboración y generosa aportación de instituciones y como el Museum of Modern Art (MOMA), de Nueva York: *El osario* (principios de verano de 1944-1945), estremecedora interpretación de los espeluznantes acontecimientos ocurridos en el campo de exterminio de Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial.





5. *Guernica* (París, 1 de mayo al 4 de junio de 1937) y *La dama oferente* (Boisgeloup, verano de 1933), ambas obras del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Foto: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

El señor de Sipan en el Museo Arqueológico de Alicante

Walter Alva Alva¹

Museo Tumbas Reales de Sipán²
Lambayeque (Perú)

Walter Alva es licenciado en Arqueología por la Universidad Nacional de Trujillo (Perú). Ha dirigido el Proyecto Arqueológico Sipán, y ha comisariado la exposición internacional *Tumbas Reales de Sipán* en sus diferentes sedes por todo el mundo. Desde el año 2002 es director del Museo Tumbas Reales de Sipán. Dedicado a la investigación, defensa y conservación de los monumentos arqueológicos en la Región de Lambayeque a lo largo de más de treinta años, ha organizado varios proyectos de Investigación y publicado trabajos y libros de su especialidad.

El 20 de abril de 2006 se inauguró en el Museo Arqueológico de Alicante (en adelante MARQ) la exposición *El Señor de Sipán: Misterio y esplendor de una Cultura Pre-Inca*, destinada a presentar ante el público español y europeo uno de los descubrimientos arqueológicos más importantes del Perú y América: la llamada *Tumba del Señor de Sipán*, un gobernante de la Cultura Mochica -desarrollada en la costa norte del Perú entre los siglos I a VI d.C- que fue sepultado con un impresionante ajuar funerario, considerado hoy como uno de los más importantes tesoros culturales del Perú.

La organización de este evento fue posible gracias al esfuerzo conjunto del MARQ y del Museo de las Tumbas Reales de Sipán, con el apoyo y respaldo de la Excelentísima Diputación de Alicante y el Gobierno del Perú. Esta exposición constituía la primera y más completa presentación en Europa de la colección arqueológica de Sipán, considerada como la primera tumba intacta de un gobernante del antiguo Perú recuperada científicamente; por lo que la propuesta expositiva debía ir más allá de la presentación de la deslumbrante joyería o creaciones artísticas que normalmente han caracterizado algunas exposiciones sobre las culturas de América.

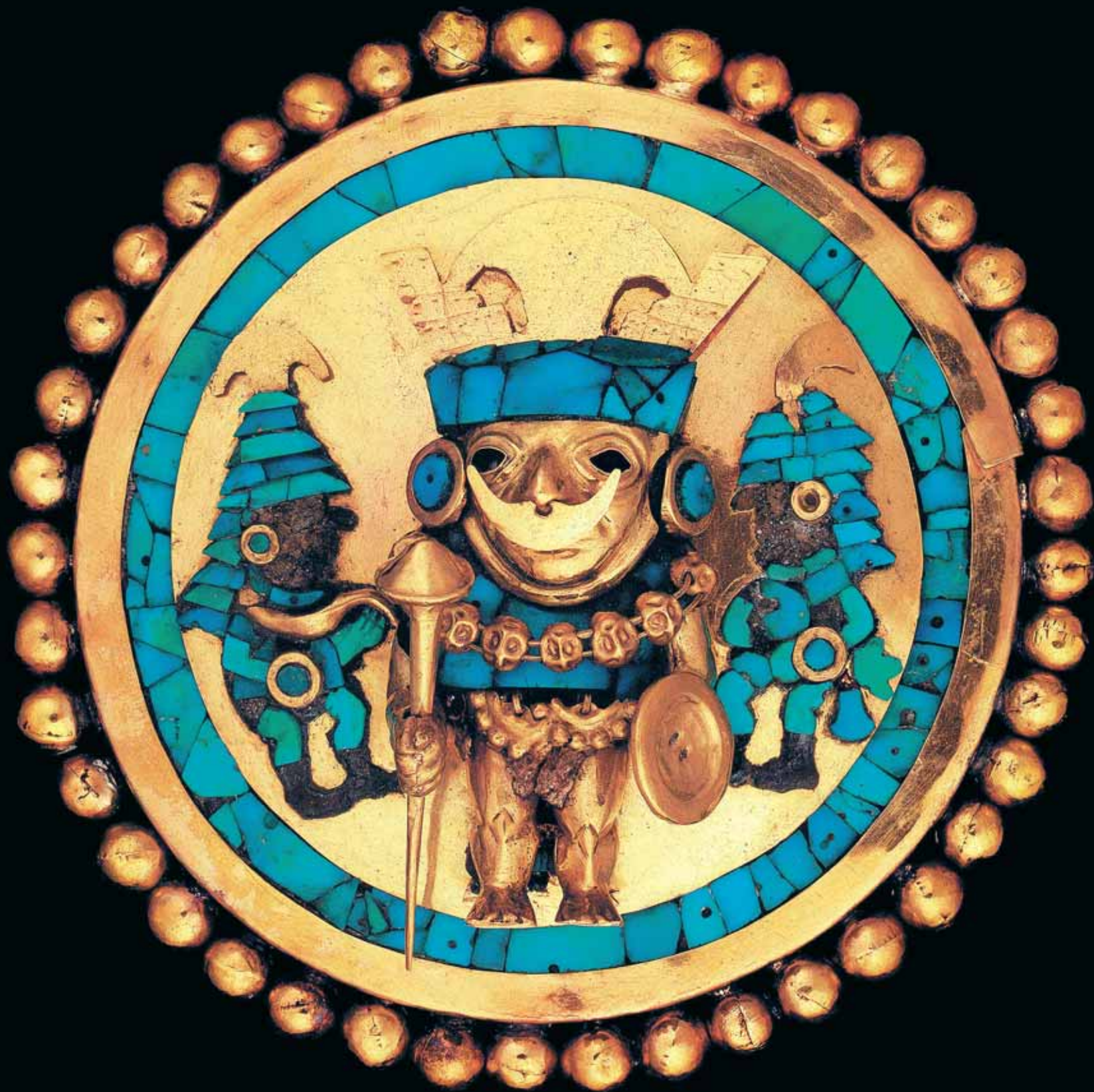
Antes de proseguir con el contenido de la exposición del MARQ, cabe realizar una breve síntesis del hallazgo arqueológico. La llamada *Tumba del Señor de Sipán* fue descubierta en el año 1987 por un pequeño equipo de arqueólogos peruanos después de una dramática intervención que comenzó desalojando a los ladrones de tumbas. El entierro real intacto se localizó en la parte central de una plataforma de adobe, ubicada delante de dos construcciones piramidales

truncadas de cuarenta metros de altura y más de cien metros en su base que conforma el más importante santuario religioso del valle de Lambayeque, en el territorio influenciado por la cultura Mochica. Los arqueólogos excavamos una cámara funeraria con los restos del señor de Sipán en un ataúd de madera, envuelto en un impresionante conjunto de ornamentos, emblemas y atuendos de oro, plata, cobre y cobre dorado, textiles y otros elementos que constituían sus símbolos de rango y atuendos rituales. Alrededor lo acompañaban restos de hasta ocho personajes de su entorno inmediato y algunos animales: un jefe militar, tres mujeres jóvenes, un porta-estandarte y un niño, así como los restos de dos llamas y un perro que fueron los primeros animales en ser sacrificados. Sobre el techo del recinto estaban los restos de un vigía y un soldado con los pies amputados que simbólicamente cuidaba la tumba. En cinco nichos u hornacinas se encontraron más de doscientas vasijas de ofrenda representando prisioneros, guerreros y personajes en actitud orante que, cuidadosamente dispuestos, formaban una especie de escenografía funeraria. Cada osamenta u ornamento mantenía una cuidadosa disposición simbólica alusiva al dualismo y la complementariedad: donde algunos ornamentos de oro se ubican al lado derecho y los de plata al lado izquierdo, referidos al naciente y al poniente, al sol y la luna, a lo masculino y lo femenino.

Recuperar esta magnífica tumba, demandó un prolongado trabajo de investigación, donde paso a paso se fueron limpiando, registrando y salvando para la posteridad, osamentas, ornamentos, maravillosas joyas o incluso huellas de material desintegrado.

¹ Correo electrónico:
walteralvaarqueologo@hotmail.com

² Correo electrónico:
tumbasdesipan@hotmail.com





2. Montaje de la exposición en el MARQ.



3. Montaje de la imagen del dios Cangrejo.



4. Vista general del tema la Cultura Mochica en la exposición. © Museo Tumbas Reales de Sipán.



5. Collar de diez cuentas figurando arañas con un rostro en el vientre, reposando en el centro de su red. © Museo Tumbas Reales de Sipán.

Gracias a estos trabajos se recuperaron cerca de seiscientos objetos que constituían los bienes usados por el dignatario en vida y que permitieron identificarlo como el gobernante que ostentaba la autoridad militar, religiosa y civil. Se esclareció así que las numerosas representaciones del arte mochica donde figuran personajes que reciben ofrendas y honores, no fueron puramente mitológicas, sino que el principal protagonista de muchas de las escenas correspondería por sus atuendos al Señor de Sipán, quien había presidido los más importantes eventos religiosos y políticos de su tiempo.

Entre algunos ornamentos reales rescatados se encontraban tres primorosos pares de orejeras de oro y turquesa representando un ave sagrada asociada a los rituales de la fertilidad, los venados vinculados al culto de los ancestros. El más extraordinario de estos ornamentos representa, en una imagen miniaturista de oro, al mismo señor flanqueado por dos guerreros. En su mano derecha reposaba un cetro metálico rematado en una pirámide

invertida de oro con relieves de la escena de imposición militar sobre prisioneros, que constituía sin duda el principal símbolo de mando y poder. Igualmente se recuperaron emblemas o estandartes de cobre dorado que podrían significar imágenes de culto o símbolos heráldicos de esta dinastía de reyes.

Un collar representando veinte frutos de maní, confeccionados la mitad en oro y la mitad en plata, reiteraba el dualismo de la religión mochica. Debajo de la osamenta se descubrió la corona real en forma de una gran media luna de oro que permitió confirmar su autoridad terrena. Otro de los impresionantes ornamentos es un protector coxal de oro de aproximadamente un kilo de peso que debió lucir debajo de la espalda cuando presidía las ceremonias en lo alto de las pirámides.

Las investigaciones arqueológicas continuadas durante varios años han permitido recuperar otras doce tumbas correspondientes a épocas y jerarquías diferentes en la realeza mochica. Cada entierro refleja el rol del personaje en la sociedad de su



El 20 de abril de 2006 se inauguró en el Museo Arqueológico de Alicante la exposición *El Señor de Sipán: Misterio y esplendor de una Cultura Pre-Inca*, destinada a presentar uno de los descubrimientos arqueológicos más importantes del Perú y América: la llamada Tumba del Señor de Sipán

6. Protector coxal de oro con la imagen del dios Ai-Apaec. © Museo Tumbas Reales de Sipán.

tiempo: dos tumbas reales corresponden a señores, un sacerdote, dos jefes militares, cuatro guerreros y cuatro asistentes.

Como se comprenderá, estas tumbas a través de su contexto espacio-temporal y contenido nos brindan una oportunidad única para reconstruir la compleja estructura social y política de los mochicas y la dinámica de sus cambios. Los ornamentos, emblemas o atuendos recuperados contienen importantes claves simbólicas sobre la religión mochica basada en el dualismo y complementariedad, así como las divinidades que regían el universo.

La exposición *El Señor de Sipán* se plantea con una selección de cuarenta y cinco piezas de metal (entre oro, plata, cobre y cobre dorado), dos de materiales orgánicos y treinta y seis de cerámica, proceden-

tes de los diversos entierros reales de Sipán, mayoritariamente de la tumba del Señor lo que significa aproximadamente un 35% de la exposición de nuestro Museo Tumbas Reales de Sipán.

Pero además esta exposición requería un conjunto de exponentes de la cultura Mochica para contextualizar Sipán y brindar al visitante una visión general de esta cultura a través de su variado y expresivo arte alfarero, conocido por su realismo y calidad artística. Apelamos para tal fin a los fondos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú que conserva una de las más importantes colecciones de esta cultura seleccionándose ochenta y tres piezas. Por último, la muestra arqueológica ha estado convenientemente respaldada por los apoyos museográficos que exponen el trabajo

La exposición El Señor de Sipán se plantea con una selección de cuarenta y cinco piezas de metal (entre oro, plata, cobre y cobre dorado), dos de materiales orgánicos y treinta y seis de cerámica, procedentes de los diversos entierros reales de Sipán, mayoritariamente de la tumba del Señor lo que significa aproximadamente un 35% de la exposición de nuestro Museo Reales de Sipán



7. Los maniqués que representan la corte real del Señor de Sipán durante su instalación.
© Museo Tumbas Reales de Sipán.

arqueológico (fotografías, gráficos y audiovisuales), así como una réplica natural del contexto funerario y recreaciones que transmitan al visitante el esplendor y majestuosidad de la corte del Señor de Sipán.

El diseño museográfico fue planificado sobre las tres salas de exposiciones temporales del MARQ, que organizaban los ejes temáticos del discurso expositivo. La primera sala estaba antecedida por una breve introducción gráfica del territorio y la secuencia de pueblos y culturas del antiguo Perú, incluyendo exponentes representativos de las diversas culturas pre-incas. El siguiente subtema se dedicó a la presentación de la Cultura Mochica reseñando su ámbito territorial y desarrollo tecnológico. En seis vitrinas se dispusieron vasos cerámicos, que cual documentos gráficos de su tiempo, presentaban los subtemas de fauna y flora, la estructura social del mundo mochica, los animales domésticos, la agricultura y la pesca como las principales actividades económicas, así como la religión y los dioses figurados como seres míticos, concluyendo con el tema final del ciclo de la vida y muerte. Al término de esta sala, la proyección de un video sobre los mochicas completaba esta rápida visión de sistema de vida y cultura.

La segunda sala estaba precedida por grandes paneles de los más importantes santuarios mochicas y Sipán, además de imágenes de las excavaciones y dos vitrinas con una selección de vasijas recuperadas en el depósito de ofrendas previo a la

tumba, así como otro grupo de recipientes escultóricos encontrados en el interior de la misma cámara funeraria. El centro de la sala estaba ocupado por una reproducción a escala natural de la cámara funeraria con los entierros y ofrendas, intentando ofrecer una visión de cómo encontramos los arqueólogos este sepulcro real que constituye el núcleo referencial de la exposición. Inmediatamente después se exponía, en cuatro vitrinas, todo el esplendor de las más significativas joyas reales, destacando las tres orejeras de oro y mosaico de turquesa (una de cada par original), estimados como los principales ornamentos de rango del Señor y sin duda la orfebrería más exquisita y representativa de Sipán. Un majestuoso pectoral de conchas y el impresionante coxal de oro de más de un kilo de peso con la imagen de Ai-Apaec, suprema divinidad de los mochicas, completaban este subtema central. Al final de la sala un video con imágenes originales de los trabajos de campo realizados entre los años 1987 y 2000, explicaba a los visitantes el proceso de la excavación arqueológica, la restauración, así como las instalaciones del actual museo que alberga los descubrimientos.

En la tercera sala se presentaban algunos ornamentos de otras tumbas como las cabezas de cobre dorado que formaban parte de los collares del sacerdote, máscaras funerarias de la tumba 7, y las vasijas que acompañaron el entierro del «Viejo Señor de Sipán».



8. Ornamentos de oro y turquesa con imágenes de aves vinculadas al culto de la fertilidad. © Museo Tumbas Reales de Sipán.

Las fotografías y gráficos de las excavaciones y diversas tumbas permitían al visitante reconocer el contexto de cada entierro. En esta sala se presentaban también algunos ornamentos del señor y piezas recuperadas de manos de los traficantes o profanadores. Otras joyas y ornamentos de oro y turquesa correspondían también a las tumbas 6 y 7, incluyendo además vasijas de ofrendas de estos entierros.

El subtema final de la tercera sala lo ocupaban seis vitrinas con una selección representativa de los ornamentos más espectaculares recuperados en la tumba del «Viejo Señor de Sipán», como unas maravillosas representaciones de arañas en oro, sonajeros rituales, un estandarte y la imagen del hombre-cangrejo (dios del mar) elaborada en láminas de cobre dorado. Los rostros adustos de oro representando un hombre anciano se

encontraban también entre esta maravillosa joyería.

La exposición concluía con una recreación hiperrealista a escala natural del Señor de Sipán, flanqueado por el sacerdote y la esposa principal que transmitían al visitante su imponente majestuosidad de gobernantes.

Asimismo la exposición fue complementada con un excelente catálogo que reseña las culturas del Perú y describe el descubrimiento arqueológico.

Los miles de visitantes que han colmado durante tres meses el Museo Arqueológico de Alicante son el mejor testimonio del interés despertado por esta exposición cuya iniciativa de la Diputación de Alicante y el MARQ ha permitido difundir en España y Europa una de los capítulos más importantes de la historia oriunda del Perú.

Bibliografía

ALVA, W. (1994): *Sipán*, Colección Cultura y Artes del Perú, Backus & Johnston.

ALVA, W. (1999): *Sipán: Descubrimiento e Investigación*, Quebecor, Lima-Perú.

ALVA, W. (1999): *The Royal Tombs of Sipán: art and power in Moche art and archaeology in ancient Perú*, National Gallery of art, Washington.

ALVA, W. (2001): *Sipán: Discovery and Research*, Quebecor Perú.

ALVA, W. (2004): *Sipán: Descubrimiento e Investigación*, Ediciones Walter Alva.

ALVA, W. y DONAN, C. (1993): *Tumbas Reales de Sipán*. Catálogo de la Exposición, Universidad de California, Los Ángeles.



Espacio abierto

Destacados 2006 del Sistema Español de Museos

1.- MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL DE GESTIÓN EXCLUSIVA DEL MINISTERIO DE CULTURA

Museo Nacional y Centro de
Investigación de Altamira
Avda. Sanz de Sautuola, s/n
39330 Santillana del Mar (Cantabria)
Tfno.: 942 81 80 05
<http://museodealtamira.mcu.es>
informacion.maltamira@mcu.es



MUSEO NACIONAL Y CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE ALTAMIRA

En la VII edición de la Feria Madrid por la Ciencia, celebrada del 20 al 23 de abril de 2006 en el recinto de IFEMA de Madrid, la Subdirección General de Museos Estatales, presentó la exposición *Planeta habitado. Piedra y arcilla, materiales para habitar la tierra*. En este ámbito, el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria) y el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) propusieron al público visitante, centros escolares y familias, varias experiencias para conocer algunos de los materiales que los humanos hemos usado desde nuestra aparición en el Planeta Tierra: el sílex, el ocre y la arcilla. En los talleres de Prehistoria del Museo de Altamira, incluidos en la programación permanente del museo, se presentó la tecnología de más éxito de la historia de la Humanidad (con 20 000 años de vigencia y aplicación): la talla de sílex, y se desvelaron algunos de los fenómenos físicos y químicos que fueron aplicados



en los tiempos de Altamira, miles de años antes de que fueran teorizados por la ciencia moderna. Los participantes construyeron útiles, aprendiendo algunas de las técnicas de la talla de sílex, y experimentaron una de las técnicas del artista de las cavernas: el aerógrafo paleolítico. Algunas de las actividades que se desarrollaron fueron: «Una piedra muy útil» y «De tierra, agua y aire: el graffiti de las cavernas», ambas organizadas por el Museo de Altamira, así como «Reconstrúyeme y sabrás para qué sirvo» y «Con las manos en el torno» del Museo Arqueológico Nacional.

Por otro lado, durante la Noche de los Museos del 14 de mayo de 2006, Altamira recuperó su luz original iluminando la oscuridad de la cueva de una manera muy especial. De esta manera los visitantes del museo tuvieron la oportunidad de recorrer ese lugar paleolítico que es la Neocueva a la luz de lámparas de tuétano, tal y como lo hicieron los habitantes de la caverna hace quince mil años. Esta propuesta fue acogida por más de dos mil personas que visitaron el museo durante las tres horas de apertura nocturna. Aunque este evento excepcional fue una convocatoria abierta a todo el público, contó con la presencia de unos invitados preferentes, los vecinos de Reocín, uno de los dos municipios (junto a Santillana del Mar) en cuyo subsuelo se extiende la Cueva de Altamira. La respuesta de los vecinos de Reocín a la invitación conjunta que realizaron el director del museo y el alcalde de este ayuntamiento fue masiva. Sin duda, la Cueva de Altamira constituye un valor fundamental en la identidad cultural de la población local. La Noche de los Museos 2006 fue para muchos de los vecinos su primera visita al Museo de Altamira. De esta manera, la iniciativa del museo reforzó el vínculo entre patrimonio y población local.





Foto: David Blázquez.

LOS GRECOS DEL MUSEO DEL GRECO

En el marco del programa de actuaciones que el Ministerio de Cultura lleva a cabo en los museos de titularidad estatal han comenzado los trabajos de adecuación del Museo del Greco. Las necesidades del centro requieren la mejora de sus instalaciones y renovación de la exposición permanente. Dada la magnitud del proyecto, el Museo ha cerrado sus puertas. Durante las obras, el Museo del Greco exhibirá los lienzos del pintor cretense en la Real Fundación de Toledo-Museo Victorio Macho en la exposición *Los Grecos del Museo del Greco*, organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes y la Fundación. El acontecimiento rememora la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1909 anterior a la inauguración del Museo del Greco, convertido ya en un espacio cultural del siglo XXI.

La muestra exhibe el *Retrato del Marqués de Vega-Inclán*, pintado por Sorolla y un significativo conjunto de obras del Greco, fechadas entre 1600 y 1610, su última etapa pictórica; la famosa *Vista y Plano de Toledo*, auténtico icono de la ciudad imperial, un *Apostolado* completo, *Las lágrimas de San Pedro* y el magnífico *San Bernardino*. La exposición se completa con una serie de retratos de personajes ilustres del Toledo de la época.

Paralelamente tiene lugar la exposición *Tesoros ocultos. Fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza* en el Hospital Tavera en la que se muestran por primera vez fondos del museo pertenecientes a las colecciones de pintura, escultura, mobiliario y cerámica, que hasta el momento se encontraban en los almacenes del centro, acompañados de fondos documentales del Archivo de la Nobleza que complementan el discurso. La preparación ha supuesto una interesante labor de investigación de los fondos por parte del personal técnico de ambas instituciones del Ministerio de Cultura.

Museo del Greco
C/ Samuel Levi, s/n
45002 Toledo
Tfno.: 925 22 40 46
Fax: 925 22 45 59



Foto: David Blázquez.

Museo Sefardí
C/ Samuel Leví, s/n
45002 Toledo
Tfno.: 925 223665
Fax: 925 215831
museo@msefardi.mcu.es



VISITAS ESCOLARES AL MUSEO SEFARDÍ

El Museo Sefardí ha desarrollado diversas actividades de interés cultural a lo largo del año 2006, entre las que destacan el acuerdo de colaboración con el I.E.S. Sefarad, firmado el Día Internacional de los Museos, nuestra participación con la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha a través del programa «Escuelas Viajeras», y visitas de escolares de educación infantil. El acuerdo de colaboración pretende acercar el museo a los jóvenes y ofrecerles un espacio que entiendan



como propio y donde poder desarrollar diferentes actividades, atendiendo, en lo posible, las propuestas del profesorado, como aquellas referentes a la cesión del espacio, presentaciones o actividades culturales que puedan interesarles. De dicha colaboración podría resultar un proyecto didáctico interesante. En cuanto al programa «Escuelas Viajeras», los responsables de Didáctica realizaron, con ellos, una visita guiada por el museo tratando de hacer el recorrido ameno.

Asimismo, hemos recibido la visita de un gran número de grupos escolares, aproximadamente seiscientos ochenta, de edades comprendidas entre los tres y cinco años. Desde el año pasado y bajo el lema «los niños en el Museo Sefardí», pretendemos acercar la cultura judía al público infantil, especialmente sus fiestas y celebraciones, pues consideramos que el Museo constituye un espacio idóneo para la educación en el conocimiento y respeto de otras culturas. Algunos de ellos han participado en la fiesta de *Sukot* ayudando a decorar la cabaña que, todos los años, se expone en el patio este. Dada su corta edad, se les proporcionaron unos recortables de frutas, que ellos mismos colorearon. La explicación del significado de la fiesta, se hizo a través de la lectura de un cuento adecuado a su edad. El resto de escolares ha participado, fuera de las celebraciones propias del calendario judío, en las actividades lúdicas diseñadas especialmente para ellos.

Museo Casa de Cervantes
C/ del Rastro, s/n
47001 Valladolid
Tfno.: 983 30 88 10
Fax: 983 39 07 03
informacion@mcervantes.mcu.es



LITERATURA EN EL MUSEO CASA DE CERVANTES

Durante el año 2006, el Museo ha desarrollado diferentes actividades culturales entre las que destacan sus populares «Mañanas de la Biblioteca», veterana reunión de amigos de la poesía que todos los domingos, desde 1955, convoca a los interesados para dar lectura y escuchar obras de autores clásicos y contemporáneos.

También se ha puesto en marcha una actividad, con clara vocación de futuro, bajo el título «Estudios del siglo de Oro» que pretende abordar diferentes aspectos de la historia, la literatura, el arte y todas aquellas manifestaciones que guarden

relación con el significado y contenidos de la casa que habitó Cervantes. En esta primera edición, profesores de distintos departamentos de la Universidad de Valladolid (Historia del Arte, Historia de América, Filología inglesa) han abierto nuevas perspectivas acerca del legado literario («Cervantes en la literatura anglosajona»), histórico («El viaje de Argales») y artístico («Las riberas del Pisuerga») de la época en que vivió Miguel de Cervantes. Asimismo los habituales talleres infantiles desarrollados durante el verano, por ejemplo, «El patio particular de la Casa de Cervantes», así como las visitas nocturnas a la casa del escritor han completado la oferta del museo.



MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

Durante el año 2006 la novedad más destacable ha sido la apuesta que el Museo Nacional de Escultura de Valladolid ha formulado con la puesta en marcha de varios ciclos de conferencias, con carácter de cursos, dedicados a profundizar en el funcionamiento, organización e investigación de las instituciones museísticas así como en el estudio pormenorizado de las propias colecciones del museo, ofertando una nueva visión del centro y atrayendo a otros sectores que hasta ahora no eran receptores de nuestra oferta. Dos han sido los ciclos que, con este carácter, se han iniciado. El primero, titulado «Museos, Investigación e Historia del Arte» se ha celebrado entre los meses de febrero y marzo, y ha constado de doce lecciones a cargo de prestigiosos especialistas en museología, restauración, historia del arte y arquitectura, que han expuesto las últimas aportaciones de diferentes centros museísticos españoles respecto a la planificación museológica, montaje expositivo, investigación y conservación de colecciones o participación de la sociedad.

La actividad titulada «Sala a Sala», desarrollada durante los meses de noviembre y diciembre, ha consistido en ofertar una manera distinta de disfrutar de las obras maestras de las colecciones del museo. Las sesiones, a cargo de licenciados en Historia del arte vinculados con el Museo, se han celebrado los lunes a puerta cerrada, careciendo así de interferencias y permitiendo a los participantes gozar plenamente de las obras, cuya visualización ha sido complementada con presentaciones audiovisuales en la misma sala, abordándose aspectos téc-

nicos, de restauración, contextualización, confrontación, etc.

Por último, aprovechando la apertura vespertina de la institución durante el periodo navideño para ampliar la visita al extraordinario belén napolitano, se ha iniciado otra actividad consistente en la proyección de la imagen de la institución en el exterior de la misma. Y precisamente de «proyección» se trata, ya que como las nuevas tecnologías permiten proyectar con calidad desde el edificio del palacio de Villena sobre el muro del colegio de San Gregorio, se ha conseguido presentar un reportaje continuo del belén a gran formato. A partir de esta experiencia está previsto desarrollar un programa de proyecciones nocturnas dedicadas a diferentes aspectos: la rehabilitación del colegio de San Gregorio, la reinstalación de las colecciones, los valores expresivos de las obras, la relación con acontecimientos locales y un largo etcétera. La siempre valiosa colaboración de la Asociación de Amigos del Museo que, se ha hecho cargo de la adquisición de los elementos electrónicos, hará posible el desarrollo del proyecto.

Gracias a estas nuevas actividades, se ha logrado una mayor continuidad en la programación cultural del museo habiendo aumentado considerablemente el número de asistentes a las mismas, que este año ha ascendido a 7685 personas, las cuales han podido participar también en los diferentes programas educativos y en una serie de actos culturales organizadas con motivo de las celebraciones del año 2006 (250 aniversario del nacimiento de W. A. Mozart, nuevas adquisiciones, Día de los Museos, V Centenario de la muerte de Colón en Valladolid), la exhibición de las nuevas adquisiciones, o la celebración del ciclo navideño.

Museo Nacional de Escultura
C/ Cadenas de San Gregorio 1 y 2
47011 Valladolid
Tfns.: 983 25 03 75 y 983 25 40 83
<http://museoescultura.mcu.es>
mne@mcu.es



Museo de América
Avda Reyes Católicos, 6
28040 Madrid
Tfno.: 91 549 26 41 y 91 543 94 37
Fax: 91 544 67 42
<http://museodeamerica.mcu.es>
museo@mamerica.mcu.es



MUSEO DE AMÉRICA

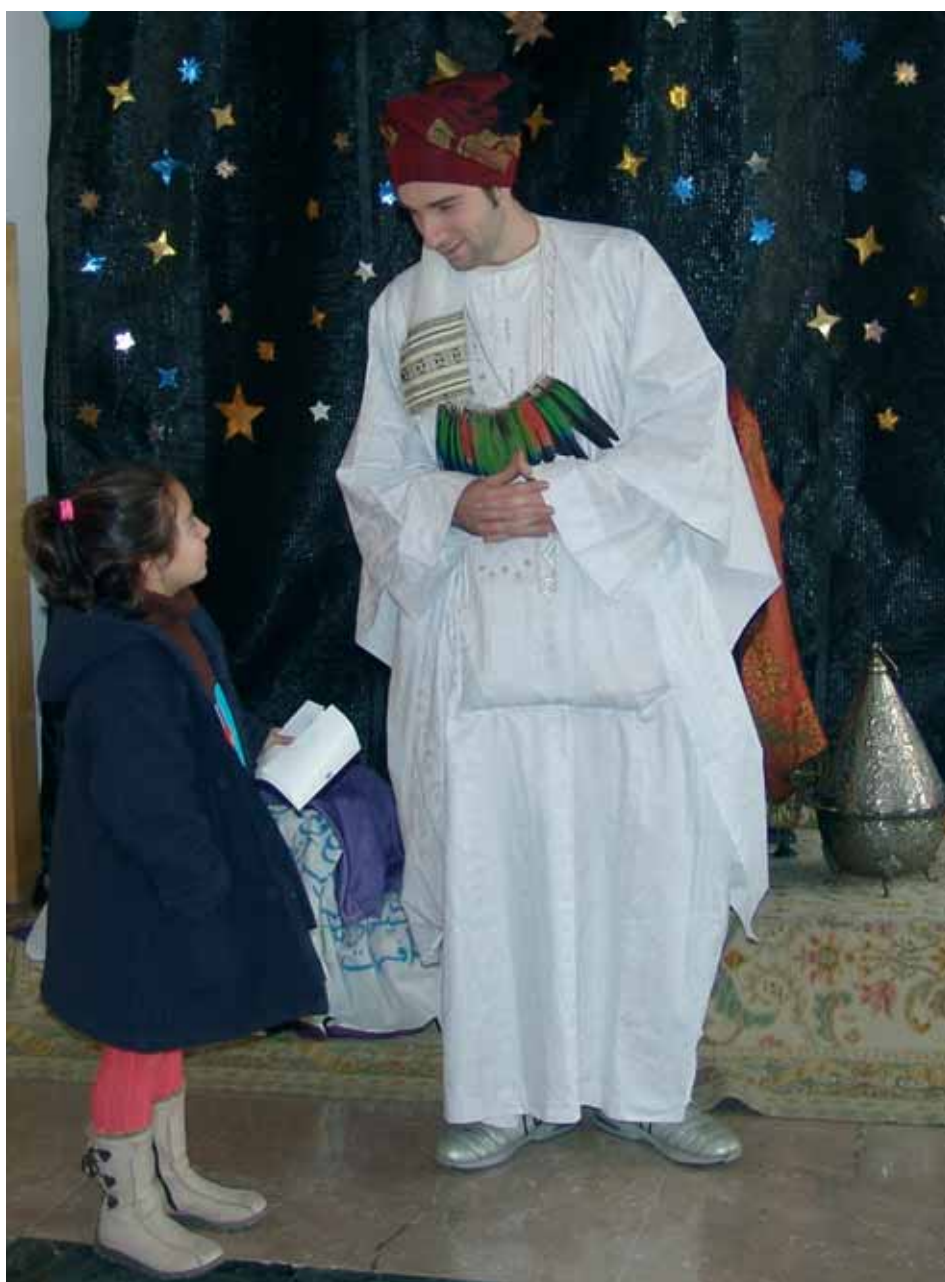
En el año 2006 el Museo de América a través de las dos exposiciones organizadas en colaboración con la Subdirección de Promoción de Bellas Artes mostró al público piezas de sus colecciones que no están expuestas. Estas exposiciones articularon gran parte de las actividades que se realizaron a lo largo del año. Hasta finales de septiembre se pudo visitar la exposición *Y llegaron los Incas* que ofreció un recorrido por las distintas culturas andinas prehispánicas. En paralelo se organizaron tres ciclos de conferencias de divulgación,

dos cursos para especialistas, el taller infantil para colegios y la escuela de verano en la que se trabajó sobre las culturas de los Andes prehispánicos.

A final del año 2006 la exposición *Magos y pastores, vida y arte en la América Virreinal* nos permitió poner en contacto a los visitantes más jóvenes con los Reyes Magos a través del Caballero de la Estrella, uno de los personajes habituales de los belenes americanos, que guía a los reyes hasta el portal de Belén. En un escenario de estrellas y planetas, el Caballero de la Estrella recibió a los niños que quisieron hacer llegar a los reyes sus cartas. La actividad incluía un taller de astronomía y de construcción de estrellas con largas cabelleras. También a comienzo del año se exhibió una interesante exposición de fotografías sobre un ritual afroamericano que se dedica a San Benito de Palermo en las orillas del lago Maracaibo en Venezuela, y coincidiendo con ARCO se inauguró *Globalización, Matriz original*, propuesta realizada en colaboración con la Embajada de Chile, sobre el arte chileno más joven. El arte de los jóvenes también estuvo presente con la exposición del Premio Joven de la Fundación de la Universidad Complutense.

En el claustro, durante la primavera y el verano, volvieron las visitas de los colegios que coordina el grupo de profesores organizados en «Enterarte» que este año bajo el título de *Trans*, nos presentó trabajos relacionados con la trasgresión de formas, territorios, movimientos. Asimismo, durante el mes de noviembre a la entrada del museo se instaló un «Altar de Muertos» que montó la organización de mejicanos La Colonia y que se dedicó a los muertos de la pateras y de los muros.

En 2006 el Museo ha dado acogida a África con una exposición de arte contemporáneo angoleño, *Angola, tonos y texturas*. Por otra parte teatro, conciertos, conferencias y cursos completaron la programación del Museo entre las que destacamos la Noche y el Día de los museos, que tuvieron como lema «los jóvenes y los museos» para los que programamos un espectáculo de malabares acompañado de músicos africanos, y una actuación de Capoeira junto a la batucada protagonizada por el grupo de samba *Bloco do Baliza* que ofrecía el testimonio de la influencia africana en América.



PINTURA CHINA EN EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

El Museo Nacional de Antropología presentó en 2006 la exposición *La vida en papel de arroz, pintura china de exportación*, resultado del proyecto de investigación del conservador de las colecciones de Asia y África, don Francisco de Santos, y que fue organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Cultura. La muestra contó con un diseño realizado por Almudena Palancar donde las pinturas se complementaban con objetos representados en las mismas e integrados, tras un panelado, en el mismo nivel expositivo. Los temas correspondieron al cultivo de la morera, el consumo y transformación del opio, las artes marciales, las aves, especies botánicas, y los castigos aplicados por los tribunales de justicia, ofreciendo una visión de carácter antropológico de la vida y costumbres chinas.

La colección de pintura china fue reunida por el fundador del Museo, el Doctor Pedro González Velasco (1815 – 1882), en una época en la que este tipo de representaciones llegan a Europa. La técnica utilizada fue la aguada sobre papel de arroz, nombre común que recibe la planta conocida científicamente como *Aralya Papyrifera*, y que consiste en la extracción de la medula de los tallos que, una vez desenrollados y cortados, dan origen a un papel translúcido y muy frágil que con el tiempo se vuelve rígido y quebradizo dificultando la conservación de este tipo de pintu-

ras. La exposición y el catálogo de la misma ofrecieron al público un producto de calidad en torno al cual se realizaron diversas actividades de difusión: un taller de pintura china para adultos, de octubre a diciembre; un taller infantil titulado «Recuerdos de China»; y todos los sábados por la tarde, visitas guiadas a la exposición. Diferentes medios de comunicación, prensa, radio y televisión, dieron noticia de la misma que permaneció abierta al público del 10 de octubre al 7 de enero de 2007, siendo visitada por 13 324 personas.



Museo Nacional de Antropología
C/ Alfonso XII, 68
28014 Madrid
Tfno.: 91 539 59 95
<http://mnantropologia.mcu.es>
antropologico@mcu.es



PINTURA CHINA EN EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

El Museo Nacional de Antropología presentó en 2006 la exposición *La vida en papel de arroz, pintura china de exportación*, resultado del proyecto de investigación del conservador de las colecciones de Asia y África, don Francisco de Santos, y que fue organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Cultura. La muestra contó con un diseño realizado por Almudena Palancar donde las pinturas se complementaban con objetos representados en las mismas e integrados, tras un panelado, en el mismo nivel expositivo. Los temas correspondieron al cultivo de la morera, el consumo y transformación del opio, las artes marciales, las aves, especies botánicas, y los castigos aplicados por los tribunales de justicia, ofreciendo una visión de carácter antropológico de la vida y costumbres chinas.

La colección de pintura china fue reunida por el fundador del Museo, el Doctor Pedro González Velasco (1815 – 1882), en una época en la que este tipo de representaciones llegan a Europa. La técnica utilizada fue la aguada sobre papel de arroz, nombre común que recibe la planta conocida científicamente como *Aralya Papyrifera*, y que consiste en la extracción de la medula de los tallos que, una vez desenrollados y cortados, dan origen a un papel translúcido y muy frágil que con el tiempo se vuelve rígido y quebradizo dificultando la conservación de este tipo de pintu-

ras. La exposición y el catálogo de la misma ofrecieron al público un producto de calidad en torno al cual se realizaron diversas actividades de difusión: un taller de pintura china para adultos, de octubre a diciembre; un taller infantil titulado «Recuerdos de China» y; todos los sábados por la tarde, visitas guiadas a la exposición. Diferentes medios de comunicación, prensa, radio y televisión, dieron noticia de la misma que permaneció abierta al público del 10 de octubre al 7 de enero de 2007, siendo visitada por 13 324 personas.



Museo Nacional de Antropología
C/ Alfonso XII, 68
28014 Madrid
Tfno.: 91 539 59 95
<http://mnantropologia.mcu.es>
antropologico@mcu.es





Museo Arqueológico Nacional
 C/ Serrano, 13
 28001 Madrid
 Tfno.: 915777912
 Fax: 914316840
<http://man.mcu.es/>

Museo Arqueológico Nacional

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

El año 2006, en el que lamentablemente falleció quien fuera uno de sus directores, el Dr. Eduardo Ripoll Perelló, ha de considerarse crucial para la historia del Museo Arqueológico Nacional. Tres acontecimientos han de ser señalados, a los que se suma la actividad diaria del museo. En primer lugar la convocatoria del concurso para la adjudicación del Contrato de Asistencia para la redacción del Proyecto Básico, de Ejecución y de Actividad del Museo (BOE de 11 de febrero de 2006, por Resolución de la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura), adjudicado por un importe de treinta millones de euros a la Unión Temporal de Empresas Frade Arquitectos S. L. y PROINTEC, S.A.. El proyecto, que respeta la integridad histórica del edificio, plantea entre otras soluciones la creación de un nuevo acceso público con un mejor y más amplio espacio de acogida, la atención a los problemas de accesibilidad, un circuito expositivo más adecuado, la creación de salas de reserva de visita pública, y la recuperación de espacios actualmente inutilizados como los patios o la planta bajo cubierta, recuperando para uso público 12 960 metros cuadrados frente a los 9080 actuales.

En segundo lugar el MAN realizó uno de sus préstamos más importantes, la Dama de Elche, y abordó la remodelación de la sala

XX. La Dama de Elche ha sido objeto de una exposición monográfica en la ciudad de Elche gracias al convenio firmado entre el Ayuntamiento de esa ciudad y el Ministerio de Cultura. El préstamo ha propiciado contemplar desde nuevas perspectivas la escultura ibérica gracias a la aplicación de muy diversas técnicas analíticas, posibles merced a la colaboración del Instituto de Patrimonio Histórico Español y a la Reunión des Musées de France, y abordar la renovación de la sala donde se exhibe potenciando la presentación de las colecciones, en este caso las de escultura ibérica presidida por la Dama de Elche. Ha sido posible gracias a la publicación por parte del Ministerio de Cultura del *Concurso de fabricación, suministro e instalación de la exposición* (BOE de 3 de julio), del que fue adjudicataria por un importe de 238 832,91 euros la empresa Montajes Horche, S.L., con el proyecto del arquitecto Jorge Ruiz Ampuero. Con la estrecha colaboración del Departamento de Protohistoria del Museo Arqueológico Nacional y de la Subdirección General de Museos Estatales, el nuevo montaje museográfico aporta como elementos básicos la presentación de la Dama de Elche como pieza emblemática de la arqueología ibérica y en general de la arqueología española, y la ordenación de las esculturas siguiendo estrictos criterios científicos, estando complementada por información gráfica y audiovisual.



En tercer lugar, como colofón del año 2006, el 15 de diciembre la Ministra de Cultura, doña Carmen Calvo Poyato, y el Presidente de la Fundación Endesa, don Rodolfo Martín Villa, inauguraron la iluminación de la fachada del museo, realizada gracias a la colaboración entre la Fundación Endesa y la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos del Ministerio de Cultura, según el proyecto de don Manuel Raigón Hidalgo. Además de señalar la relevancia arquitectónica del museo, que así ha sido incorporado a la relación de edificios monumentales iluminados que hay en la ciudad de Madrid, la nueva presentación de la fachada es un aliciente para los visitantes del Museo, que desde el jardín encuentran un ámbito espacial que les acoge e invita a la entrada. Por otra parte, el Museo ha ampliado su oferta de actividades, tanto las infantiles como las destinadas a adultos. Dentro del primer grupo se incluyen recorridos infantiles, con los que se pretende familiarizar a los más pequeños con los espacios del Museo y estimular su curiosidad para descubrir el pasado a través de los objetos. Cada recorrido se divide en dos partes: un itinerario guiado y un juego de búsqueda y actividades prácticas que se desarrollan en las salas de exposición permanente; taller para familias «Cuentos con Historia» donde el relato es el punto de partida de un recorrido activo y participativo por las salas del museo,

en el que se descubre lo que hay de realidad histórica en los cuentos y leyendas; talleres escolares dedicados a la vida cotidiana en la Hispania romana con los que se pretende que los alumnos de Secundaria y Bachillerato «aprendan a aprender en el museo» aplicando la metodología de descubrimiento y facilitando su participación con la ayuda de materiales didácticos. La oferta de actividades para adultos se ha ampliado con una serie de doce itinerarios guiados, titulados genéricamente «El Museo y su barrio: El Palacio de Bibliotecas y Museos en el distrito de Salamanca». Tienen especial interés para los residentes en el barrio e incluyen la visita a los monumentos y lugares más señalados del emblemático barrio decimonónico construido por el marqués de Salamanca.

A estas novedades hay que añadir la amplia y habitual programación de actividades, destinada a públicos específicos, que tiene la finalidad de hacer atractiva e interesante la visita al museo. Para adultos deseos de saber algo más sobre las colecciones y su contexto cultural: el Museo Animado, Pieza del Mes y conciertos; para estudiantes: conciertos didácticos, en los que pueden disfrutar de una audición con el órgano reallejo y conocer su funcionamiento; para familias: mitos, cuentos y leyendas adaptados para el público infantil, y para niños: talleres de verano, en los que la visita se complementa con actividades prácticas.

Museo Nacional de Artes Decorativas
C/ Montalbán, 12
28014 Madrid
Tfno: 91 532 64 99
Fax: 91 523 20 86
<http://mnartesdecorativas.mcu.es>
mnad@mnad.mcu.es



ACTIVIDADES INFANTILES 2006 Y VISITAS VESPERTINAS EN EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

El Museo Nacional de Artes Decorativas ha puesto en marcha durante el año 2006 un programa estable de actividades de fin de semana, tanto para niños como para adultos. Los sábados por la mañana, desde el mes de septiembre, se han realizado visitas guiadas a las salas de la exposición permanente dedicadas al diseño de vanguardia. Desde el mes de octubre, los domingos tuvieron lugar alternativamente un taller sobre el diseño moderno para niños con edades comprendidas entre los siete y los doce años, y un cuentacuentos para niños mayores de tres años. Asimismo, todos los jueves a las 18:30 horas, a partir del mes de septiembre se realizan visitas guiadas trans-



versales a la exposición permanente del museo. Los temas de estas visitas han sido: el tiempo, la música, el misterio y engaño, y la iluminación. Estas visitas pretenden acercar al público las artes decorativas de forma amena, intentando hacer comprender su protagonismo en la vida cotidiana y la relación existente entre estos objetos y el contexto del que son producto.

Museo Cerralbo
C/ Ventura Rodríguez, 17
28008 Madrid
Tfno.: 91 547 3646
<http://museocerralbo.mcu.es>
museo.cerralbo@mcu.es



MUSEO CERRALBO

2006 ha sido un año de gran actividad en el Museo Cerralbo pese a haber estado cerrado por obras de infraestructuras desde el pasado mes de julio. Con la idea de compensar al público ante la imposibilidad de visitar el museo hemos intentado ofrecerle todas aquellas actividades que podían realizarse con las salas cerradas: se han celebrado siete conciertos en el Salón de Baile, entre los que destacaron dos magníficos recitales de piano. Se han presentado libros vinculados con la colección: *Los orígenes de la radio* de Manuel Fernández Sande y *Los relojes de sol de Madrid* de Javier Martín Artajo. Asimismo se han celebrado conferencias complementarias a la exposición *Encuadernación de Arte desde el Mundo Cervantino* abierta hasta el mes de mayo. A su vez, se ha presentado la nueva página web, se ha editado la *Guía abreviada* del museo y han tenido lugar las «III Jornadas sobre el estudio y las intervenciones en bienes muebles históricos» organizadas con la colaboración de la Fundación de Casas Históricas y Singulares.

El museo ha mantenido las actividades infantiles y se ha sumado también al Día Internacional de los Museos con una acti-

vidad nueva: el I Certamen Juvenil de Dibujo Marqués de Cerralbo, convocatoria que ha reunido a más de un centenar de jóvenes entre catorce y dieciocho años que han tomado como modelo de sus trabajos el jardín del palacio, por su valor histórico y natural. Otra novedad ha sido la Pieza del Mes, actividad que comenzó en septiembre y que pese a estar el museo cerrado ha sido muy bien acogida. La actividad se complementa con unos cuadernillos coleccionables -estudio exhaustivo de la pieza tratada- que se entregan a los asistentes.

Siguiendo con los trabajos iniciados en el año 2002, el museo ha continuado su labor de recuperación de espacios para devolver al palacio su aspecto original de casa vivida. Si primero se intervino en el Billar y el Comedor de Gala, después en el Salón de Ídolos, Vestuario y el Saloncito Imperio, este año se han finalizado las tres galerías de la planta principal y el Salón Rosa, y se ha comenzado la recuperación y reubicación de colecciones del Pasillo de Dibujos, el Zaguán, el Despacho y la Biblioteca del Marqués, estas dos últimas estancias estrechamente vinculadas a la figura del fundador.



MUSEO DEL TRAJE. C.I.P.E.

2006, tercer año de apertura del Museo del Traje al público, ha sido un año de consolidación de la línea de actividades y de la imagen de la institución. Ha continuado la diversificación y experimentación en la realización de actividades destinadas al público adulto, cuyo volumen ha crecido, y se han definido las relaciones con un público muy particular: el escolar, con la puesta en marcha del Programa «VisTT» destinado a los centros educativos. Se trata de uno de los proyectos más destacables del año por lo que tiene de apertura a un nuevo sector de la población así como por la metodología empleada.

En junio-julio se realizaron tres encuentros con profesores de los cuatro niveles educativos (Educación Infantil, Primaria, y Secundaria y Bachillerato) con el fin de que la oferta cumpliera con las expectativas de los docentes y se adecuara a sus necesidades e intereses. A partir de ahí se crearon tres programas-marco en los que se englobaron las distintas actividades. Cada uno de estos programas cuenta con su propia identidad, tanto conceptual como gráfica, consiguiendo así que los destinatarios sean capaces de identificar cada programa, a través de su logotipo, con unos criterios y unos contenidos determinados. Así, el objetivo fundamental de «Cuentos con mucha tela», es el de potenciar la capacidad de observación de los objetos y la elaboración de conclusiones a partir de la información visual obtenida. Para ello, a partir de un recurso conocido para ellos como es el cuento, se utiliza el reconocimiento de personajes como excusa para identificar los distintos elementos de la indumentaria.

En «Entretejidos», en cambio, la atención se centra en la comprensión de los procesos de creación relacionados con la indumentaria, bien sean los procedimientos mecánicos en la elaboración de los



tejidos (Como una Araña), bien el proceso creativo en el diseño de las prendas (Mi traje.es).

Por último, en «Puntadas con hilo», teniendo en cuenta las características del público adolescente, se intenta conectar con la realidad actual de los alumnos. Detectar aquellos fenómenos sociales e históricos que tienen una repercusión directa en la vestimenta, tanto en el pasado como en el presente. Por ejemplo, el traje como reflejo del poder o el traje como muestra de una ideología determinada. Este programa ha permitido estrechar relaciones con la comunidad escolar, y los resultados han sido muy favorables, tanto cuantitativamente (en el curso 2006-2007 se llegará a unos 10 000 escolares), como cualitativamente, ya que el potencial multidisciplinar de este museo, que siempre ha estado presente, tanto en el montaje museográfico, como en los variados enfoques de las actividades para adultos, queda de nuevo patente en estos programas, que han sido capaces de conectar con una gran variedad de disciplinas, edades y objetivos.

Museo del Traje. C.I.P.E.
Avda. Juan de Herrera, 2
28040 Madrid
Tfno.: 91 550 47 00
<http://museodeltraje.mcu.es>
museodeltraje@mcu.es



EXPOSICIONES TEMPORALES DEL MUSEO SOROLLA

A lo largo del año 2006 tenemos que destacar la presentación de la exposición *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla*, presentada en el Museo Bellas Artes de Valencia -Centro del Carmen- en el mes de octubre. En ese mismo mes participamos mayorita-

riamente en la exposición *Sargent-Sorolla* celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza y en la Fundación Caja Madrid. A su vez, y en las mismas fechas, se abrió otra exposición, *Sorolla íntimo*, en este Museo. A lo largo del año realizamos varios conciertos: los días 5 de enero y 22 de diciembre enmarcados en el ciclo de Navidad, dos de jazz presentados en el jardín, y otro de música clásica conmemorando el año Mozart.

Museo Sorolla
C/ General Martínez Campos, 37
28010 Madrid
Tfno.: 91 310 15 84
<http://museosorolla.mcu.es>
sorolla@mrorolla.mcu.es





Museo Nacional de Cerámica y
Artes Suntuarias González Martí
C/ Poeta Querol, 2
46002 Valencia
Tfno.: 96 351 63 92
<http://mnceramica.mcu.es>
informacion.mceramica@mcu.es



CERÁMICA CONTEMPORÁNEA EN EL MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES SuntuA- RIAS «GONZÁLEZ MARTÍ»

Desde hace varios años, el Museo Nacional de Cerámica viene desarrollando una línea expositiva que apuesta por difundir y divulgar el arte cerámico contemporáneo y convertirse así en un referente imprescindible de artistas que hacen de este material el principal vehículo de su expresión artística.

En el pasado año 2006 han destacado especialmente dos exposiciones temporales que sin duda constituyen uno de los mayores retos expositivos llevados a cabo por el museo. La primera de ellas, *Pintando con fuego. Alberto Hernández* (12 de agosto-15 de octubre) comisariada por Carmen González, se consagró a la obra de uno de los artistas españoles con mayor proyección dentro del panorama nacional e internacional. La particularidad de la obra de este artista salmantino reside en la bidimensionalidad de sus obras asimilándolas a creaciones pictóricas, y el papel que juegan el color y la materia en

el resultado final. Acompañando la muestra se presentó un video realizado por Laia González que ponía de manifiesto el complejo proceso técnico a través del cual el artista mediante el control del fuego y del humo consigue esos efectos pictóricos asombrosos. La muestra venía precedida por el éxito cosechado durante su presentación en el Museum für Angewandte Kunst de Colonia. La segunda exposición, *La cerámica española y su integración en el arte* (7 de noviembre de 2006-4 de febrero de 2007) comisariada por José Miranda reunía por primera vez las obras de sesenta y cuatro artistas españoles. La muestra revisaba la evolución experimentada por la cerámica a lo largo del siglo XX y hasta el momento actual, poniendo de relevancia la importancia que la cerámica tiene dentro de las artes plásticas. En total se exhibían más de un centenar de obras de artistas tan consagrados como: Gaudí, Durrio, Picasso, Llorens Artigas, Joan Miró, Cumella, Chillida, Tàpiès, Miquel Barceló, Toubes, etc., que acercaban al público el conocimiento de la evolución de la cerámica contemporánea en nuestro país.

2.- MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL ADSCRITOS AL MINISTERIO DE CULTURA DE GESTIÓN TRANSFERIDA A LAS COMUNIDADES AUTÓNOMAS



Museo de Zaragoza
Plaza de los Sitios, 6
50001 Zaragoza
Tfnos.: 976222181 y 976225682
museoza@aragon.es

REAPERTURA DEL MUSEO DE ZARAGOZA

El 22 de septiembre de 2006 tuvo lugar la reapertura de la sede central del Museo de Zaragoza, tras un dilatado cierre impuesto por las obras de puesta al día de las instalaciones. La modernización del Museo de Zaragoza se inscribe en los planes generales de acción emanados del Plan Museológico del centro, enunciado en su día. Las actuaciones presentes se han centrado en el edificio de la Plaza de los Sitios, número 6. Las reformas de la instalación de climatización y protección contra incendios fueron sufragadas por el Ministerio de Cultura, con un presupuesto de licitación de 1 894 508,53 euros y las mejoras de seguridad y renovación museográfica fueron acometidas por el Gobierno de Aragón con una inversión de 530 000 euros.

Los objetivos fueron: garantizar una mejor conservación y seguridad de los bienes culturales y un mayor confort en la visita de los mismos (climatización, mejoras en infraestructura y seguridad); mejorar la comprensión de los contenidos del museo y de su mensaje expositivo (renovación museográfica completa de cartelería y medios audiovisuales); aumentar, mejorar y sistematizar la oferta cultural de los contenidos del museo (nuevos espacios de exposición temporal); y progresar en los programas de conservación y restauración según las carencias enunciadas en el Plan Museológico (conservación-restauración de los bienes culturales incluidos en la renovación de contenidos de salas y de los ya existentes con carencias). Entre las mejoras museográficas destaca, entre otras, la incorporación por reciente adquisición de una tabla de Juan de Juanes (1557) representando al rey Alfonso V de Aragón y la recreación en la sección de Antigüedad de un triclinio romano del s. I d. C., de Caesar Augusta, del que se conservan originales, el pavimento, techo y una pared completa.





Museo de Ciudad Real
 C/ Prado, 4
 13001 Ciudad Real
 Tfno.: 926 22 68 96
 Fax: 926 25 53 04
 museo-creal@jccm.es

LA CULTURA IBÉRICA EN LAS ACTIVIDADES DEL MUSEO DE CIUDAD REAL

Con motivo de las Jornadas Europeas de Patrimonio 2006, el Museo de Ciudad Real, en colaboración con la Fundación Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, y dentro de un plan regional subvencionado por la Consejería de Cultura diseñó un completo programa de actividades didácticas relacionadas con el mundo ibérico, tomando como referencia los últimos hallazgos arqueológicos de esta cultura en el Parque Arqueológico de Alarcos. Con este fin se encargó al equipo de restauración del Museo que interviniese siete piezas cerámicas: tonel, ollita trípode, fuente, copa, ollita juguete, tinaja y olla para realizar una «mini-exposición», utilizando objetos inéditos de la última campaña de restauración, coloca-

dos en una vitrina dispuesta en el ingreso del museo.

El programa de actividades se llevó a cabo en un horario especial: el sábado 30 de septiembre de 10 a 14 y de 17 a 1 horas, y el domingo 1 de octubre de 10 a 14 horas ofertándose al público visitas guiadas, proyección de un audiovisual sobre «el legado ibérico» y talleres interactivos (cerámica: torno y tipos decorativos, excavación arqueológica en simulador, monedas conmemorativas y el secreto de la escritura ibérica). En todas estas actividades tomaron parte trescientas dieciocho personas, con edades comprendidas entre los dos y ochenta años. Cada persona realizó una media de tres talleres, lo que supone un total aproximado de mil sesiones de talleres. Dado el éxito alcanzado se pretende repetir esta experiencia en el próximo año 2007.

EL MUSEO ETNOLÓGICO DE RIVADAVIA (OURENSE) ABORDA UN PROGRAMA DE ACCIÓN INTEGRADORA CON ENFERMOS DE ALZHEIMER

Durante los meses de marzo, abril mayo y junio de 2006, el Museo Etnológico con sede en Ribadavia (Ourense) llevó a cabo un programa de acción cultural integradora con enfermos de Alzheimer. Un colectivo de más de seis mil personas afectadas por esta enfermedad en la provincia de Ourense, una media de edad en torno a los sesenta y ocho años y una procedencia mayoritaria del mundo rural, nos hizo reflexionar sobre la posibilidad de ofrecer nuestras colecciones, vinculadas en gran parte a oficios de ese ámbito rural, como estímulo de recuperación de la memoria. El programa fue ofrecido a la Asociación de enfermos de Alzheimer de Ourense (AFAOR) que desde un primer momento se manifestó entusiasmada por el proyecto y cuya psicóloga contribuyó decisivamente al éxito de la experiencia.

La temática elegida fue el mundo textil (la mayoría de los enfermos eran mujeres). Buscando una recuperación de la memoria secuenciada, no traumática, se abordaron unos talleres previos de psicoestimulación en la propia asociación. Se utilizaron para ello cantigas, refranes, adivinanzas, objetos personales, alimentos... toda una particular panoplia de estimulación de la memoria que nos permitía potenciar sensaciones visuales, olfativas, táctiles etc. En cada uno de esos talleres se hacía un recorrido pausado por la historia de cada participante, utilizando técnicas de reminiscencia, acciones de desarrollo psicomotriz (vestir y desvestir, tejer) o localización espacial; se aprovecharon los frutos y vegetación propia de la primavera en un trabajo premeditado de potenciación de las sensaciones olfativas asociadas. Con posterioridad a los talleres se realizó la visita al Museo que consistió de dos fases: una recreación de los trabajos del lino en el patio del museo para lo que se contó con la Asociación de Desarrollo Rural «Eirada» que amenizó los trabajos de mazado, espadelado, asedado e hilado del lino, con cantigas propias de la actividad, provocando entusiasmo y participación entre los asistentes. Y en un segundo momento se realizó una visita guiada y participativa por la exposición, en la que se provocaban relaciones entre los objetos (que se pudieron manipular) y procu-

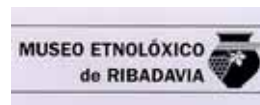


rando en todo momento la evocación de lo trabajado en las fases precedentes. Finalizamos la visita con canciones recordadas por los asistentes. En todo momento se buscó la participación no solo de los enfermos sino también de sus cuidadores, cuyas figuras fueron fundamentales para poder conocer las historias de la vida de los afectados y guiar la actividad por caminos adecuados.

El éxito de la experiencia nos llevó a buscar otras colecciones que desde nuestro punto de vista podían tener sumo interés: el mundo escolar y los juegos. Dado que en nuestro Museo no contábamos con suficientes elementos expuestos, nos pusimos en contacto con el Museo del Xuguete de Allariz y el Museo de la Escuela y la Infancia de Pobra de Trives, instituciones con pequeñas colecciones -pero muy interesantes- que por insuficiencia de personal técnico no podían abordar el proyecto pero si que pusieron sus colecciones a nuestra disposición, consiguiendo, de este modo, una colaboración entre instituciones tremendamente productiva y seguramente sin precedentes en nuestra provincia. Desde nuestra percepción como personal de museos, pensamos que las tres colecciones sirvieron con creces como elemento terapéutico para arrastrar al presente muchas historias que a la vez proporcionaron una documentación importante al museo en un proceso de retroalimentación simultánea muy enriquecedor para ambas partes.



Museo Etnológico
Rúa de Santiago, 12
32400 Ribadavia (Ourense)
Tfno.: 988 471 843
Fax: 988 470 961
mu.etnoloxico.ribadavia@xunta.es





Museo de Bellas Artes de Valencia
 C/ San Pío V, 9
 46010 Valencia
 Tfno.: 96 387 03 00
 museo_bbaa@gva.es



MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

Tres son los hitos más relevantes del Museo de Bellas Artes de Valencia durante el ejercicio 2005–2006.

La adquisición del *Retablo de San Miguel* del Convento de la Puridad de Valencia que se hallaba en una colección particular de Barcelona, obra de interés excepcional del gótico internacional valenciano, por fortuna perfectamente conservada.

Otro suceso capital ha sido la donación al Museo de Bellas Artes de Valencia de la gran colección Orts-Bosch reunida por el ilustre prócer valenciano don Pedro María Orts i Bosch a lo largo de cuarenta años. En ella están representados maestros españoles, italianos y flamencos, desde el siglo XIV al siglo XX. Entre los más antiguos destacan Hernando Llanos, Felipe Pablo de San Leocadio, Vicente Macip, Joan de Joanes, Ribalta, Carducho, Murillo, Arellano y Palomino. También, artistas del neoclasicismo y del romanticismo (Camarón, Maella, Agustín Esteve,

Miguel Parra, Vicente López, González Velázquez, Alenza, Gutiérrez de la Vega, Esquivel o Eugenio Lucas). No obstante, el capítulo de mayor entidad, lo constituye la pintura moderna con los grandes maestros del paisaje español: Carlos de Haes, Beruete, Lizcano, Marceliano Santa María, Muñoz Degraín, Cecilio Pla, Sorolla, Manuel Benedito, Martí Alsina, Masriera, Meifrén, Joaquín Mir, Galwey, Junyent, Anglada Camarasa, Regoyos, Zuloaga, Baroja, Zubiaurre, Puig Roda y Juan Bautista Porcar.

Por último, en el año 2005 también se ha llevado a cabo la instalación museográfica del Patio del Palacio del Embajador Vich, pieza capital de la arquitectura del primer Renacimiento en España. Su diseño se remonta a la segunda década del siglo XVI, conteniendo valores arquitectónicos de primer orden. La instalación del patio en el museo ha resultado modélica para distinguir su arquitectura original visualizando sus verdaderas proporciones. Su imbricación en el edificio ha evitado una mixtura que pudiera causar una lectura equívoca con el viejo edificio del museo.



3.- MUSEOS ADHERIDOS AL SISTEMA ESPAÑOL DE MUSEOS MEDIANTE CONVENIO

MUSEO DEL DIBUJO «JULIO GAVÍN»-CASTILLO DE LARRÉS

Durante la temporada 2006 el Museo del Dibujo «Castillo de Larrés» ha continuado con la labor expositiva que desde su creación en 1986 viene realizando. En el año 2006 se han llevado a cabo diversas exposiciones. En mayo, coincidiendo con el Día internacional de los Museos y con la clausura del Curso de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, se inauguraron las exposiciones de Isabel Guerra y Fernando Alvira que se prolongaron hasta finales de julio. De agosto a octubre se mostró la obra de Mercedes Gómez Pablos y Esperanza Altuzarra. La temporada de invierno se completa con dos exposiciones: *Retratos. Una mirada particular*; y *Ramón y Cajal. Las*

primeras andanzas de un sabio un siglo después del Nobel. Siguiendo la política de divulgación del Museo ésta última se ha expuesto en Sabiñánigo y Zaragoza.

Como novedad se ha realizado este año un programa didáctico para niños, cuya aplicación tiene como objetivo dar a conocer la colección de dibujos del museo a través de la observación y el juego. En el próximo año se pretende utilizar la aplicación en Internet. Para finalizar queremos resaltar el acto de conmemoración del XX Aniversario del Museo en septiembre, que se hizo coincidir con el cambio de nombre del mismo: Museo de Dibujo «Julio Gavín»-Castillo de Larrés, en homenaje a su creador y hasta ahora director Julio Gavín, fallecido en junio de 2006.

Museo de Dibujo «Julio Gavín»-Castillo de Larrés
C/ Coli Escalona 44 (Apartado 25)
22600 Sabiñanigo (Huesca)
Tfno.: 974482981 y 974483093
serrablo@serrablo.org



EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS CONTINÚA SU LABOR DE CATALOGACIÓN

Con motivo del XXV Aniversario de apertura del Museo de Bellas Artes de Asturias, celebrado durante el año 2005, se impulsa la labor de catalogación de sus colecciones. Esta actividad se mantiene durante el presente año 2006 con la edición y exposición de *Vistas de ciudades en la cerámica española del siglo XIX*, resultado del estudio sistemático de todas las vistas reales realizadas por las principales fábricas españolas del siglo XIX. Clausurando el año, se presenta *Pintura asturiana del siglo XIX*, catálogo realizado por el Dr. Javier Barón que recoge ciento cuarenta y cinco piezas inventariadas de cuarenta artistas asturianos nacidos entre 1824 y 1870, es decir, de pintores pertenecientes a generaciones desde el romanticismo al naturalismo. De las ciento cuarenta y cinco pinturas, noventa han sido adquiridas por el Museo de Bellas Artes de Asturias desde su apertura. Este catálogo irá acompañado por una exposición temporal cuya inauguración está prevista para febrero del año 2007. Junto a esta publicación, se han editado *Panorama de la Pintura*, aproximación didáctica a las colecciones del museo, y los catálogos de exposiciones temporales *Ricardo Montes, pintor 1888-1909* (20 abril - 4 junio), organizada con motivo de la donación de veintidós



obras por parte de la familia de este malogrado artista; *Adriana Molder. Encuentro Marcado* (28 septiembre - 15 octubre), diseños de retratos figurativos de esta artista portuguesa; y *Una mirada singular. Pintura española de los siglos XVI al XIX* (10 octubre- 10 diciembre), un recorrido por la historia de la pintura española de la colección Arango.

En pleno proceso de ampliación, el Museo de Bellas Artes de Asturias mantiene su labor de adquisición con la compra de dos importantes obras: la *Inmaculada Concepción* del escultor asturiano Luis Fernández de la Vega, y el *Interior de la iglesia de San Juan de Amandi*, c. 1846, de Genaro Pérez Villaamil.

Museo de Bellas Artes de Asturias
Palacio de Velarde
C/ Santa Ana, 1-3
33003 Oviedo (Asturias)
Tfno.: 985213061
Fax: 985204232
www.museobbaa.com
museobbaa@museobbaa.com



MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS

Museo Tecnológico del Vidrio
Paseo del Pocillo, 1
40100 La Granja de San Ildefonso (Segovia)
Tfno.: 921 01 07 00
www.fcnav.es
museo@fcnav.es

EXPOSICIONES EN EL MUSEO TECNOLÓGICO DEL VIDRIO. REAL FÁBRICA DE CRISTALES



Durante el año 2006 el Museo Tecnológico del Vidrio llevó a cabo tres exposiciones temporales. Entre los meses de abril y septiembre la exposición *Bert van Loo*.

Naturalezas cruzadas, dio a conocer de forma retrospectiva la obra del escultor holandés Bert van Loo, uno de los máximos exponentes del arte contemporáneo en vidrio. La muestra, organizada por la Fundación Centro Nacional del Vidrio y patrocinada por la Fundación Mondriaan de Holanda, reunió más de cien esculturas y nueve maquetas de obras

monumentales de proyectos llevados a cabo en distintas ciudades holandesas. Asimismo, durante los meses de junio y septiembre la exposición *Cristal de Vanguardia: 1880-1940* reunió cerca de doscientas piezas de vidrio procedentes del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, un exponente de primer orden del diseño de vanguardia austriaco, checo y alemán, desde el Modernismo, hasta el diseño actual.

Piezas muchas de ellas únicas o realizadas en series muy limitadas que constituyeron verdaderos hitos dentro de la historia del vidrio europeo. Por último, desde el mes de noviembre de 2006 hasta abril del año 2007 se expuso *Vidrio Islámico en al-Andalus*, que reunió más de ciento veinte piezas de vidrio islámico procedentes de excavaciones arqueológicas en al-Andalus, así como de fondos y colecciones de museos españoles.

El marco cronológico del conjunto arrancó en las primeras piezas orientales de los siglos VIII-IX, como las procedentes del Puig des Molins (Ibiza), pasando por interesantes materiales califales cordobeses del siglo X, así como destacados ejemplos de la producción vidriera almorávide y almohade hallados en Cieza, Murcia y Calatrava la Vieja (Ciudad Real), para terminar con una muy completa selección de vidrio nazarí de la Alhambra de Granada de los siglos XIV y XV. La exposición se complementó con un interesante repertorio de piezas procedentes del Museo de Arqueología de Cataluña que ilustraba el rico panorama del vidrio islámico medieval producido en diversos talleres de las actuales Siria, Iraq, Irán y Egipto. Coincidiendo con la exposición, el museo organizó unas jornadas sobre «El Vidrio de la Alta Edad Media y Andalusí» (2-4 noviembre de 2006) donde se dieron a conocer los resultados de las investigaciones llevados a cabo durante los últimos años en distintos yacimientos de la Península.

Las veintitrés ponencias inauguradas por la profesora Danièle Foy, abarcaron tanto el vidrio visigodo, como el alto-medieval, o el musulmán de la Península Ibérica, resúmenes que se darán a conocer en las actas que se editarán en breve.





EXPOSICIONES EN EL MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

El Museu Nacional d'Art de Catalunya (en adelante MNAC) cierra el año 2006 con la exposición *Grandes maestros de la pintura europea del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. De El Greco a Cezanne*. Esta exposición es fruto de la colaboración que se ha establecido entre el Metropolitan y el MNAC en la organización junto al Cleveland Museum of Art de la exposición *Barcelona & Modernity*, cuya exhibición en estos dos museos americanos supone la presentación del arte moderno catalán en EE UU. La colaboración entre instituciones museísticas es una de las premisas para que se amplíe el horizonte que plantean las colecciones de un museo, así como el estudio y conocimiento que de ellas debe derivarse. En este aspecto la amplitud de las colecciones que abarca el MNAC, desde el Románico hasta el siglo XX, posibilita un amplio abanico de posibilidades en la realización de exposiciones y actividades que amplíen y refuercen el discurso y la identidad de las colecciones del Museo. El alcance de exposiciones como las de *El viaje a España de Alexandre de Laborde; Domènech y Montaner y el descubrimiento del románico*; y *El Cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, realizadas este año 2006, no sólo contribuye a incitar una nueva visita al Museo, sino que supone, a través de los catálogos publicados, una aportación rigurosa para un conocimiento más profundo de las obras que definen el discurso de estas exposiciones. Hay que destacar también que las actividades que se derivan de estas exposiciones -entre las que sobresalen los ciclos de conferencias impartidos por reconocidos

especialistas en las diversas materias- contextualizan las obras exhibidas con renovadas visiones que complementan los estudios desarrollados en los respectivos catálogos.

El MNAC como institución museística no se reduce a lo expuesto hasta ahora, sino que hay que destacar que cuenta con una de las bibliotecas de arte más importantes de nuestro país, actualmente en proceso de digitalización de sus fondos, así como con un centro de restauración que, acorde con la variedad y riqueza de sus colecciones, constituye un laboratorio constante de las técnicas de conservación preventiva y restauración que contribuyen a preservar el buen estado del patrimonio que alberga el MNAC.

Este mismo año el Museo ha establecido una incipiente línea de adquisiciones con el ingreso por dación de cuatro piezas del arquitecto modernista Jujol y la adquisición en subasta pública de la obra de Ángel Ferrant *Muchachos entrelazados*, que contribuyen al inicio de un tímido posicionamiento del MNAC en el mercado.

Museu Nacional d'Art de Catalunya
Palau Nacional, Parc de Montjuïc
08038 Barcelona
Tfno.: 936220360
www.mnac.es



Fernande Olivier, Pablo Picasso y
Ramón Reventós en El Guayaba, 1906
© Museu Picasso, Barcelona 2005
Foto: Vidal Ventosa



Museu Picasso
C/ Montcada 15-23
08001 Barcelona
Tfno.: 93 256 30 00
Fax: 93 256 30 01
www.museupicasso.bcn.cat
museupicasso@bcn.cat

MUSEU PICASSO DE BARCELONA

Ahora que el programa PICASSO2006BCN está a punto de finalizar, querríamos aprovechar la ocasión para recordar en qué ha consistido y qué actividades quedan por llevar a cabo, para intentar en última instancia realizar un primer balance de lo acontecido a lo largo de este 2006.

En el año 2006, el Museu Picasso de Barcelona ha querido convertirse en núcleo de una serie de acontecimientos que aportarían a la ciudad una aproximación más profunda a la obra y la figura de Pablo Picasso, ya que Barcelona y Cataluña fueron un referente decisivo en momentos clave de su evolución artística. En lo que se refiere a nuestras colecciones, la actuación principal que el museo ha llevado a cabo ha sido *La colección del Museu Picasso. Una nueva mirada*, una lectura renovada de la colección permanente enriquecida con importantes obras procedentes de fondos privados. Asimismo, el museo ha elaborado un ambicioso programa de exposiciones temporales que se han presentado en su propia sede: *Picasso. La pasión del dibujo*, procedente del Musée Picasso de París; *Los Picassos de Antibes*, del Musée Picasso de Antibes; y, finalmente, *Picasso y el circo*. Por su parte, el Museu Barbier-Mueller d'Art Precolombí de Barcelona ha presentado la

exposición *Picasso, el hombre de las mil máscaras*.

También hemos querido poner de relieve las aportaciones de Picasso en el ámbito del teatro, para lo cual hemos contado con la inestimable colaboración del Gran Teatre de Liceu de Barcelona, que ha presentado los ballets *Parade*, *Ícaro* y *El sombrero de tres picos (El tricornio)*, complementados por una pequeña exposición dedicada a *Parade* (en el Foyer del Liceu), así como de L'Auditori, que en febrero de 2007 concluirá nuestro programa con un «Ciclo Picasso-Falla» que incluye *El sombrero de tres picos (El tricornio)* en versión concierto. Finalmente, el museo ha dedicado un seminario a la obra realizada por Picasso en Gósol, *Gósol: el prólogo de la Vanguardia*, además de un ciclo de conferencias dirigido al gran público, éste último en colaboración con la Universidad de Barcelona. Otras aportaciones han sido los ciclos de conferencias organizados por el Museu de Ceràmica de Barcelona (*Picasso y la cerámica*) y por el Consorci de Biblioteques de Barcelona (*Conoce Picasso*).

En resumen, desde el museo hemos impulsado, con gran aceptación, una serie de actuaciones que, de una manera especial, nos han hecho dirigir la mirada hacia lo que representó Picasso en la transformación del lenguaje artístico del siglo XX, a la vez que manifestar la vinculación de Picasso con nuestra ciudad, Barcelona.



REPRESENTACIONES ÁRABES CONTEMPORÁNEAS EN LA FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES

Del 28 de abril al 25 de junio de 2006, la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona presentó *Representaciones árabes contemporáneas*. *La ecuación iraquí*, un proyecto a largo plazo que incluye presentaciones de trabajos de autores (Sinan Antoon, Arab Image Foundation, Hana Al-Bayaty, Sawsan Darwaza, Scheherazade Qassim Hassan, Tariq Hashim, Koutaiba Al-Janabi, Nedim Kufi, Faisal Laibi, Pierre-Jean Luizard, Maysoun Pachachi, Salam Pax, Talal Refit, Rashad Salim, Samir, Baz Shamoun y Saadi Youssef) de diferentes disciplinas -artes plásticas, arquitectura, literatura, pensamiento, cine, seminarios, prácticas performativas y publicaciones, con la intención de facilitar la producción, la circulación y los intercambios entre los diferentes centros culturales del mundo árabe y el resto del mundo. El proyecto plantea las complejas dimensiones de lo estético en relación con las situaciones sociales y políticas, para adquirir un conocimiento más preciso de lo que acontece actualmente en varias zonas del mundo árabe. Si la primera y la segunda parte se dedicaron a Beirut (Líbano) y El Cairo (Egipto) respectivamente, este tercer estadio del proyecto se centra en Iraq.

A partir de la Guerra del Golfo y desde la invasión y ocupación del país, la información que nos llega de Iraq a través de los principales medios de comunicación ha simplificado

y deformado en gran medida las representaciones y datos de una situación política, cultural y social extremadamente compleja.

Representaciones árabes contemporáneas. *La ecuación iraquí* no se plantea como una «exposición» de arte moderno o contemporáneo iraquí, sino como una plataforma de información, de encuentro y debate, abierta a artistas, cineastas, autores, analistas y activistas capaces de arrojar luz sobre el contexto histórico, político, social y cultural que ha desembocado en la situación actual, y sobre las posibles salidas de la pesadilla cotidiana que viven hoy los iraquíes. El proyecto pretende poner en perspectiva hechos, imágenes e ideas que han quedado eclipsados bajo la visión de destrucción, confusión y caos -deliberadamente mantenida en beneficio de algunos-, recoger algunos testimonios y acciones que permitan inventariar una herencia cultural compleja y, a la vez, estimular los posibles proyectos con los iraquíes, dentro y fuera del país. *Representaciones árabes contemporáneas* es un proyecto a largo plazo dirigido por Catherine David, organizado y producido por la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona; Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento. *Representaciones árabes contemporáneas*. *La ecuación iraquí* ha sido producida conjuntamente con el KW Institute for Contemporary Art de Berlín, y el Centro de las Artes de Sevilla, y ha recibido la ayuda del Kulturstiftung des Bundes y el Ministerio de Cultura de España.

Fundació Antoni Tàpies
C/ Aragó 255
08007 Barcelona
Tfno.: 934 870 315
Fax: 934 870 009
<http://www.fundaciotapiés.org>

Museo Etnográfico Extremeño
«González Santana»
Plaza de Santa María, s/n
06100 Olivenza (Badajoz)
Tfno. y fax: 924 49 02 22
http://www.lanzadera.com/mgs
museodeolivenza@hotmail.com



MUSEO VIVO: EL MUSEO ETNOGRÁFICO EXTREMEÑO

El Museo Etnográfico Extremeño «González Santana» se consolida en el año 2006 como un centro dinámico gracias al incremento del público infantil, las continuas donaciones de piezas y el crecimiento del voluntariado cultural. Este carácter dinámico es posible gracias a la oferta anual que hace el museo tanto al público infantil como adulto. En cuanto al programa anual de exposiciones temporales debemos destacar el éxito de público que ha cosechado en estos tres últimos años la exposición *Retrato de un Pueblo III: Olivenza 1940-1960*, visitada por 33 521 personas.

La actividades didácticas comenzaron el año con un programa de visitas guiadas a nuestras exposiciones temporales: *Música en Extremadura, Historia del Sello Español, IV Salón de otoño de Pintores Oliventinos*; talleres durante la Semana del Libro, visita comentada para escolares de primaria a comienzo de curso para conocer la escuela de los abuelos, talleres navideños: tradición oral -villancicos populares-, el juguete preindustrial, dulces navideños tradicionales, trabajos plás-

ticos de escolares de educación infantil sobre la Navidad, etc. Desde el 2002 las visitas escolares se han incrementado considerablemente llegando al 30% del total anual de visitantes.

En la sección de la Pieza del mes, hemos contado este año con piezas especialmente interesantes como una bandera militar o de balcón utilizada entre 1843 y 1931 y una muñeca de cartón de principios del siglo XX. La forma de ingreso de nuestros fondos son las donaciones y hay que destacar en este último año cuatro especialmente importantes: una prensa de husillo donada por don Pedro Iglesias González, una colección de herramientas de herrería donada por don Domingo Regalado Pinilla, un traje de novia de 1908 donado por doña Socorro García Fuentes, y una maqueta del recinto medieval y de las *Puertas del Calvario* donada por don Ramón Sánchez Vidigal. Por último, tenemos que hacer referencia a la extraordinaria aceptación que ha tenido el programa de formación del voluntariado cultural de mayores. Desde hace cinco años, el grupo ha ido creciendo hasta llegar en la actualidad a veintiséis voluntarios que colaboran en las tareas de atención al público e investigación y documentación de las piezas.

Fundación Camilo José Cela
C/ Santa María, 22
Iria Flavia, Padrón (A Coruña)
Tfnos.: 981810348, 981812424 y 981812425
Fax: 981810453
iriaflavia@fundacioncela.com

LA FUNDACIÓN CAMILO JOSÉ CELA EN INTERNET

La Fundación Camilo José Cela se incorporó a la red de Internet en 1996 a través de una página web propia (www.celafund.es) con el fin de hacer más accesible el legado «celiano» a investigadores, estudiosos e interesados en la obra del escritor padronés. La fundación se situó desde entonces como pionera entre las instituciones culturales españolas con presencia en Internet. En 2002 esta página web se renovó totalmente bajo un nuevo dominio, www.fundacioncela.com, registrando a partir de entonces un notable incremento del número de visitas hasta cerrar el año 2003 con 100 000 entradas, que al año siguiente ya eran 374 000, mientras que en el último ejercicio completo, 2006, la cifra había ascendido a 650 000 entradas, con más de 3 millones de movimientos. Se estima que desde que la fundación dispone de página web ha sido consultada por más de dos millones de personas y se han registrado más de diez millones de movimientos. La página web comenzó ofreciendo datos biográficos y

bibliográficos de Cela, relación de todas sus colecciones y de las distintas dependencias de la fundación, para progresivamente ir aumentando y renovando sus contenidos, primero a través de un *Boletín de noticias* actualizado semanalmente y luego con nuevas herramientas como «El artículo semanal de Camilo José Cela», una visita Virtual 180º, una «Celateca» con videos del escritor, un foro de participación y enlaces con otras páginas web de la fundación: www.biblioteca-cela.com, que ofrece información bibliográfica de la obra de Cela; y www.papelesdesonarmadans.com que facilita una completa información sobre la revista *Papeles de Son Armadans*. La presencia de la fundación en Internet ha significado situarse en el *ranking* internacional Alexa de páginas web como la primera entre las instituciones culturales gallegas, la tercera de los museos españoles y la vigésimotercera entre los museos de todo el mundo. Esta clasificación implica que, en la actualidad, www.fundacioncela.com es la única página web dedicada a un escritor que tiene una presencia tan destacada en Internet, lo que la ha permitido convertirse en embajadora de la cultura española por todo el mundo.





MUSEO DE ARQUEOLOGÍA E HISTORIA DE MELILLA

A comienzos del año 2006 se lanzaba el quinto número de la revista *AKROS* editada anualmente por el museo. La primera actividad del año fue llamada «Teatro en el museo» y convertía la visita guiada no sólo en un viaje histórico sino también en un espectáculo. Durante los meses de abril y mayo la exposición temporal *Melilla-Sefarad* presentó una amplia muestra sobre la comunidad sefardí. Hemos asistido también a la renovación integral de la Sala de Edad Moderna y Contemporánea con elementos ilustrativos de las marcas de cantería y de las fachadas modernistas de la ciudad. Los días 27 y 28 de abril se celebró el «III Encuentro de Egiptología» en colaboración con la Fundación Gaselec. En mayo, como complemento a la celebración del Día Internacional del

Museo, es presentado el cortometraje de animación *La Torre de la Vela*, cuyo argumento gira en torno a las piezas más representativas del Museo. De julio a agosto el Museo abrió los jueves por la noche: con ello el Museo ofrecía un servicio especial, totalmente gratuito, que incluía visita guiada en lo que se llamó la Noche de los Museos. A partir de septiembre dio comienzo la actividad denominada la Pieza del Mes. Se trata de la exposición de un objeto representativo de la historia de la ciudad acompañado de una exhaustiva información. Cada mes es expuesta una pieza determinada. Cerrando las actividades del año y coincidiendo con las festividades de Navidad tendrá lugar la exposición *Diseñadores de moda visten a Barbie*, con más de cien diseños y la popular muñeca como maniquí. Se trata de una actividad conjunta con el Museo del Traje.

Museo de Arqueología e Historia de Melilla
Plaza Pedro de Estopiñán s/n
52001 Melilla La Vieja
Tfno.: 952681339
Fax: 9526990024
www.melilla.es/ovmelilla/opencms/portal/cultura/contenidos/museos
rgutie01@melilla.es



Museo del Ferrocarril
Paseo de las Delicias, 61
28045 Madrid
Tfno.: 902 22 88 22
www.museodelferrocarril.org
museoffc@ffe.es



REHABILITACIÓN DE ESPACIOS EXPOSITIVOS EN EL MUSEO DEL FERROCARRIL

Durante el año 2006 se ha producido la apertura de un nuevo espacio expositivo que pasa a ampliar la colección permanente: la Sala de Infraestructura Ferroviaria, inaugurada en diciembre de 2005. Esta sala, con un montaje museográfico innovador diseñado por ACER, ha salvado la aridez de la temática y ofrece al visitante de nuestro museo de forma muy didáctica una parte esencial del ferrocarril, como son la vía, la electrificación y las comunicaciones en ese ámbito. Destaca la escenografía de una línea férrea con los diversos elementos necesarios para el desarrollo de los trabajos de construcción, mantenimiento y seguridad, así como trabajadores de distintas épocas e instalaciones de seguridad. Como complemento, juega un papel esencial el magnífico audiovisual que se proyecta en tres grandes pantallas. Por otro lado, durante el mes de octubre el Museo del

Ferrocarril ha recibido el depósito de la colección de tren de juguete español denominada «Johnny Hassan» compuesta por alrededor de novecientas piezas, que abarcan la fabricación de este tipo de juguete desde 1925 hasta 1970. Esta colección será protagonista de la nueva Sala de Juguete y modelismo ferroviario, que el museo inauguró a finales de diciembre de 2006.

Gracias a las subvenciones recibidas del Ministerio de Cultura y de la Comunidad Autónoma de Madrid, el museo ha comenzado durante este año la digitalización de su fondo documental, cuyo principal componente es el archivo fotográfico con un total de veinte mil unidades catalogadas (vidrio, nitrato, acetato y papel). De ellas se han digitalizado hasta el momento 8493 imágenes. Por otro lado, gracias a las citadas ayudas, ha sido posible la incorporación de un soporte informático especial para este tipo de fondo documental. La nueva base de datos Ymago ha sido diseñada por la empresa Yellow.



Cursos, conferencias y encuentros 2006

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

«Jornadas de Formación museológica, Museos y Planificación: estrategias de futuro»

Del 24 al 26 de mayo de 2006
Auditorio del Ministerio de Cultura

A raíz del creciente interés que ha cobrado en las últimas décadas el recurso de la planificación estratégica en la gestión de las administraciones públicas, y en los museos en particular, la Subdirección General de Museos Estatales organizó en mayo de 2006 unas jornadas de planificación museística con el objetivo de presentar y valorar las experiencias más novedosas en materia de planificación de museos.

Estas jornadas se suman a la iniciativa surgida a partir de la publicación de *Criterios para la elaboración del Plan Museológico* (Ministerio de Cultura, 2005) de crear elementos de gestión de los procesos de trabajo en el museo que favorezcan la consecución de su misión y objetivos, y herramientas para la definición y planificación del museo.

En este sentido especialistas nacionales e internacionales expusieron su experiencia en la planificación y gestión de museos, y su experiencia práctica en elaboración del plan museológico y planes estratégicos de sus instituciones.

«II Jornadas de Museos España-Brasil»

Del 3 al 5 de julio de 2006
Museo del Traje

La Subdirección General de Museos Estatales y la Subdirección General de Cooperación Cultural Internacional del Ministerio de Cultura de España junto con el Instituto de Patrimonio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) de Brasil organizaron en julio de 2006 unas jornadas museológicas con el fin de estrechar lazos entre las instituciones museísticas de ambos países.

Con la celebración de estas II Jornadas se profundizó en líneas de trabajo existentes y también se abrieron otras nuevas. Asimismo se crearon espacios de debate que permitieron a los profesionales de ambos países conocer mejor las experiencias y proyectos de sus colegas del otro lado del Atlántico para poder trazar caminos comunes.

La participación de profesionales de museos estatales y de otras titularidades, junto con la de representantes de otros estamentos relacionados con los museos, permitieron abrir foros de discusión y espacios de reflexión sobre temas de interés para ambos países y establecer las bases de intercambios fecundos.



«V Conferencia Europea de Registros de Museos»

Del 13 al 14 de noviembre de 2006
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Tras la celebración de las cuatro primeras ediciones de esta Conferencia en Londres (1998), París (2000), Roma (2002) y Wolfsburg (2004), Madrid acogió la quinta edición, reuniendo a los profesionales de museos dedicados a la gestión de colecciones y exposiciones temporales, así como a un significativo número de empresas del sector, vinculadas al movimiento y gestión de bienes culturales. La Conferencia fue organizada con un carácter institucional, formando parte del comité científico representantes de las siguientes entidades: Subdirección General de Museos Estatales (Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales), Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación Thyssen-Bornemisza, ARMICE (Asociación de Registros de Museos e Instituciones Culturales Españolas).

El programa de la Conferencia se estructuró en mesas redondas y sesiones informativas que trataron temas de actualidad sobre la gestión de colecciones de los museos y la organización de exposiciones temporales, a cargo de ponentes procedentes de importantes instituciones de diez países europeos. El éxito de la convocatoria, que reunió a cuatrocientos cin-

cuenta participantes procedentes de veinte países europeos, traspasó el marco geográfico previsto, atrayendo a profesionales de diversos países americanos. Unos y otros representaron a las más importantes instituciones museísticas de ambos continentes.

La V Conferencia de Registros de Museos, además de servir de foro de debate de cuestiones profesionales de los registros de museos, se organizó siguiendo unos objetivos específicos. Entre ellos destaca, en primer lugar, la intención de alcanzar acuerdos técnicos entre museos que posibiliten una fluida relación entre los mismos, con las consiguientes repercusiones públicas en el marco de la celebración de exposiciones temporales y el intercambio de depósitos de colecciones entre instituciones. Asimismo pretendió iniciar grupos de trabajo internacionales para temas específicos de registros de museos e instituciones culturales con el fin de establecer sistemas de gestión y documentación afines.

La celebración de esta Conferencia en España supuso el punto de partida para el establecimiento de cauces que faciliten la profesionalización del sector en nuestro país, constituyendo un primer paso para ello la puesta en marcha de la Asociación de Registros de Museos e Instituciones Culturales Españolas (ARMICE), que formó parte del comité organizador y fue presentada en el marco de las sesiones de la V Conferencia.



MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. VALLADOLID

I Curso «Museos, Investigación e Historia del Arte»

Del 13 de febrero al 8 de marzo de 2006

A lo largo de febrero y marzo se organiza este primer curso para acercar los museos a un público más interesado en los aspectos que se refieren directamente a su funcionamiento, organización, contenidos y actualizaciones, así como para servir de portavoz a las novedades o avances significativos que contribuyan a hacer más próximos los contenidos o los protagonistas de sus colecciones. A través de doce leccio-

nes, destacados especialistas de diferentes disciplinas abordaron en el curso temas relacionados con coleccionismo e historia de los museos, arquitectura, restauración, exposición, etc. Las sesiones se desarrollaron por las mañanas tres días a la semana durante mes y medio, y la respuesta de público ha sido alta.

«El Museo Sala a Sala»

Del 6 de noviembre
al 18 de diciembre de 2006

El Museo Nacional de Escultura ha iniciado esta nueva actividad de visitas-conferencia a modo de curso para profundizar en el cono-

cimiento de las colecciones que, en esta primera convocatoria, se ha centrado en las obras maestras del museo actualmente expuestas en el Palacio de Villena y la Capilla de San Gregorio. A lo largo de siete sesiones los ponentes, vinculados al propio museo, han ido desgranando las características técnicas, formales e iconográficas de las piezas seleccionadas en cada sala, su proceso creativo, su historia museística y la interpretación global de su significado. Celebradas los lunes a puerta cerrada y en dos turnos, los veinticinco participantes de cada uno de ellos han podido de este modo disfrutar de las obras cómodamente.

IX Ciclo «Los domingos del Museo: El Clasicismo Musical en España»

Del 9 de julio al 27 de agosto de 2006

Por décimo verano consecutivo el Museo organizó, junto al Aula de Música de la Universidad de Valladolid y en colaboración con la Asociación de Amigos del Museo, un ciclo de conferencias con audiciones dedicadas a la música. La institución se ha unido así, en este caso, a la conmemoración del 250 aniversario del nacimiento de W. A. Mozart (1756-2006), tomando su amplia obra como eje temático principal para ofrecer una visión panorámica sobre la música que se componía en España durante la segunda mitad del siglo XVIII, y establecer sus vínculos con los rasgos estilísticos vieneses. Todas las sesiones estuvieron a cargo de profesores y becarios de investigación del Aula de Música.

Ciclo «Cristóbal Colón a propósito del V centenario de su muerte»

Del 27 al 29 de noviembre de 2006

Con este breve ciclo el museo se sumó a las conmemoraciones que a lo largo de 2006 se produjeron en Valladolid para recordar la figura del almirante, fallecido en esta ciudad el 20 de mayo de 1506. En las intervenciones, a cargo de reconocidos especialistas en historia y arte, se han analizado los últimos momentos del marinero genovés así como la iconografía conmemorativa inventada por escultores y pintores durante el siglo XIX. La

celebración en el museo de dicha efemérides concluyó con un concierto de música, canto y danza que recreó el refinado ambiente cortesano europeo de fines del siglo XV.

Ciclo «Serena Majestad»

Del 10 al 11 de mayo de 2006

Aprovechando la exposición de una pequeña muestra de retratos de Felipe II cedidos por el Museo Nacional del Prado y el Museo de Bellas Artes de Bilbao para acompañar al Retrato del Príncipe Felipe, busto en mármol de procedencia italiana fechado hacia 1550, y última adquisición del Museo Nacional de Escultura, se celebraron dos conferencias dedicadas por un lado a la adquisición de bienes culturales, sus sistemas y procedimientos, y por otro a las representaciones artísticas del rey, configuradoras de una imagen determinada a lo largo de su reinado.

Ciclo «La formación del artista»

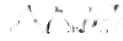
Del 18 al 19 de mayo de 2006

Como complemento al resto de actividades programadas por el museo en torno a la celebración del Día Internacional de los Museos, cuyo lema era «El Museo y los jóvenes», se organizaron dos conferencias que ahondaron en la formación del artista desde un punto de vista general y en la de un caso concreto, el de Gregorio Fernández, uno de los autores más significativos de la colección del museo.

Ciclo «Navidad 2006»

Del 12 al 14 de diciembre de 2006

Junto al horario especial que durante el periodo navideño permite a sus visitantes disfrutar del Belén napolitano que el museo expone de forma permanente, y asistir al concierto que suele cerrar la actividad anual, en 2006 se han desarrollado tres conferencias que abordaron diversos aspectos de la representación artística de la Natividad a través de los belenes: se comenzó por la visión del coleccionista, se analizó la obra belenística de Nicolás Salzillo y se concluyó con aspectos simbólicos y emocionales de esta curiosa tradición.



MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

Curso de «Introducción a la Mitología»

16 y 17 de marzo de 2006

Durante los días 16 y 17 de marzo, el Museo Nacional de Arte Romano organizó un curso de Introducción a la Mitología, cuyo objetivo fue dar a conocer la génesis del mito y las claves del lenguaje mitológico, con especial incidencia en los aspectos sociales, literarios e iconográficos de la cultura clásica. El curso estuvo impartido por la profesora Pilar González Serrano de la Universidad Complutense.

Seminario «Aspectos del mosaico romano en Hispania»

21 de abril de 2006

En el seminario se presentaron los recientes descubrimientos producidos en Écija. Igualmente se abordaron cuestiones de interés del momento de máximo esplendor de las producciones musivas de Hispania y aspectos relacionados con la iconografía y la escritura. El seminario contó con la presencia de las Doctoras Guadalupe López Monteagudo, Luz Neira Jiménez y el Doctor José María Álvarez Martínez.

Congreso «Internacional Culto Imperial: Política y Poder»

Del 18 al 20 de mayo de 2006

Con motivo de la conmemoración del vigésimo aniversario de la nueva sede del Museo Nacional de Arte Romano, se organizó un relevante congreso internacional para celebrar dicho evento. El congreso supuso la presentación en el marco del MNAR de las últimas novedades en la investigación sobre el culto imperial, para lo cual se reunieron los más destacados especialistas, tanto de ámbito nacional como internacional que trataron aspectos del culto imperial romano de la Península Ibérica, incidiendo en un estudio más detallado en las tres provincias hispanas: Lusitania, Baetica y Tarroconensis. La direc-

ción científica del Congreso estuvo a cargo de los Doctores J. González Fernández y T. Nogales Basarrate.

XVII Curso de Verano «*Mens sana in corpore sano*»

Deporte, formación y ocio en el mundo antiguo»

Del 3 al 7 de julio de 2006
MNAR-UNED Mérida

Coincidiendo con la exposición temporal *Reflejos de Apolo. Deporte y Arqueología en el Mediterráneo antiguo*, el Museo Nacional de Arte Romano, en colaboración con el Centro Regional UNED en Mérida, la Asociación Amigos del Museo y la Fundación de Estudios Romanos, organizó un curso dedicado monográficamente al culto del cuerpo y el espíritu en la antigüedad, como parte esencial de la formación clásica. Desde distintas ópticas y etapas se analizaron las facetas formativas del individuo en la sociedad antigua, su génesis, desarrollo y evolución a través de los siglos. El curso contó con diversas actividades complementarias que supusieron un atractivo más de la actividad formativa como la visita a la exposición *Reflejos de Apolo. Deporte y Arqueología en el Mediterráneo antiguo*, la visita al complejo monumental de edificios de espectáculos, y asistencia al Festival de Teatro Clásico. La dirección estuvo a cargo de la profesora P. Fernández Uriel y la Doctora T. Nogales Basarrate.

Coloquio Internacional «*AMPHITHEATRUM*»

Del edificio a los juegos»

27 de octubre de 2006

El coloquio pretendió dar a conocer los últimos trabajos acometidos en el Coliseo de Roma por varios equipos multidisciplinares internacionales y cuyos resultados han proporcionado interesantes novedades respecto al monumento. Igualmente se presentaron los programas y propuestas en torno al concepto de Anfiteatro, el edificio, sus cambios, sus usos y usuarios, es decir el público y los actores del espectáculo, lo que proporcionó una información de gran interés para el análisis de la sociedad romana. El profesor Ing-

Henz Beste, del Instituto Arqueológico Alemán de Roma, analizó la reconstrucción metódica y sorprendente de la sofisticada técnica, del Coliseo de Roma, para la puesta en escena de los espectáculos. Por otro lado, la Doctora Clara Bencivenga nos ilustró sobre la vida de los gladiadores de Pompeya, carteles de espectáculos, armas, representaciones de combates y el del propio edificio. El profesor Walter Trillmich presentó la evolución física del monumento, mediante las fuentes documentales que nos hablan de recintos de madera, algunos de gran fama como el anfiteatro de Nerón. El coloquio concluyó con la presentación de documentos musicales y pictóricos dedicados a los anfiteatros, a cargo del profesor J.M. Álvarez Martínez.

Congreso «Viajes y Viajeros en la Antigüedad»

24 y 25 de noviembre de 2006

El Museo Nacional de Arte Romano, en colaboración con la Asociación de Amigos del Camino de Santiago, organizó el congreso «Viajes y Viajeros de la Antigüedad» que de la mano de destacados especialistas programaron un sugerente recorrido del rico universo de la caminería hispánica antigua analizando aspectos como los viajes terrestres y marítimos, las peripecias de los viajeros, los santuarios y divinidades viales o los viajes mitológicos y literarios. El congreso contó con la dirección del Doctor J.L. de la Barrera Antón.

Coloquio Internacional «Marmora Baeticae et Lusitaniae. La explotación marmórea en Bética y Lusitania»

Del 30 de noviembre al 2 de diciembre de 2006

La exposición *Mármoles de Lusitania* proponía un recorrido a través de las

variedades marmóreas explotadas en la provincia, su uso y los vestigios del trabajo romano de las canteras, argumento que fue aprovechado para desarrollar este Coloquio de carácter internacional. El curso «*Marmora Baeticae et Lusitaniae*» pretendía poner de manifiesto la importancia de la Lusitania como una provincia con importantes recursos marmóreos, a través del análisis y empleo del mármol en la Antigüedad en dos provincias hispanas, *Baetica* y *Lusitania*, de mano de importantes especialistas dedicados a este tema.

Este encuentro se desarrolló a lo largo de tres jornadas desarrolladas en la Universidad de Sevilla y en el Museo Nacional de Arte Romano, y además se realizó una visita a las canteras lusitanas de la región de Borba-Estremoz.

La Prof. Dra. T. Nogales Basarrate, del MNAR y el Prof. Dr. J. Beltrán Fortes, de la Universidad de Sevilla fueron los directores científicos del Congreso.

Simposium «Los inicios de la iglesia emeritense»

15 y 16 de diciembre

Con motivo de la celebración del 1750 Aniversario de la *Carta LXVII* dirigida por San Cipriano los fieles de Mérida y León-Astorga, en respuesta sobre el espinoso asunto de los libeláticos, se organizó el simposium «Los inicios de la iglesia emeritense». El objetivo perseguido era poner de manifiesto los últimos avances en las investigaciones sobre el cristianismo hispano, su origen y difusión, en concreto en Lusitania, y su antigua capital Augusta Emerita de manos de expertos de reconocido prestigio. La dirección científica del *simposium* estuvo en manos de D. Agustín Velázquez, conservador del MNAR.

MUSEO DE AMÉRICA

En el año 2006 el Museo de América a través de la exposición *Y llegaron los Incas*, organizada en colaboración con la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, ofreció al público un recorrido por las distintas culturas andinas prehispánicas. Asimismo esta exposición articuló gran parte de las actividades que se realizaron a lo largo del año 2006.

Ciclo de conferencias «Y llegaron los Incas: las huellas doradas de los Incas y sus antepasados»

Del 14 de enero al 11 de febrero de 2006

Este ciclo de conferencias estuvo coordinado por las comisarias de la exposición, María Jesús Jiménez Díaz y Ana Verde Casanova, con la colaboración de algunos de los especialistas que habían contribuido a la catalogación de las piezas expuestas. El ciclo se vertebró, siguiendo la estructura de la exposición, en cinco charlas que ilustraban los cinco apartados de la muestra, tratando de expresar la idea central del guión museográfico: la continuidad existente entre los pueblos anteriores a los Incas y éstos, y cómo el Imperio Inca sienta sus bases en una serie de elementos que selecciona de sus predecesores, sintetizándolos y a veces sofisticándolos.

Ciclo de conferencias «El cielo y la tierra de los Incas»

Del 18 de febrero al 11 de marzo de 2006

Este ciclo fue impartido el profesor Lorenzo E. López y Sebastián durante cuatro sábados con el propósito de analizar los conocimientos astronómicos de los incas y las aplicaciones de los mismos en los distintos aspectos vitales de la sociedad, con especial énfasis en las creencias, rituales, santuarios y espacios religiosos relacionados con los astros, abordando después la descripción y divisiones del territorio incaico a lo largo del período de formación del Imperio y ter-

minando con una recapitulación del proceso iniciado con los orígenes míticos, señalando las tradiciones culturales, las incorporaciones e influencias y las características de lo que encontraron los españoles en 1532, conocido como Tahuantinsuyo.

Ciclo de conferencias «Dioses y mitos en el Imperio de los incas»

Del 18 de marzo al 8 de abril de 2006

Este ciclo fue impartido por Carmen Martín Rubio con el objetivo de analizar en profundidad las figuras de los legendarios Pachamac, Viracocha, Inti y Punchao, el culto a las divinidades panandinas como la Pachamama, los Apus y las Guacas, la resistencia del pueblo inca a perder su identidad (el Taqui Onkoy y el mito de Incari) y, por último, las pervivencias ancestrales en el Perú actual.

Curso «El Arte Inca en nuestros museos»

Del 23 al 27 de enero de 2006

Este curso fue impartido por María Jesús Jiménez Díaz con el fin de conocer aquellas manifestaciones del arte inca que, a diferencia de otras, como la arquitectura monumental, están presentes en nuestros museos y son accesibles a nuestro conocimiento, explorando para ello las distintas técnicas, la iconografía y los símbolos más habituales que encontramos en el arte incaico, tanto imperial como de las diversas provincias que integraron el Imperio Inca.

Curso «Cerámica y Cultura en el Antiguo Perú»

Del 19 al 23 de junio de 2006

Israel Tinoco Cano impartió este curso con el objetivo general de profundizar en el conocimiento del antiguo Perú a través de sus diversas culturas, estudiando para ello sus principales manifestaciones materiales, de manera especial la cerámica suntuaria, desde sus componentes materiales

Cursos sobre «Lenguas y Culturas del Próximo Oriente Antiguo y Egipto»

Febrero, marzo y mayo de 2006

Estos cursos se organizan en colaboración con el Centro de Estudios del Próximo Oriente Antiguo. El curso titulado «Los orígenes de las sociedades agrícolas en el Próximo Oriente», impartido por el Doctor Miquel Molist de la Universidad de Barcelona, tuvo como objetivo analizar, desde una perspectiva actualizada, la situación que existía en el Próximo Oriente en el momento en que surgieron las primeras sociedades agrícolas. El punto de partida fueron las excavaciones de Tell-Halula, cuya investigación ha renovado completamente la información de los últimos quince años. Asimismo el Doctor Marco Duch, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, impartió el curso titulado «Introducción al Sumerio: Historia, lengua y civilización». Por otro lado, el curso titulado «Mitos de la Biblia» fue impartido por el Doctor Luis Vegas Montaner de la Universidad Complutense de Madrid. En él se analizaron los antiguos mitos contenidos en la Biblia con paralelos en la literatura del Próximo Oriente, entre los que destacan, en primer lugar, los dos relatos de la creación y el tema del paraíso y, en segundo, el episodio de la torre de Babel. Se analizó también la tradición judía posterior, en la que, a la hora de interpretar el legado bíblico por parte de los exegetas rabínicos y los escritores apocalípticos afloran detalles míticos procedentes de aquellas literaturas. Por último, en el curso «Templos funerarios en Tebas», impartido por la Doctora Myriam Seco Álvarez del Instituto Arqueológico Alemán, se abordaron cuestiones tales como la separación completa por primera vez de templo y tumba, al contrario de lo que ocurre con los del Imperio Antiguo; la clara diferenciación, desde época de Hashepsut, de tres partes en el templo: en el centro la procesión dedicada a Amón, al sur la parte dedicada al faraón y al norte las representaciones dedicadas al culto solar, con el claro ejemplo de todo ello en el templo de Sethi I, y otras cuestiones de interés.

Ciclo de conferencias «Atapuerca y la evolución humana»

De enero a octubre de 2006

De gran interés fue el ciclo dedicado a «Atapuerca y la evolución humana», en relación con la exposición temporal del mismo título y organizado en colaboración con el Centro de Evolución y Comportamiento Humanos. Se abordaron diversos aspectos del yacimiento, declarado Patrimonio de la Humanidad, y de los fósiles hallados de gran importancia para el estudio de la evolución humana. Participaron los Doctores Juan Luis Arsuaga de la Universidad Complutense de Madrid y del Equipo de Investigación de Atapuerca, Yves Coppens del Collège de France y del Musée de l'Homme, Ignacio Martínez de la Universidad de Alcalá de Henares y del Centro de Evolución y Comportamiento Humanos y la Doctora Matilde Múzquiz de la Universidad Complutense de Madrid.

Ciclo de conferencias «Las Órdenes Militares»

De enero a mayo de 2006

Un segundo ciclo, dividido en dos partes, estuvo dedicado a las Órdenes Militares. La primera parte, «Órdenes Militares en el occidente medieval», fue concebido como continuación del celebrado el año anterior: «Las Órdenes Militares y la Guerra Santa en la Edad Media». En él se trataron diversos aspectos militares y religiosos relativos a las Órdenes Militares hispánicas, completando así un panorama general de estas instituciones, que tanta importancia tuvieron en la caracterización de nuestra Edad Media. Participaron los Doctores José María de Francisco, José Manuel Nieto Soria y Ángel Ladero Quesada de la Universidad Complutense de Madrid, E. Rodríguez-Picavea de la Universidad Autónoma de Madrid, Luis García-Guijarro de la Universidad de Zaragoza y Feliciano Novoa del Museo Arqueológico Nacional. La segunda parte, titulada «Las Órdenes Militares después de la Edad Media», se centró en la visión general de estas insti-

tuciones desde ese momento hasta la actualidad para dar paso al análisis de los elementos que definían a las Órdenes Militares durante la Edad Media y que desaparecieron en su mayor parte al pasar a depender de la Corona, a finales del siglo XV. Participaron el Doctor Jaime de Salazar de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y la Doctora Elena Postigo de la Universidad Autónoma de Madrid. El ciclo finalizó con una mesa redonda de gran interés y aceptación titulada: Tópicos, ficción y realidad en la historia de la Edad Media, en la que participaron los Doctores Carlos de Ayala de la Universidad Autónoma de Madrid, Feliciano Novoa, José Luis Corral de la Universidad de Zaragoza, el escritor y periodista Jesús Ávila Granados y el librero Carlos Pascual de la Librería Marcial Pons.

Ciclo de conferencias «El Museo Arqueológico Nacional en el Barrio de Salamanca»

Octubre de 2006

El tercer ciclo de conferencias del año, con el título «El Museo Arqueológico Nacional en el Barrio de Salamanca», se celebró dentro del marco de la Semana de la Arquitectura organizada por la Fundación COAM, y se ilustró con una exposición de fotografías antiguas. Durante el ciclo se valoró la originalidad, historia y futuro del edificio del museo en relación con su entorno urbano. Participaron los arquitectos Luis Moya, Pedro de Navascués, ambos de la Universidad Politécnica de Madrid y Juan P. Rodríguez Frade de Frade Arquitectos S.L.

Ciclo de conferencias «Tecnología medieval: Estructuras productivas y cambios sociales»

Octubre 2006

El cuarto y último ciclo de conferencias de 2006 tuvo por título «Tecnología medieval: Estructuras productivas y cambios sociales», en el se desarrollaron los aspectos más sobresalientes del trasfon-

do tecnológico habido durante la época medieval: explotación intensiva de recursos minero-metalúrgicos, aceñas y sistemas de irrigación, molinos y batanes, etc. Participaron los Doctores Manuel Retuerce Velasco del Parque Arqueológico Alarcos-Calatrava, Ricardo de Córdoba de la Llave de la Universidad de Córdoba, Salvador Rovira Llorens del Museo Arqueológico Nacional, y las Doctoras Sonia Gutiérrez Lloret de la Universidad de Alicante y M^a Isabel del Val de la Universidad de Valladolid.

Curso sobre «Coleccionismo y mercado del arte en España (II)»

Abril de 2006

Estuvo dirigido a licenciados universitarios, especialistas en el mundo del arte y público en general interesado en ambas materias. Continuando con el ciclo anterior se abordaron, entre otras cuestiones, las referidas a normativa vigente, exportación e importación de objetos artísticos, galerías de arte, comercio de antigüedades y tendencias actuales del comercio de obras de arte.

Jornadas «Perspectivas en torno a la escultura ibérica»

21 de noviembre de 2006

Con motivo de la exposición *Iberia, Hispania, Spania, una mirada desde Illici* y de la remodelación de la sala de escultura ibérica del museo, se celebró una jornada monográfica en torno a este tema que llevó por título «Perspectivas en torno a la escultura ibérica» a la que puso fin una mesa redonda moderada por la directora del museo, tras la participación de especialistas de distintas universidades e instituciones científicas españolas: Doctores Lorenzo Abad (Universidad de Alicante), Juan Blánquez y Manuel Bendala (UAM), Alicia Rodero e Isabel Izquierdo (Ministerio de Cultura), Arturo Ruiz (Universidad de Jaén), Teresa Chapa (UCM), José V. Navarro, Pedro P. Pérez, Marisa Gómez, Carmen Martín, Ángela Arteaga, Marián del Egidio y David Juanes (IPHE).

Otras conferencias, mesas redondas y jornadas del MAN

16 de mayo de 2006

La Dra. Esther Pons, conservadora del MAN, dio a conocer los últimos hallazgos en la tumba 14 del yacimiento arqueológico de Oxirrinco (El-Bahnasa) Egipto; el 26 de abril se celebró la mesa redonda titulada «La arqueología hoy», en colaboración con la Universidad Nacional de Educación a Distancia-Revista «A Distancia». El 19 de octubre, durante las Jorna-

das organizadas por el departamento de Prehistoria del CSIC sobre Kargaly, el mayor centro minero-metalúrgico de la Edad del Bronce en Eurasia, se presentaron los resultados de una década de investigaciones del único equipo español y la Academia Rusa de Ciencias en la vasta región de las minas de cobre de Kargaly (Orenburg), con la participación de los Doctores: Eugenio N. Chernyj, Ekaterina E. Antipina y Elena Yu. Lebedeva (Academia Rusa de Ciencias), Salvador Rovira Llorens (MAN) y Juan M. Vicent y M^a Isabel Martínez Navarrete (CSIC).

MUSEO ROMÁNTICO

I Congreso «Casas Museo: museología y gestión»

Del 21 al 24 de febrero de 2006
Casa de América



El congreso, organizado a iniciativa del Museo Romántico y su Asociación de Amigos, contó con el patrocinio de la Dirección General de Comunicación y Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura, y la cola-

boración de numerosas instituciones culturales, así como con una excelente acogida entre los profesionales a los que iba dirigido. Los objetivos planteados por la organización del congreso se han basado en la necesidad de una puesta en común entre los profesionales de este tipo de museos, para llegar a definir sus características específicas así como debatir las diversas propuestas y soluciones en torno la museología, exposición permanente y gestión de las casas-museo y los museos de ambiente. En una primera jornada y como introducción al congreso, se plantearon cuestiones de reflexión y debate bajo el epígrafe «Casas-Museo: Estado de la Cuestión», a partir de la experiencia de profesionales de la gestión museística. Seguidamente el programa se dividió en temas específicos que agruparon diferentes tipologías de casas museo, generando tres grandes conjuntos: casas de coleccionista, casas de personajes célebres y casas de recreación.

Las jornadas teóricas han venido acompañadas de visitas programadas al Palacete Real de la Quinta de El Pardo, el Instituto de Valencia de Don Juan, el Museo Lázaro Galdiano, el Palacio de Buenavista, el Museo Cerralbo, el Palacio de Liria, la Casa de América (sede del Congreso) y el Museo Casa Natal de Cervantes de Alcalá de Henares, visita que clausuró el congreso. La finalidad prioritaria de este encuentro ha sido ofrecer por primera vez, una amplia visión de la diversidad de casas-museo existentes en nuestro país, con el propósito de crear en un foro abierto al debate -para profesionales e interesados en esta tipología de instituciones, tanto públicas como privadas- que esperamos se continúe en el futuro.





MUSEO DEL TRAJE. C.I.P.E.

Se han organizado seis cursos a lo largo del año, siguiendo el criterio de años anteriores de ofrecer cursos generales y de asistencia libre, dirigidos al público general, y otros más especializados, dirigidos a especialistas y en los cuales la selección de participantes se hace por *currículum*.

«Folklore, literatura e indumentaria: la representación del vestido en la literatura y en la tradición oral»

Del 14 al 24 de febrero de 2006

El curso, coordinado por Rafael Beltrán de la Universidad de Valencia, se llevó a cabo a través de un convenio de colaboración firmado en el 2004 entre el Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Madrid y el Ministerio de Cultura, a través de la Subdirección General de Museos Estatales. Éste desarrolló distintos aspectos relacionados con la indumentaria, la tradición popular y la literatura, haciendo un recorrido desde la memoria del vestido a través de las fuentes gráficas, pasando por tradiciones orales, literatura, coplas, cuentos y la misma exposición permanente viéndola desde un enfoque literario.

«Estudio y documentación de textiles»

Del 21 al 29 de marzo de 2006

El curso coordinado por Lucina Llorente Llorente fue dirigido a todos los interesados en profundizar en el estudio y la documentación de los tejidos. También se realizó una visita guiada a los almacenes, talleres de restauración y exposición permanente del Museo del Traje.

«La construcción cultural del cuerpo. Perspectivas antropológicas»

Del 18 al 21 de abril de 2006

Este curso, coordinado por Lourdes Méndez, profesora de la Universidad del País Vasco, estuvo dirigido a todas aquellas personas interesa-

das en el estudio antropológico del cuerpo y la evolución de su construcción hasta nuestros días, a través de la exposición de distintas realidades en las que el cuerpo es central, analizando estas cuestiones desde la antropología social, la sociología y las artes visuales.

«Iniciación al traje escénico»

Del 30 de mayo al 9 de junio de 2006

Este curso, coordinado por Marisa Echarri, estuvo enfocado en hacer un recorrido por la historia de la indumentaria destinada a las artes escénicas, desde la antigüedad hasta nuestros días, analizando el figurinismo en el ballet, la ópera, el teatro o el cine y su relación con otras disciplinas. También se impartió un enfoque más práctico, profundizando en las técnicas de realización del vestuario escénico.

«El espectador de moda. Análisis y decodificación de las imágenes de moda»

Del 24 de septiembre al 4 de octubre de 2006

El curso, coordinado por Enrique Varela y dirigido por María Regueiro y Laura Eceiza, englobó aspectos teóricos y prácticos, analizando en profundidad el fenómeno de la moda, así como de las imágenes vinculadas a ella, desde sus inicios hasta su actualidad. El objetivo fue dotar de una mayor capacidad de análisis a todas aquellas personas relacionadas con el mundo de la moda y sus múltiples vertientes (el diseño, la fotografía, el estilismo, el periodismo, o la industria de la moda).

«Arte y moda en el siglo XX»

Del 7 al 29 de noviembre de 2006

Este curso, coordinado por Enrique Varela, tuvo como objetivo explorar las relaciones que se han producido entre los distintos movimientos artísticos y la moda a lo largo del siglo XX. Se analizaron aquellos periodos históricos en los que las interrelaciones han sido más fecundas, la relación entre moda y movimientos musicales, o la situación en el momento actual.

Ciclo de conferencias «Grandes Nombres de la Alta Costura»

De septiembre a noviembre de 2006

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. Tras el ciclo inicial de 2005, en el que se plantearon dos conferencias introductorias en las que se explicaba, desde una perspectiva fundamentalmente sociológica, a qué llamamos Alta Costura y cuáles fueron sus inicios, el ciclo actual ha estado constituido por charlas

monográficas sobre algunos de los principales diseñadores «históricos» de Alta Costura. Estas charlas no agotan en absoluto el tema, por lo que es previsible su continuación con nuevos ciclos en el futuro. Los autores tratados: Charles F. Worth (Laura Luceño, 21 de septiembre), Madeleine Vionet (Inmaculada Urrea, 28 de septiembre), Paul Poiret (Lourdes Cerrillo, 5 de octubre), Jeanne Paquin (M^a Ángeles Gutiérrez, 18 de octubre), Coco Chanel (Lola Gavarrón, 26 de octubre), Elsa Schiaparelli y Sonia Delaunay (Mónica Carabias, 2 de noviembre), Christian Dior (Isabel Vaquero, 16 de noviembre), Edith Head (Lola Carretero, 23 de noviembre) e Yves Saint Laurent (Mercedes Rodríguez, 30 de noviembre).

OTROS CURSOS, ENCUENTROS Y CONGRESOS 2006

«Jornadas de iluminación de museos»

Del 21 al 22 de noviembre de 2006
Lugar de celebración: Museo de América
Subdirección General de Museos Estatales

«La gestión del Patrimonio Mundial: problemas y soluciones»

Del 19 al 23 de junio de 2006
Lugar de celebración: Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Santander)
Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico

«La lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales»

Del 16 al 27 de octubre de 2006
Lugar de celebración: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Ministerio de Cultura

Cumbre Internacional sobre «El Museo del siglo XXI»

Del 15 al 18 de diciembre de 2006
Lugar de celebración: Baeza (Jaén)
Dirección General de Cooperación y Acción Cultural-ADACE

Jornadas de Museología: «Modelos de museos y sus profesionales»

Del 19 al 21 de octubre de 2006
Lugar de celebración: Museo de Navarra (Pamplona)
APME-Gobierno de Navarra

XII Curso «Museo y Entorno. Patrimonio Cultural y Aprovechamiento Turístico»

Del 30 octubre al 1 de diciembre de 2006
Lugar de celebración: Museo de América (Madrid)

«Museos y Patrimonio cultural en los tiempos de la globalización: retos y oportunidades»

Del 16 al 17 de noviembre de 2006
Lugar de celebración: Universidad del País Vasco
Museo Romano Hoyazo (Irán)-Universidad del País Vasco

Tecnologías en museografía. «II Encuentro Internacional del ICOM-España»

Del 25 al 27 de septiembre de 2006
Lugar de celebración: Centro de Historia de la Ciudad de Zaragoza
ICOM-CE y Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón

«Tintas y Pigmentos. Jornadas técnicas sobre restauración de documentos»

Del 23 al 24 de noviembre de 2006
Lugar de celebración: Archivo Real y General de Navarra
Gobierno de Navarra

«La Ciencia del Arte. Ciencias experimentales y Conservación del Patrimonio»

Del 28 al 30 de junio de 2006
Lugar de celebración: IPHE
Asociación Española de Museólogos
www.museologia.net

«Cómo atraer a los jóvenes a los museos». IV Curso en Gestión de Entidades Culturales no lucrativas

Del 23 al 24 de junio de 2006
Lugar de celebración: Museo de América
Federación Española de Amigos de los Museos

«Museos locales, naturaleza y perspectivas»

Del 21 al 23 de junio de 2006
Lugar de celebración: Universidad de Granada
<http://www.ugr.es/local/museolog>

III Jornadas Técnicas de Museografía. «Técnicas escénicas aplicadas a los museos»

28 y 29 de noviembre de 2006
Lugar de celebración: Museo de América
Asociación Española de Museólogos
aem@museologia.net

Jornadas sobre «Musealización de la arquitectura»

Del 20 al 21 de noviembre de 2006
Lugar de celebración: Museo de América
Asociación Española de Museólogos
aem@museologia.net

«Técnicas de las artes escénicas aplicadas a los museos»

Del 13 al 15 de marzo de 2006
Lugar de celebración: IAPH, Sevilla
Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico-Asociación Española de Museólogos
www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph

«Documentación en los museos: el futuro de las tecnologías de la información y la comunicación»

Del 14 de febrero al 13 de marzo
Lugar de celebración: IAPH, Sevilla
Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico-Asociación Española de Museólogos
www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph

«Exposiciones Temporales: Organización, gestión y coordinación»

Del 30 de mayo al 2 de junio de 2006
Lugar de celebración : Centro de Formación de la Cooperación Española de Cartagena de Indias (Colombia)
Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes y AECI
<http://www.mcu.es/promoArte/CE/ActividadesFormativas/ActFormativas.html>

«Gestión de Sitios Declarados Patrimonio Mundial»

Del 3 al 7 abril de 2006
Lugar de celebración: Centro de Formación de Cartagena de Indias (Colombia), Ministerio de Cultura-AECI

Seminario Internacional de Museología. «Experiencias y nuevos retos en la gestión de museos».

Del 4 al 6 de septiembre de 2006
Lugar de celebración: Centro cultural de España en Lima

«Nature behind glass: historical and theoretical perspectives on natural science collections»

Del 6 al 8 de septiembre de 2006
Lugar de celebración: Manchester Museum
Society for the History Natural History-Museums and galleries History Group-Universidad de Manchester
www.arts.manchester.ac.uk/naturebehindglass

«L'idea del Museo: identità, ruoli, prospettive»

Del 13 al 15 de diciembre
Lugar de celebración: Musei Vaticani
AISC & MGR - AIM Group
<http://www.aimgroup.it/2006/museivaticani/>

Premios 2006

PREMIO DE INVESTIGACIÓN CULTURAL «MARQUÉS DE LOZOYA» 2006



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 la convocatoria correspondiente al año 2006, fallada el 21 de septiembre de 2006, los galardonados han sido:

Primer premio dotado con 12 020,24 euros, para José Pablo Pena González, por su trabajo titulado *El traje español en el romanticismo 1828-1868*.

Segundo premio dotado con 7512,65 euros, para Jaime Franquesa Bartolomé por su trabajo titulado *Sa Calatrava Mon Amour. Etnografía d'un barri atrapat en la geografia del capital*.

Tercer premio dotado con 4512,59 euros, para Beatriz Ballestín González, por su trabajo titulado *Inmigració i identitats a l'escola primària. Experiències i dinàmiques de vinculació i desvinculació escolar en un barri de Mataró*.

La entrega de premios tuvo lugar el 7 de junio de 2007 en el salón de actos del Museo del Traje. C.I.P.E.



Tercer Premio. Bonifacio Barrio Hijosa.
Charpeo de salón.



Mención honorífica. Cristóbal García López.
Punto y final.



Primer Premio. Luis Higinio Flores Rivas.
La utilización de la propia imagen por el hombre para producir espanto.



Segundo Premio. Jorge Moreno Andrés.
Entre lo Urbano y lo rural: la matanza del cerdo.

CERTAMEN DE FOTOGRAFÍA SOBRE CULTURA POPULAR 2006



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 correspondiente a 2006, fallada el 10 de octubre de ese mismo año, los artistas galardonados han sido:

Primer Premio, dotado con 6000 euros

para Luis Higinio Flores Rivas, por su trabajo titulado *La utilización de la propia imagen por el hombre para producir espanto.*

Segundo Premio, dotado con 3000 euros, para Jorge Moreno Andrés, por su trabajo titulado *Entre lo Urbano y lo rural: la matanza del cerdo.*

Tercer Premio, dotado con 1520 euros, para Bonifacio Barrio Hijosa, por su trabajo titulado *Charpeo de salón.*

Mención Honorífica, para Félix Rodríguez Paredes, por su trabajo titulado *Estacas, hombres y mantones.*

Mención Honorífica, para Cristóbal García López, por su trabajo titulado *Punto y final.*

La entrega de premios tuvo lugar el 8 de mayo de 2007 en el salón de actos del Museo del Traje. C.I.P.E.

Noticiario 2007

INAUGURACIÓN DEL MUSEO PUGET EN IBIZA



MUSEU PUGET

El día 30 de abril de 2007 tuvo lugar la inauguración del Museo Puget en Ibiza, lo que ha supuesto la culminación de un proyecto largamente demandado por los ciudadanos de la isla. En él se ofrece al público la presentación de la colección donada al Estado por la familia Puget, que recoge parte de la producción de dos de los artistas contemporáneos ibicencos más destacados, Narcís Puget Viñas y su hijo, Narcís Puget Riquer. Al mismo tiempo, la instalación museográfica posibilita un acercamiento de corte antropológico a la vida en dicha isla en el siglo XX. El conjunto de obras que forma la colección permanente procede de una donación hecha al Estado por parte de Narcís Puget Riquer en 1982. Forman el conjunto un total de ciento treinta obras pictóricas: veintinueve acuarelas y veintinueve dibujos de los que es autor Narcís Puget Riquer, además de cuarenta y dos óleos y treinta dibujos realizados por su padre, Narcís Puget Viñas.

En 2002, el Ayuntamiento de Ibiza cedió temporalmente al Ministerio de Cultura el uso del edificio conocido como Can Comasema, en Dalt Vila, para hacer posible la instalación de la colección de manera permanente. A partir de ese momento, el Ministerio acometió una serie de obras de rehabilitación y acondicionamiento del edificio, necesarias

para que éste pudiera acoger una institución museística. La apertura definitiva de sus puertas al público se ha debido a un Convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Ibiza, firmado el 12 de febrero de 2007.

El edificio que acoge el museo tiene una superficie útil de 716,09 m², de los que 266,8 m² corresponden a exposición permanente y 85,49 m² a exposiciones temporales. El programa de la exposición persigue acercar al visitante a la obra de los pintores Puget, profundamente vinculados a Ibiza, al mismo tiempo que aproximarse a la vida cotidiana de la isla a lo largo de las décadas centrales del siglo XX. La colección permanente ha quedado instalada en la planta principal del edificio y se distribuye por las salas haciendo una clara diferenciación entre la obra de los dos pintores. En las salas dedicadas a las obras de Puget Viñas la colección gira en torno a temas como la vida rural, la mujer como centro de la vida familiar, la ciudad de Ibiza y sus alrededores, o las costumbres y ritos isleños. Las salas dedicadas a la obra de Puget Riquer se centran en visiones de las calles, paisajes y personajes de la ciudad de Ibiza. Por último, las dos salas finales de la exposición acogen los dibujos de ambos artistas.

Marisa Sánchez Gómez





INAUGURACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA

El 15 de marzo de 2007 tuvo lugar la inauguración de la nueva instalación museográfica del Museo Arqueológico de Murcia, institución de titularidad estatal, cuya gestión está transferida a la Región de Murcia desde 1984. El Museo Arqueológico de Murcia es un centro de larga trayectoria en la conservación y difusión del patrimonio arqueológico, que alberga notables colecciones de diversos yacimientos de la región de Murcia. Fue creado en 1864 y desde el año 2003 constituye un museo independiente, tras su separación definitiva del Museo de Bellas Artes de Murcia.

En los últimos años era evidente que precisaba de una intervención que adecuara sus instalaciones a las necesidades de los museos del siglo XXI. Por ello, fruto de la colaboración entre la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y el Ministerio de Cultura, entre los años 2006-2007 se ha llevado a cabo la remodelación integral del edificio (restauración de patio y fachadas; reordenación de espacios internos; dotación de nuevos espacios y mejora de otros ya existentes y adaptación a normativa) y, de forma paralela, una nueva instalación museográfica que incorpora proyecciones audiovisuales, elementos interactivos, maquetas y escenografías. Se ha pretendido incorpo-

rar a la nueva exposición permanente del museo las novedades surgidas en la investigación arqueológica de la Región de Murcia en los últimos años, así como mejorar y actualizar sus recursos museográficos.

Gracias a estas actuaciones, el Museo ofrece en la actualidad unas instalaciones completamente renovadas, capaces de cumplir plenamente con la función que de ellas se espera: ofrecer, a través de los bienes arqueológicos, una visión completa de la Prehistoria y la Edad Antigua de la Región de Murcia. La exposición permanente ofrece un paseo por la vida cotidiana en el pasado de la región murciana, desde el Paleolítico hasta la época paleocristiana, centrándose en temas como el hábitat, los rituales funerarios, la tecnología, las creencias, la economía... Los contenidos se organizan siguiendo un criterio fundamentalmente cronológico aunque se destacan algunos bloques temáticos transversales, con un tratamiento espacial y estético diferente. La nueva instalación cuenta con una superficie útil de 3520 m², de los que 1528 m² corresponden a exposición permanente y 229,5 m² a exposiciones temporales, lo que hace un total de 1757,50 m² dedicados a exposición.

Marisa Sánchez Gómez



«II JORNADAS DE FORMACIÓN MUSEOLÓGICA COLECCIONES Y PLANIFICACIÓN MUSEÍSTICA: PROPUESTAS PARA UN TRATAMIENTO INTEGRAL»

Durante los días 23, 24 y 25 de mayo de 2007 se han celebrado en el auditorio del Ministerio de Cultura las «II Jornadas de Formación Museológica», organizadas por la Subdirección General de Museos Estatales, con la colaboración de la Subdirección General de Acción y Promoción Cultural. Estas jornadas se han planteado como una continuación de las «I Jornadas» celebradas en 2006, en las que se presentó el Plan Museológico como una propuesta del Ministerio de Cultura para la planificación museística. En esta ocasión, con el título «Colecciones y planificación museística: propuestas para un tratamiento integral», las jornadas se han centrado en los programas del Plan Museológico que tienen por objeto explicitar las necesidades, objetivos, prioridades y política del museo en relación con las colecciones: incremento, documentación, investigación y conserva-

ción. Cada uno de estos programas ha sido tratado a partir de dos ejemplos de actuaciones en estos ámbitos llevadas a cabo por museos españoles de distinta tipología y titularidad. Además se han abordado otras cuestiones relacionadas con la gestión de colecciones: planificación y tratamiento integral de colecciones previos a un traslado y exposición en un nuevo museo (Museo del Ejército, Musée du Quai Branly); gestión conjunta de colecciones de varios museos (Isla de los Museos de Berlín, Collectie Nederland); modelos de documentación y difusión de las colecciones a través de Internet (Matriz, Instituto Portugués de Museos; Joconde, Direction des Musées de France); y propuestas acerca del fomento de la movilidad de colecciones en el ámbito europeo.

Eva Alquézar Yáñez

INAUGURACIÓN DE LA NUEVA SEDE DEL MUSEO DE LEÓN

El pasado 25 de enero de 2007 se inauguró la nueva sede del Museo de León en el edificio Pallarés, culminando así el empeño del Ministerio de Cultura de dotar al museo de una sede digna de las colecciones que conserva y de la ciudad que lo acoge. Gracias a la nueva sede ubicada en el edificio Pallarés y a las salas que conserva como anexo en el Conventual de San Marcos, el Museo de León se presenta a los ciudadanos como una institución totalmente renovada y capaz de cumplir plenamente su misión: ofrecer, a través de los bienes culturales muebles que custodia, una visión completa de la historia de la provincia y la ciudad de León.

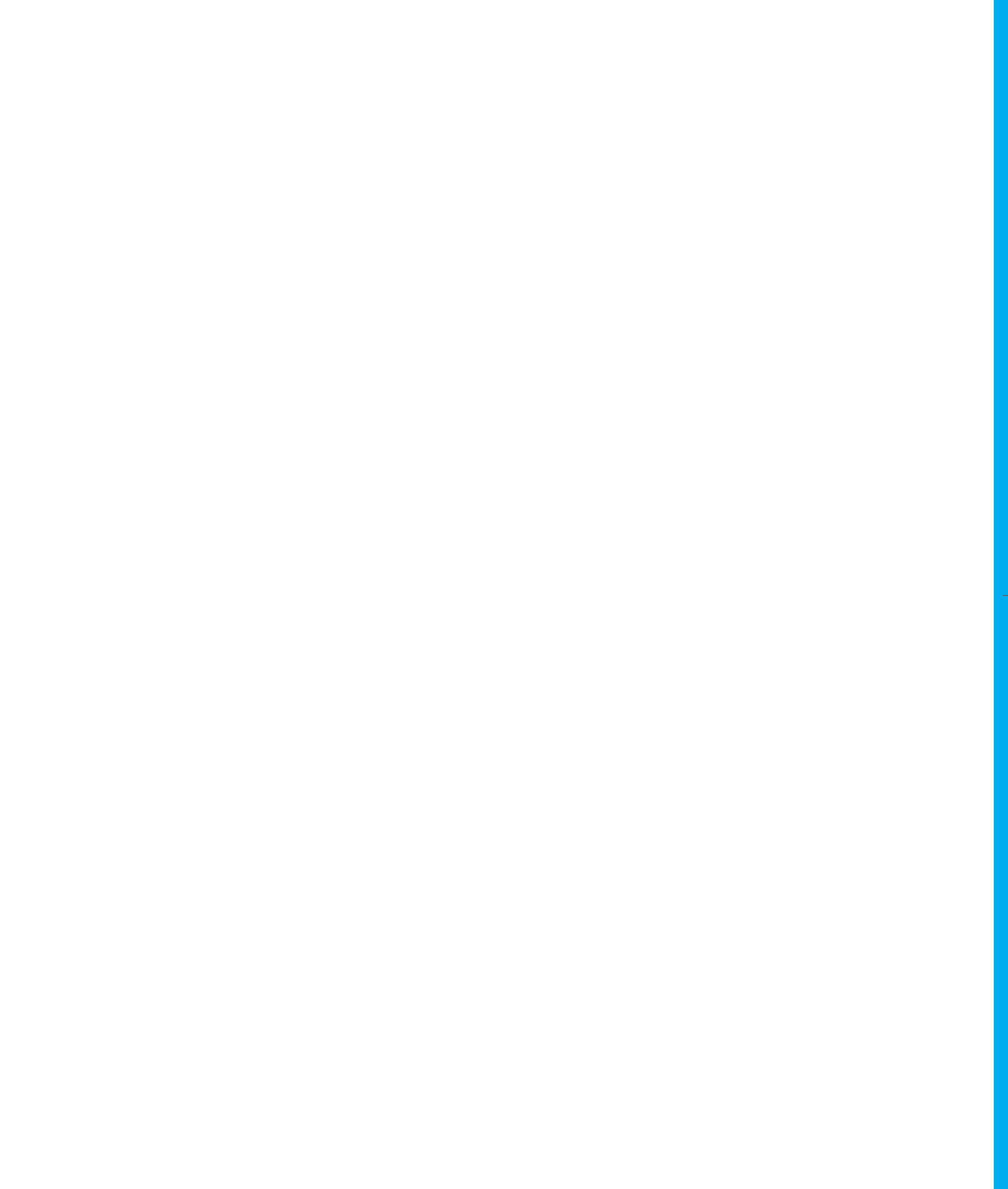
El Museo de León, tras la inversión realizada por el Ministerio de Cultura de más de 16 500 000 euros, dispone en la actualidad de más de 6400 m² útiles, de los cuales 2000 están dedicados a la exposición permanente y cuenta con todos los espacios e instalaciones necesarios para garantizar el cumplimiento de sus funciones, así como para ofrecer a los ciudadanos un servicio público de calidad. La exposición permanente, que parte del programa expositivo redactado por el equipo del museo en marzo de 2003, ofrece un itinerario por la historia del territorio provincial a través de algunas de sus realizaciones culturales más significativas y cualificadas. Ha sido articula-

da en siete áreas de conocimiento en las que el desarrollo cronológico permite ofrecer otras reflexiones paralelas y recorridos alternativos. Sobre esta base, el programa expositivo se ha articulado conforme a los siguientes criterios:

- El hilo conductor de la exposición permanente se efectúa en un discurso trabado en áreas de conocimiento para las que se utiliza la tradicional división en «edades» de la historia.
- Esa trama o hilo conductor incluye subtramas o elementos de contraste con la diacronía del planteamiento general como espacios transversales dedicados a aspectos temáticos tratados de forma no cronológica, elementos que permiten enfatizar el discurso («piezas clave» y «obras maestras») y espacios dotados de especial significación («historia especial» y «lugar especial») que suponen una llamada de atención en el conjunto de la exposición permanente.
- Se plantean además tres secciones complementarias o anexas al discurso cronológico central: panorama sobre la ciudad de León y dos áreas temáticas (Lapidario y Monetario) que responden a la propia idiosincrasia de las colecciones del museo y que reciben un tratamiento temático más cercano a planteamientos antropológicos y culturales.

museo
de León





Recensiones

Francisco Javier Zubiaur Carreño¹
Museo de Navarra

Planteamientos teóricos de la museología

Francisca Hernández Hernández
Ediciones Trea, S.L., Gijón, 2006, 287 páginas

Francisco Javier Zubiaur Carreño es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Navarra. Sus trabajos se relacionan con el Arte, la Etnografía y la Museología. Ha sido dinamizador sociocultural de Caja Navarra entre los años 1978 y 1990, y actualmente es profesor asociado de Museología en la Universidad de Navarra. Desde 1990 es Técnico Superior del Museo de Navarra, centro que dirigió entre 1999 y 2002. Ha publicado *Curso de Museología* (2004), así como varios libros en el espectro de su especialidad.

La doctora Francisca Hernández Hernández es una de las especialistas españolas más reconocidas en el campo de la Museología, no solo como profesora de la citada materia y de la asignatura Gestión del Patrimonio Cultural en la Universidad Complutense de Madrid, así como por su colaboración con el Máster en Museografía y Exposiciones de la misma, sino, también, por su actividad paralela como autora de publicaciones monográficas *-El museo como espacio de comunicación* (1998), *El papel de las bibliotecas en relación con las funciones del museo* (1999), *Problemas de la museología como ciencia de la documentación* (2000), *El Patrimonio cultural: la memoria recuperada* (2002), entre las principales- y de artículos de su especialidad, la mayor parte de ellos publicados en la *Revista de Museología*.

Consciente de que la formación de los profesionales de museos se ha basado más en la experiencia de la práctica diaria que en la teoría museológica, por lo tardíamente que se generalizaron en nuestro país los cursos formativos de carácter universitario en dicha disciplina, sobre todo si nos comparamos con otros países del mundo occidental, la doctora Hernández publicó en 1994 un *Manual de Museología* que ha incidido positivamente en esta formación. Una formación básica, sin embargo, desconocedora del gran aporte teórico que en el terreno de la Museología se ha producido desde el siglo XX y aún antes. Esta carencia justifica el último de sus

libros, *Planteamientos teóricos de la museología* (2006), publicado por Trea, la editorial que más ha contribuido a formar el bagaje específico que todo museólogo necesita.

Se trata de un texto bien documentado en cuanto a aportes de los principales teóricos en el campo de la Museología -anglosajones, franceses, del centro y del este de Europa, con una casi total ausencia de españoles-, conceptual y analítico, incluso crítico en algunos pasajes del mismo y, en ocasiones, denso, que nos acerca -y también incluso descubre- todo el debate internacional existente sobre una disciplina, la Museología, en su relación inseparable con la Museografía; la controversia acerca de su entidad como ciencia independiente; las tendencias del pensamiento museológico y su posición ante los grandes retos del presente, como son la globalización socio-económica, la «museización» virtual posibilitada por las redes de información y las nuevas tecnologías, y la dimensión intangible del patrimonio. Aspectos que tensionan la visión cultural de la autora al interrelacionar las diferentes caras del uso que al patrimonio ha dado el museo durante su desenvolvimiento.

El propósito por ella confesado ha sido interpelar a los lectores (se supone museólogos) para ayudarles a salir de la «modorra intelectual» que «durante mucho tiempo nos ha impedido abrirnos a horizontes nuevos» (Hernández,

¹ Correo electrónico: fzubiauc@cfnavarra.es



2006:14). En tal sentido, se manifiesta sorprendida por la escasa publicidad que en nuestro país ha tenido la documentación que ella esgrime en este libro y en gran parte procede del foro de discusión que ha sido el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM).

Entre los aspectos tratados hay alguno de especial interés, como en el capítulo I, la configuración del discurso museológico a lo largo de la historia paralela de la Museología y la Museografía, en que destaca los diferentes puntos de vista de Wilhelm Von Bode y de Paul Valéry sobre el objeto museográfico -el uno para trasladarlo al museo para su contemplación, el otro partidario de mantenerlo en su contexto original-; el importante hito para el desarrollo del pensamiento museológico de la Conferencia de Madrid (1934), con la clarificadora aportación del informe de Louis Hautecoeur sobre arquitectura y montaje en el interior del museo; la modernización en la vida de los museos que supuso la fundación en 1946 del ICOM; y los grandes esfuerzos que se realizan a partir de 1960 para definir la Museología como ciencia, esfuerzos que en singular manera girarán en torno al mencionado ICOFOM bajo las presidencias de los checos Jan Jelínek y Vinos Sofka, del holandés Peter van Mensch, del suizo Martin R. Schärer y de la brasileña Tereza Scheiner, nombres cuya sola men-

ción hace justicia a los hacedores de esta ciencia global -pues todo puede ser museable- que es la Museología (aunque el lector eche en falta un breve apéndice para conocer sus biografías).

Merece destacarse también la detención con que la autora trata las principales tendencias del pensamiento museológico (la museología marxista-leninista frente a la museología tradicional, la nueva museología y la museología crítica), para algunos quizás escuelas, que en su conjunto la impulsan a tomar conciencia de la realidad social y cultural en cada momento de la historia («el museo al servicio de la comunidad y no la comunidad al servicio del museo» (HERNÁNDEZ, 2006: 199).

¿Es la museología una ciencia independiente, una ciencia aplicada o no es ni siquiera una ciencia? Son preguntas que retoma Francisca Hernández ante la falta de consenso existente en la materia para advertir que lo importante de verdad es que la museología constituya un campo de estudio vivo «en devenir» -son sus propias palabras (HERNÁNDEZ, 2006:102)-, que evidencia su relevante papel en el acontecer cultural.

Asimismo, demanda al profesional del museo una sensibilidad para aceptar la pluralidad cultural del mundo actual -«el museo debe convertirse en un referente ético para la humanidad» (HERNÁNDEZ, 2006: 15)-, una formación teórica-práctica en museología basada en el modelo propuesto por Ivonne Odón ante la IX Conferencia General del ICOM (París-Grenoble, 1971) y bases metodológicas de trabajo que sean fruto de su convergencia con los teóricos del mundo universitario.

Más que ante un conjunto de documentos textuales -que alcanzan casi las trescientas referencias- y una mención de nombres, nos hallamos ante indirectas propuestas de reflexión sobre los diversos aspectos que rodean a la Museología, ciencia, disciplina o campo de trabajo -no vayamos a encasillarla- que por su importante contribución al desarrollo del ser humano se merecería la «m» mayúscula de Museología. Y es seguro que tales propuestas de reflexión contribuirán tanto a elevar el sentido de la responsabilidad cultural del museólogo como a reconocer su papel en el mundo.

Nos hallamos ante indirectas propuestas de reflexión sobre los diversos aspectos que rodean a la Museología, ciencia, disciplina o campo de trabajo que por su importante contribución al desarrollo del ser humano se merecería la «m» mayúscula de Museología

Bibliografía

- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (2001): *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.
- BARY, M.O. Y TOBELEM, J.M. (dirs.)(1998): *Manuel de muséographie*, Séguier-Option Culture, Biarritz.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1994): *Manual de museología*, Síntesis, Madrid.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1998): *El museo como espacio de comunicación*, Trea, Gijón.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2000): «Problemas de la museología como ciencia de la documentación», en *Cuadernos de documentación multimedia*, 10, I Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación. Teoría, historia y metodología de la documentación en España (1975-2000).
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2002): *El Patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Trea, Gijón.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2006): *Planteamientos teóricos de la museología*, Trea, Gijón.
- LUGLI, A. (1992): *Museología*, Jaca Book, Milano.
- ZUBIAUR CARREÑO, F. J. (2004): *Curso de Museología*, Trea, Gijón.

Gestión del Patrimonio Arqueológico: el yacimiento como recurso turístico

Joaquín Barrio Martín
Universidad Autónoma de Madrid

Amalia Pérez-Juez Gil.
Editorial Ariel, Ariel Patrimonio, Barcelona, 2006, 311 páginas.

Joaquín Barrio Martín¹ es Doctor en Prehistoria y Arqueología por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Desde 1990 es Profesor Titular de Arqueología en dicha Universidad, donde imparte docencia en materias de Conservación y Restauración tanto en la licenciatura como en el Máster de Arqueología y Patrimonio. Actualmente es Director del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid. Posee formación especializada como restaurador de Patrimonio arqueológico, ámbito en el que ha realizado numerosos proyectos de intervención desde el Laboratorio de la UAM. Asimismo desarrolla como investigador principal varios proyectos de I+D en España y en la UE relacionados con la conservación y restauración de Bienes Culturales Arqueológicos. Ha dirigido diversas excavaciones arqueológicas, con atención preferente a la conservación de los yacimientos.

Amalia Pérez-Juez Gil es Doctora en Prehistoria y Arqueología por la Universidad Autónoma de Madrid. Esta obra constituyó el contenido principal de su Tesis Doctoral. Cuenta además con una formación especializada en las universidades de Grenoble, Poitiers y Boston. Desde 1995 es Directora Asociada de la Boston University en España. Actualmente dirige el Área de Gestión Cultural de la Fundación Atapuerca, además de participar como docente en programas de postgrado de Gestión

Estamos asistiendo en los últimos años a un número cada vez más creciente de publicaciones referidas al Patrimonio Cultural, aunque no tanto al Patrimonio Arqueológico. La perspectiva desde donde se aborda es variada, ya sea desde la óptica museística, desde el estudio de las técnicas, bien desde la óptica de la gestión y su consiguiente aprovechamiento como un recurso económico. Este axioma, turismo y patrimonio arqueológico, es el que de una manera novedosa y diferenciada se plantea desde esta obra.

La edición de esta monografía de Amalia Pérez-Juez se adscribe, pues, a ésta última línea de trabajo y contribuye a ampliar de una manera muy acertada el catálogo de títulos de la serie Ariel Patrimonio que dicha editorial viene publicando desde hace unos años. Sin duda, merece la pena alabar esta iniciativa por todos los que nos movemos profesional o académicamente en este campo. Restaría por abordar, pues, en el catálogo referido la publicación de una obra en una línea dedicada con preferencia al campo propio de la conservación y restauración del Patrimonio. No obstante, la posibilidad brindada al libro que ahora comentamos viene a refrendar el creciente interés social por el campo del Patrimonio, avalado por el exponencial aumento de las inversiones en su conservación y puesta en valor. Por eso es acertado con esta obra buscar una mayor formación del público potencial en el tema que acomete, y asimismo, resulta de ayuda en los ámbitos académicos o profesionales de la arqueología.

En el plano del análisis de los conceptos, el capítulo tercero brinda al lector la oportunidad de conocer con cierto detalle la formación y el desarrollo del concepto de

«Patrimonio Arqueológico» en la normativa internacional derivada de organismos tan reconocidos como la UNESCO, el ICOMOS o la Unión Europea, y también en la normativa estatal española, haciendo un recorrido pormenorizado desde las pioneras Recomendaciones de Nueva Delhi de 1956 hasta el momento presente. Bien es verdad que en lo concerniente al análisis de la normativa administrativa propia de España dista mucho de ser tan completo como en su momento lo fue la obra de M. A. Querol y B. Martínez (1996); quizás tampoco ésta sea la pretensión principal de la publicación comentada. El repertorio documental sobre legislación, sin ser exhaustivo, puede resultar muy útil para estudiantes o personas que deseen iniciarse en estudios de patrimonio arqueológico.

Es concluyente la autora al transmitirnos en la obra una opinión personal sobre tal concepto, esbozando las características que le son propias al patrimonio arqueológico, y por tanto, contribuyendo a clarificar y a diferenciar la complejidad de este término, que a tenor de su discurso va más allá de la simple concepción de «ruina», que tanto fascinó a los pintores y artistas románticos. Aún hoy la comprensión de todo el contenido patrimonial de la arqueología bajo este término «ruina», suele ser más habitual de lo que debiera entre amplias capas de la población, y obras como la presente, junto a una gestión eficaz y de calidad en los yacimientos y conjuntos arqueológicos, pueden contribuir a cambiar esta visión de forma paulatina.

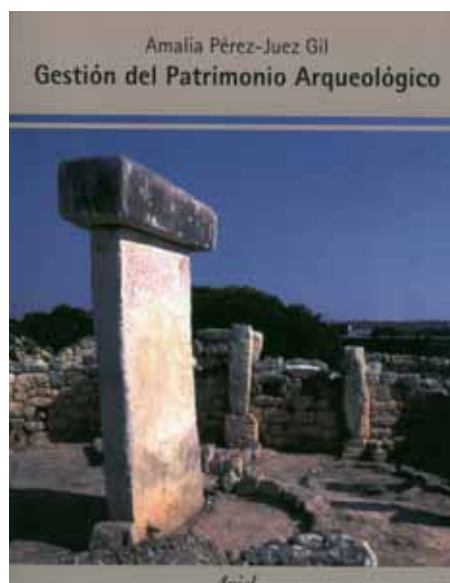
Asimismo, nos parece muy oportuno que el libro contribuya a iniciar al posible lector, sin duda, demasiado especializado en temas arqueológicos teóricos, en el conocimiento de

¹ Correo electrónico: joaquin.barrio@uam.es

los mecanismos del turismo cultural, indicándole cómo se ha formado este término a lo largo del tiempo, asociado indisolublemente al viaje y por antonomasia al conocido como *Grand Tour*: un formato de viaje que, como muy bien reconoce la autora, estuvo siempre ligado al patrimonio arqueológico. El repaso por el periplo que estos escritores, pintores, escultores y poetas efectuaron desde los países del centro y norte de Europa hacia las tierras mediterráneas de culturas clásicas, sin ser prolijo, resulta muy acertado para brindar una aproximación inicial donde la relación entre turismo del momento y grandes sitios arqueológicos siempre se manifiesta. Se acoge con verdadera satisfacción que la autora recoja en su libro algunos pormenores del viaje que en 1700 hizo el estudiante menorquín Bernardo José Olives de Nadal por Francia, Italia, Países Bajos, Inglaterra...reconociendo y anotando los vestigios arqueológicos que le parecieron más destacables de los lugares visitados.

Termina esta segunda parte de la obra con un análisis de los factores que contribuyen a la calificación del turismo arqueológico con un rango propio y diferenciado a su vez del tradicional turismo cultural, de manera que contribuye a una valoración más correcta de un fenómeno tan importante en la actualidad.

Seguidamente, la obra pretende adentrarse en un ámbito bien distinto, en el territorio de la conservación y restauración de los yacimientos arqueológicos, que la autora entiende bajo el término «intervención». En esta parte la obra nos ofrece unos resultados de menor entidad, aunque sí logra un planteamiento correcto de los problemas. En este sentido, A. Pérez-Juez hace un repaso de las teorías más importantes de la restauración y de los documentos deontológicos -las denominadas Cartas de Restauración-, que sirven de soporte normativo a los restauradores que trabajan en este ámbito. Sin duda, la complejidad que supone el conocimiento práctico y el manejo en los métodos y técnicas propios de la intervención restauradora en el campo, imposibilita a la autora, que no posee la formación especializada como restauradora de patrimonio arqueológico, a adentrarse con criterios propios en esta línea de estudio, que por su entidad obligaría a un texto distinto. De todos modos, hemos de decir que ofrece un interés apreciable para lectores no iniciados y suponemos que tendrá bastantes carencias para aquellos profesionales especializados en la intervención de los yacimientos, aunque la



autora hace un esfuerzo de análisis e incluso de opinión referido a los distintos modelos de actuación que se realizan en los yacimientos arqueológicos. No parece muy acertado, si bien es opinable, plantear y aplicar la rehabilitación como un modelo de actuación en los yacimientos arqueológicos, pues puede llevar a la confusión con las tareas más propias de un proyecto de patrimonio histórico.

Sin embargo, cuando la obra se adentra en el análisis de los cambios que deben llevar a un yacimiento arqueológico a transformarse en recurso turístico, las aportaciones que ofrece al lector son mucho más valiosas y, a mi modo de ver, la aportación más relevante del libro. Descubre al lector la mecánica que rige estas transformaciones y da pautas para entender y justificar estos cambios. Facilita la comprensión de las distintas estrategias elegidas en los yacimientos arqueológicos para hacer de ellos lugares visitables y correctamente adecuados, con garantías de ser presentados e incluidos en las rutas turísticas de sus países o sus regiones.

Como colofón del libro se dedica su autora a detallar numerosas acciones concretas, tanto en nuestro país como a nivel internacional. El análisis va ascendiendo desde unas propuestas más teóricas hasta otras de contenido más práctico, descendiendo al estudio concreto de la musealización de yacimientos tan consolidados como Numancia, Clunia o Itálica. En el intento loable de establecer una clasificación por categorías, creo que resulta poco justificada la asunción a este listado de los lugares reconstruidos, que no son otra

cosa que un modelo u opción de presentación sin que en ellos existan los contenidos materiales indispensables, esto es, los restos de las estructuras, que siempre han definido el yacimiento arqueológico y el rango de su propia autenticidad.

En definitiva, la obra, pues, resulta de interés al realizar un análisis detallado del lenguaje teórico que subyace en la gestión del patrimonio arqueológico, al que adjudica una singularidad propia de donde derivan problemas, propuestas y soluciones. Sin duda esta obra contribuye a observar este tipo de bienes culturales desde una perspectiva menos focalizada y académica, abriendo de pleno las posibilidades que existen en un país como el nuestro, de tanta riqueza en yacimientos y monumentos arqueológicos, para hacer una oferta turística de la máxima calidad, basada en este recurso que nos han legado las diversas civilizaciones y culturas asentadas en nuestro territorio peninsular.

Brindarnos la posibilidad de un análisis del patrimonio arqueológico como recurso turístico y la manera de cómo gestionarlo con más eficacia, es, sin duda, el mejor logro de esta obra. Y esto lo hace sin perder de vista en ningún momento su contenido cultural o arqueológico que tienen nuestros yacimientos.

Bibliografía

AA. VV. (2005): *III Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación*, Barcelona, octubre de 2002, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona.

AA. VV. (2005): *III Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. De la excavación al público. Procesos de decisión y creación de nuevos recursos*, Zaragoza, noviembre de 2004, Ayuntamiento de Zaragoza-Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

BALLART, J. y TRESSERAS, J. (2001): *Gestión del Patrimonio Cultural*, Ariel, Barcelona.

GUITART, J. y PERA, J. (2004): *Primer Simposi Patrimoni i Turisme Cultural*, Lleida, octubre de 2001, Institut d'Estudis Catalans-Patronat d'Arqueologia de Guissona, Guissona.

QUEROL, M^a A. Y MARTÍNEZ, B. (1996): *La Gestión del Patrimonio Arqueológico en España*, Alianza, Madrid.

Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos

Francisca Hernández Hernández
Universidad Complutense de Madrid

Javier Gómez Martínez
Ediciones Trea, Gijón, 2006, 341 páginas

Francisca Hernández es profesora de Museología y Patrimonio Cultural de la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado numerosos artículos sobre estos temas a lo largo de su trayectoria, y ha participado en numerosos cursos y congresos sobre la materia.

Tratar de exponer en un libro «tradiciones museológicas», tan diferentes y al mismo tiempo tan complementarias, como son la anglosajona y la mediterránea o francófona es, sin duda alguna, una tarea difícil que supone, en principio, un gran esfuerzo por parte del autor, a quien hemos de reconocerle el valor de su intento y el empeño puesto en ello.

El punto de partida del trabajo ya nos está indicando cuál va a ser el camino a seguir para demostrar, de manera reiterativa, la tesis ya prefijada de antemano por el autor: la importancia del British Museum como decano de los museos públicos en su vertiente científica, antes que artística, y el silenciamiento al que éste se ha visto sometido, presuntamente, por la primacía que se ha dado al Museo del Louvre. Convencido de ello, el autor no duda en afirmar que la museología que se ha impartido en las universidades y se ha publicado en los libros adolece de una falta de perspectiva histórica porque explica la historia del museo de manera lineal, con inicio y final en Francia, sin referencia alguna al mundo anglosajón y norteamericano.

Semejante afirmación nos parece demasiado unidireccional y cae en el mismo defecto que se pretende criticar. Que el horizonte de la Ilustración está en la base de ambas tradiciones es tan evidente como que su posterior desarrollo se viera limitado por los diferentes contextos socio-políticos y religiosos de Francia y de Inglaterra, que harán posible la aparición

de características peculiares, singularizándolos en su forma de concebir el museo.

Pretender fundamentar la tradición anglosajona en la importancia que ésta da a las colecciones, preferentemente científicas, con una dimensión utilitaria y práctica, sin explicar cuáles fueron las razones últimas que llevaron a los museos británicos a decidirse por los aspectos científicos y no por los artísticos, puede conducirnos a conclusiones falseadas. No hemos de olvidar que la monarquía británica se quedó sin colecciones artísticas porque fueron vendidas por toda Europa. De hecho, ya en el siglo XVII, Carlos I de Inglaterra realizó la que puede definirse como la mayor venta de obras de arte que, tras su muerte, fueron liquidadas y subastadas entre los diferentes países europeos por decisión del propio Parlamento británico, que no dudó en dispersar todas las colecciones del rey. Por el contrario, Francia y la tradición mediterránea se centrarán en las colecciones artísticas reales y principescas, al tiempo que adquieren otras nuevas integrándolas en sus respectivos museos, no sólo para el deleite y el prestigio, sino también para exponerlas al público.

Pero veamos de qué se está hablando en realidad. El título del libro se refiere a dos museologías con dos tradiciones distintas: la anglosajona y la mediterránea. Sin embargo, a lo largo de todo el libro no se exponen cuáles son las características de esas dos museologías, ni se nos definen sus líneas de pensamiento básicas, de

¹ Correo electrónico: francisc@ghis.ucm.es

manera que no sabemos si se está hablando de dos museologías distintas o, más bien, de una misma museología que se traduce en dos concepciones distintas del museo. Es en este punto inicial donde se nos debería aclarar sobre qué se nos quiere informar. Es evidente que el autor nos presenta una museología historiográfica sirviéndose de las fuentes documentales, fundamentalmente anglosajonas y norteamericanas, y, en segundo lugar, mediterráneas y francófonas, apostando de manera clara e insistente por la primacía de las primeras. A esto no tenemos nada que objetar porque cada autor es libre de escoger aquellas fuentes que mejor se adecuen para llevar a cabo su propósito. Sin embargo, habría que resaltar que se detecta una lectura excesivamente uniforme de los textos sin confrontarlos demasiado con otros que apuntarían en la dirección contraria.

A lo largo de trece capítulos nos va desgranando las ideas principales que desea exponer y defender, analizando la génesis y el desarrollo de los museos, no de la manera lineal acostumbrada, según él, sino en función de unas coordenadas geográficas, sociales y religiosas que influirán decisivamente en la fisonomía de los mismos, resaltando el carácter social de los anglosajones frente a la dimensión estética de los francófonos.

El autor nos presenta los dos museos paradigmáticos: el British Museum y el Museo del Louvre. Nadie pone en duda que el British Museum fue inaugurado en 1753, cuarenta años antes que el Louvre, quien abrió sus puertas en 1793. Pero hemos de reconocer que la apertura del primero no tuvo la resonancia que experimentó el segundo a consecuencia del expansionismo imperial napoleónico que impuso en toda Europa el modelo de Museo del Louvre, en un intento de democratizar la cultura. Por supuesto, el British Museum nació con vocación universalista, pero es que todos los grandes museos de la época surgieron con la misma vocación. Y si su personalidad fue definida por la colección fundacional de Hans Sloane, eminentemente científica, debemos deducir de ello que fueron las propias colecciones las que difundieron y condicionaron la propia personalidad y estructura del museo y no los presupuestos ideológicos. Lo mismo sucedió con el



Museo del Louvre, quien se vio condicionado por la naturaleza de sus colecciones, de carácter artístico, y éstas le otorgaron una fisonomía propia. Ni mejor, ni peor que la del British Museum, sino diferente.

Un tema en el que insiste el autor es en la polémica sobre el origen de la nueva museología, hecho que nos conduce a un debate en el que ya conocemos cuál va a ser su conclusión. Creemos que existen diferencias considerables a la hora de definir la nueva museología por parte de británicos y franceses, pero eso no significa que haya que hablar de descalificaciones mutuas y sí de visiones distintas.

Medir el «calado estructural de los enunciados de la nueva museología» comparando las reacciones francesas y británicas ante un hecho tan puntual como es el análisis de la caída del número de visitantes, como consecuencia de los atentados del 11 de septiembre de 2001, es una idea que no se puede defender sin más. Es verdad que el Gobierno británico acordó suprimir el cobro en todos los museos dependientes del Cultural Department, compensando con subvenciones la falta de ingresos, mientras que el Gobierno francés decidió aumentar un 5% el precio de las entradas y, a cambio, prestar más servicios.

Pero es significativo que en junio de 2002 tuviera lugar la convocatoria de la primera huelga de empleados en la historia del Museo Británico. Ante la falta de visitantes, el museo no sólo se vio obligado a reducir

Estamos ante una obra que puede ayudarnos a comprender mejor el concepto de museo británico, bien documentada y con estilo propio que ha de ser bien recibida porque contribuye a profundizar en el campo de la museología desde un ámbito poco tratado como lo es el anglosajón

el número de empleados, sino que tuvo que cerrar algunas galerías, llevando a cabo menos exposiciones y reduciendo sus presupuestos de conservación e investigación.

Como epílogo, el autor se plantea si se ha dado entre ambas tendencias una cierta rivalidad histórica. Y concluye diciendo que ante la actitud de cada una de las dos partes -«apropiadora y reivindicativa la francesa e indolente y flemática la británica»-, él reivindica o «revive» el «conflicto» entre la *nouvelle muséologie* y la *new museology*. Sin embargo, no vemos por ningún sitio tal conflicto y sí distintas formas de concebir el museo que, en principio, corresponderían a dos museologías diferentes que, en todo caso, en ningún momento ha tratado de formular el autor a lo largo de todo el libro a pesar de recurrir a numerosas fuentes y bibliografía. Por otra parte, extraña que no haga ningún tipo de referencia a los museos canadienses que, basándose en los franceses, son mucho más dinámicos y modernos hasta el punto de que han experimentado una gran transformación. A pesar de las diferencias de opinión, creemos que nos encontramos ante una obra que puede ayudarnos a comprender mejor el concepto de museo británico, bien documentada y con estilo propio, demasiado denso en ocasiones, pero que ha de ser bien recibida porque contribuye a profundizar en el campo de la museología desde un ámbito poco tratado como lo es el anglosajón.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE
IMPRIMIR EN LOS TALLERES
DE IMPRESOS Y REVISTAS,
EN MADRID, EN
OCTUBRE DE
2007.



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA



CONTRA LA PIRATERIA
Cultura es CUMPA

