

REVISTA DE
LOS MUSEOS
DE ANDALUCÍA
AÑO V Nº 8
JULIO 2007 PVP: 6 €

mus-A

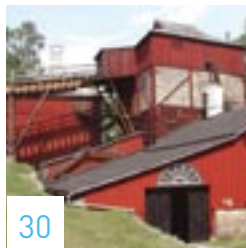
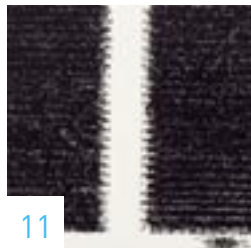
MUSEOS LOCALES:
NATURALEZA
Y PERSPECTIVAS



mus-A

MUSEOS LOCALES: NATURALEZA Y PERSPECTIVAS

8



mus-A 8

EDITORIAL 5

MEDITANDO EL MUSEO
UN MUSEO LLAMADO
MEMORIA. IMÁGENES
EN EL RECUERDO DEL
MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE ATENAS 6
EDUARDO MENDICUTTI

ENTREVISTA
INICIARTE PREMIA
AL ARTE ANDALUZ 11
LAURA ACOSTA

DOSSIER. MUSEOS LOCALES: NATURALEZA Y PERSPECTIVAS

TIPOLOGÍAS DE MUSEOS LOCALES

EL ECOMUSEO. UNA PALABRA, DOS CONCEPTOS, MIL PRÁCTICAS 19
HUGUES DE VARINE

¿SERÁ EL MUSEO CAPAZ DE DEFENDERSE?
UNA MIRADA SOBRE LA INSPIRACIÓN DEL ECOMUSEO 30
TOMISLAV ŠOLA

TEORÍA Y MÉTODO DE LA NUEVA MUSEOLOGÍA EN MÉXICO.
UNA EXPERIENCIA DE ORGANIZACIÓN SOCIAL A PARTIR DE LA GESTIÓN CULTURAL 40
RAÚL ANDRÉS MÉNDEZ LUGO

PARQUES CULTURALES.
LOS MUSEOS DEL TERRITORIO Y LOS TERRITORIO-MUSEO.
EL PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO 50
JORGE ABRIL AZNAR

REDES DE MUSEOS

MODELOS DE ORGANIZACIÓN MUSEÍSTICA:
SOBRE REDES Y SISTEMAS 57
LUIS GRAU LOBO

REDES DE MUSEOS EN CATALUÑA: TERRITORIO E IDENTIDAD 66
CARME PRATS

RED DE MUSEOS DE EXTREMADURA:
UNA APUESTA POR LA DIVERSIDAD 76
PILAR CALDERA DE CASTRO
SEGUNDO TERCERO IGLESIAS

LA NUEVA XARXA DE MUSEUS DE LA DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA,
SU GÉNESIS Y SUS DECISIONES ORGANIZATIVAS 86
JOAN J. GREGORI BERENGUER

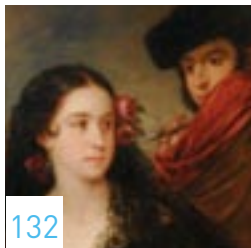
ESTUDIO DE CASOS

MÉRTOLA, VILA MUSEU.
UN PROYECTO CULTURAL DE DESARROLLO INTEGRADO 91
CLÁUDIO TORRES Y SUSANA GÓMEZ

ASTURIAS RECUPERA EL PATRIMONIO OLVIDADO.
LA MUSEALIZACIÓN DE ESPACIOS INDUSTRIALES 100
MIGUEL ÁNGEL ÁLVAREZ ARECES



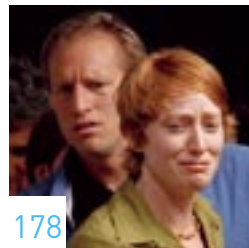
117



132



161



178



MUSEOLÓGICA. MUSEOS Y CENTROS DE ARTE

EUROPA ROMANA.
MUSEOS EUROPEOS DE ROMANIDAD 108
TRINIDAD NOGALES BASARRATE

UNA RUTA POR SITIOS ARQUEOLÓGICOS
DEL EXTREMO SUR DE PORTUGAL 111
RUI PARREIRA

LA RUTA DE *CAESARAUGUSTA*: UN ITINERARIO
POR LA CIUDAD ROMANA DE ZARAGOZA 117
SUSANA GARCÍA GARCÍA
RUBÉN CASTELLS VELA
ROMANA ERICE LACABE

EL MUSEO COMARCAL VELEZANO "MIGUEL GUIRAO",
DE VÉLEZ RUBIO (ALMERÍA) 121
ENCARNACIÓN MARÍA NAVARRO LÓPEZ
JOSÉ DOMINGO LENTISCO PUCHE
ANTONIO SÁNCHEZ GUIRAO

EL MUSEO PRASA TORRECAMPO:
UNA PUERTA ABIERTA A LOS PEDROCHES 124
JUAN BAUTISTA CARPIO DUEÑAS

MUSEO ARQUEOLÓGICO MUNICIPAL
DE JEREZ DE LA FRONTERA.
NOTAS SOBRE SU HISTORIA Y ACTUALIDAD 127
ROSALÍA GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

MUSEOLÓGICA. COLECCIONISMO

ADQUISICIONES DE BIENES CULTURALES PARA
LOS MUSEOS DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA
DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA 132
NOTA DE REDACCIÓN

ADQUISICIONES INICIARTE 138
NOTA DE REDACCIÓN

COLECCIONISMO ERUDITO EN LA ANDALUCÍA,
DE LA ILUSTRACIÓN: LOS DEPÓSITOS ECLESIASTICOS
DE ANTIGÜEDADES 140
JESÚS SALAS ÁLVAREZ

MUSEOLÓGICA. TENDENCIAS

LA CALIDAD COMO HERRAMIENTA DE IMPLANTACIÓN
DE *DOMUS* EN LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA 145
PABLO HEREZA LEBRÓN
VICTORIA USERO PIERNAS
ESTRELLA VILCHES MÁRQUEZ

LOS MUSEOS DE LAS CIENCIAS 148
J.M. GONZÁLEZ LEAL

INTERVENCIONES

LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO DIGITAL 150
CLAUDIA GIANNETTI

PERSONAJES

ENRIQUE ROMERO DE TORRES (1872-1956)
EN SU CINCUENTA ANIVERSARIO 152
JOSÉ MARÍA PALENCIA CEREZO

SINGULARES

CAPITEL IBÉRICO DE CÁSTULO: ESTUDIO ICONOLÓGICO,
FUNCIONAL Y CRONOLÓGICO 156
BAUTISTA CEPRIÁN DEL CASTILLO

UN RETRATO FEMENINO FLAVIO EN LA VILLA ROMANA
DEL CORTIJO DE LOS ROBLES (JAÉN) 161
ANTONIO LÓPEZ MARCOS
LUIS BAENA DEL ALCÁZAR

EXPOSICIONES, ACTIVIDADES Y NOTICIAS

INGE MORATH (DANUBIO) 165
PABLO JULIÁ

DEL RITO AL JUEGO:
EXPOSICIÓN DE JUGUETES Y SILBATOS
DESDE EL ISLAM A LA ACTUALIDAD 170
ISABEL FLORES ESCOBOSA
ANA D. NAVARRO ORTEGA

EXPOSICIÓN TEMPORAL MASKUKAT: TESOROS DE
MONEDAS ANDALUSÍES EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE CÓRDOBA 173
M^a DOLORES BAENA ALCÁNTARA Y ALBERTO CANTO GARCÍA

BILL VIOLA.
LAS HORAS INVISIBLES 178
NOTA DE REDACCIÓN

LA FOTOGRAFÍA COMO REFERENTE ESTÉTICO
ATEMPORAL. EXPOSICIÓN REALIDADES: FOTOGRAFÍAS
DE PIERRE GONNORD EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES
DE SEVILLA 182
FERNANDO PANEA BONAFÉ

INICIARTE EN ARCO'07 186
NOTA DE REDACCIÓN

C4. LA PLASMACIÓN DE UN SUEÑO 188
NOTA DE REDACCIÓN

VALOR DE MERCADO Y OBRAS DE ARTE.
ANÁLISIS FISCAL E INTERDISCIPLINARIO 190
DANIEL SOLÉ I LLADÓS

PROGRAMA DE EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES
DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA.
AGOSTO-NOVIEMBRE 2007 192

DIRECTORIO 194



mus-A
REVISTA DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA
PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL (CON EXCEPCIONES)
Nº 8
JULIO 2007

EDITA
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía
Dirección General de Museos

CONSEJO DE REDACCIÓN

PRESIDENCIA
Pablo Suárez Martín
DIRECTOR GENERAL DE MUSEOS

SECRETARÍA
María Soledad Gil de los Reyes
JEFA DEL SERVICIO DE MUSEOS

COORDINACIÓN EDITORIAL
Carmina David-Jones
Francisco José Romero Romero

CONSEJO DE REDACCIÓN
Dolores Baena Alcántara, Bosco Gallardo Quirós,
Alberto Marcos Egler, Luz Pérez Iriarte,
Pedro Sánchez Blanco, Beatriz Sanjúan Ballano

FOTO PORTADA
MUSI, Museo de la Siderurgia de Asturias

TRADUCCIONES
Lambe & Nieto, S.C., Carlos García Aranda

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Manigua

IMPRESIÓN
Tecnographic

DISTRIBUCIÓN
Aturem-CEDEPA s.l.

ISSN: 1695-7229
Depósito Legal: SE-1694-2002
Distribución nacional e internacional: 2.000 u.

Para envío de colaboraciones o información,
remita su nombre y apellidos, dirección, código postal y
ciudad a:
Revista **mus-A**
Dirección General de Museos
Consejería de Cultura
Levís 17, 41004 Sevilla
musa.ccul@juntadeandalucia.es
www.museosdeandalucia.es

mus-A permite la reproducción parcial o total de sus
artículos siempre que se cite su procedencia.

Los artículos firmados son colaboraciones cedidas a
la revista y *mus-A* no se responsabiliza ni se identifica,
necesariamente, con las ideas que en ellos se expresan.

FE DE ERRATAS **mus-A** 7

Las fotos publicadas en el artículo "Un largo camino
rico en experiencias. La gestación del Museo
Arqueológico de Sevilla: un valor por actualizar"
son obra de Martín García.

CUMPLIMOS CINCO AÑOS

mus-A cumplió cinco años el pasado mes de mayo, sólo cinco años, ya cinco años. Al mirar hacia atrás vemos con cierto asombro y alegría el gran crecimiento y progreso que hemos vivido desde nuestro inicio. En este número no hay cambios, el diseño forjado en las últimas ediciones sigue cumpliendo todos nuestros objetivos y ha sido acogido con plena satisfacción por nuestros lectores, nuestras líneas de interés siguen siendo las mismas, el público al que nos dirigimos, idéntico. El proyecto está plenamente consolidado y miramos con tranquilidad al futuro.

Han pasado más de treinta años desde que en el debate internacional sobre los museos surgieran términos y conceptos como nueva museología, ecomuseo, museo integral o *territorio-patrimonio-comunidad*. Durante todo este tiempo ese juego de ideas ha seguido vigente, influyendo a varias generaciones de responsables de museos a la hora de tomar decisiones relacionadas con sus instituciones. Sin duda, donde se ha sentido de forma extraordinaria esta influencia es en los museos locales, en su definición y en su gestión. En el presente dossier de *mus-A* hemos decidido analizar la naturaleza y las perspectivas de estos museos locales, partiendo desde el estudio de las tipologías vinculadas a la nueva museología.

Como en las anteriores ediciones, el dossier se divide en tres subsecciones, *tipologías de museos locales, redes de museos y estudio de casos*, abriéndose la primera de ellas con un artículo de Hugues de Varine-Bohan, uno de los creadores del concepto de ecomuseo. A partir de ahí abordamos una amplia variedad de asuntos diferentes, desde la mirada al futuro de Tomislav Šola hasta el Museo de Mertola o los espacios industrializados de Asturias, desde el museo comunitario y los parques culturales hasta la profundización en las redes de museos.

En las demás secciones brilla, como siempre, la diversidad de nuestros colaboradores. Como Eduardo Mendicutti, la mirada literaria de este número, que nos relata su placentera vuelta y emocionante reencuentro con el Museo Arqueológico de Atenas; Laura Acosta, que entrevista a los tres ganadores del Premio a la Actividad Artística de Iniciarte; Claudia Giannetti, que analiza el desafío de la conservación del patrimonio digital; José M.^a Palencia, que esboza la figura de Enrique Romero de Torres; Pablo Juliá, que reseña el fascinante recorrido por el Danubio de Inge Morath; y todos los que no mencionamos por falta de espacio, que componen sus discursos con indudable calidad.

Como en las anteriores ediciones, nuestras secciones habituales están llenas de informaciones, reflexiones y testimonios: Europa Romana; rutas arqueológicas; análisis de museos y colecciones; adquisiciones de bienes culturales para los museos de la Consejería de Cultura y adquisiciones Iniciarte; implantación de *Domus*; piezas singulares; Iniciarte en ARCO'07; *Las horas invisibles* de Bill Viola; presentación del C4; reseñas de exposiciones y reseña bibliográfica; en definitiva, todo un banquete de contenidos que esperamos satisfaga los múltiples intereses de nuestros lectores.

Por último, como siempre, no es posible concluir sin antes agradecer a todos nuestros colaboradores el entusiasmo, generosidad y calidad de su contribución con nuestra revista, así como a nuestros lectores por su confianza y sus numerosas pruebas de afecto. Sin ellos *mus-A* sólo sería una aspiración.

UN MUSEO LLAMADO MEMORIA

IMÁGENES EN EL RECUERDO, DEL
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE
ATENAS

EDUARDO MENDICUTTI Escritor



Estatua de bronce de un caballo y su jinete de Artemision. Cortesía: Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

RECUERDO EL EDIFICIO DE LA CALLE Patission, una solemne construcción de líneas convencionalmente clásicas y una entrada algo confusa, incluso desabrida e inhóspita, inadecuada para un museo llamado a albergar los rastros más incuestionables de la belleza, representada en su mayor pureza original. Pero quizás la memoria esté jugándome una mala pasada. He ido a Atenas tres veces en mi vida, y en la primera de ellas, hace al menos veinte años, visité el Museo Arqueológico. ¿Habré olvidado lo que realmente vi? En cualquier caso, sé que años más tarde, en 1999, el museo necesitó serios trabajos de reconstrucción, tras el terremoto que sacudió la capital griega, y que entre 2000 y 2004, con motivo

de los inminentes Juegos Olímpicos que se celebrarían en Atenas como homenaje al lugar de nacimiento de esas competiciones atléticas, las autoridades helenas llevaron a cabo una importante remodelación que desembocó en la apertura de nuevas salas, una nueva presentación de las colecciones, el estreno de materiales nobles y luminosos en la ornamentación y, seguramente, la mejora de las estancias de recepción de visitantes. Pero tal vez esa mejora no fuera estrictamente necesaria, sino sólo consecuencia lógica del propósito de renovación de las instalaciones, y lo único que ocurrió es que, al entrar en el museo aquella primera vez, yo seguía deslumbrado por la previa visión de la

Acrópolis y la visita al Partenón, y aquel tránsito hacia los tesoros cuidadosamente refugiados en los interiores se me antojó desangelado, apagado, cualquier cosa menos acogedor. Claro que, ahora que lo pienso, es una impresión que se repite cuando visito por primera vez casi todos los museos venerables del mundo. Los museos modernos, y no digamos los briosamente vanguardistas, se caracterizan siempre por tener unos vestíbulos apabullantes, a tono con el carácter espectacular y fotogénico del resto del continente.

La memoria tiene sus propias reglas, y el almacenaje íntimo de imágenes, impresiones, aromas, sonidos, sabores



Estatua de bronce de un joven, encontrada en Antikythera. Cortesía: Museo Arqueológico Nacional de Atenas.



Estatua de bronce de Zeus o Poseidón de Artemision. Cortesía: Museo Arqueológico Nacional de Atenas.



EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ATENAS CONTIENE MARAVILLAS, Y MÁS VALE NO PENSAR EN CUÁL SERÍA SU VERDADERA FORTUNA SI ALGUNOS PAÍSES ARROGANTES Y DESVERGONZADOS NO SE HUBIERAN DEDICADO A DESVALIJAR CUALQUIER TESORO ARQUEOLÓGICO QUE SE LES PUSIERA POR DELANTE.

Estatua de mármol de la kore Phrasikleia de Merenda, en Ática. Cortesía: Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

o texturas no siempre guarda rutinaria fidelidad a lo que de verdad uno vio, olió, saboreó, oyó o tocó. La memoria tiene bula para modificar la realidad acaparada en el recuerdo por quien no puede evitar la conexión y el vínculo entre las emociones, las imágenes y las ideas nacidas de la contemplación de un determinado acontecimiento o una determinada obra de arte y las convocadas, en relación con la biografía y la experiencia personal de quien las contempla, por esos sucesos y esas obras de arte. Dicho de otra manera, yo no doy nunca por visitado de verdad un museo hasta que lo recuerdo, y ese recuerdo puede desfigurar conmovedoramente, profundamente, lo que en ellos más me conmovió. La memoria, en definitiva, es un museo sin reglas, a veces incluso desaprensivo en la custodia de los prodigios artísticos del pasado, pero ésa es, en mi opinión, la única manera de que conserven su vitalidad y permanezcan vigentes. Cualquier museo del mundo, por mucha gente que lo visite, estaría definitivamente muerto si nadie recordase nunca lo que contiene.

El Museo Arqueológico de Atenas contiene maravillas, y más vale no pensar en cuál sería su verdadera fortuna si algunos países arrogantes y desvergonzados no se hubieran dedicado a desvalijar cualquier tesoro arqueológico que se les pusiera por delante. Así y todo, y aun a pesar de la resistencia que siempre es necesario oponer al aturdimiento que provoca la acumulación, el recuerdo retiene en el negociado de los asombros los frescos minoicos coloreados de Santorini, el oro de la tumba de Agamenón —con su desasosegante máscara funeraria—, las maravillosas esculturas de bronce encontradas en el puerto del Pireo, el Atleta de Maratón... Rotundos o delicados, intactos o mutilados por la codicia del tiempo o el descuido de los terrícolas, todos esos testimonios de aquellas épocas en las que se adoraba la armonía acaban remitiendo sin remedio, al menos en mi caso, a episodios o turbaciones anímicas de mi propia vida, y se acaban refugiando en mi memoria como la primera vez que supe lo que era el mar, la primera mañana de cacería de tórtolas, el primer descubrimiento de mi propio cuerpo, la primera emoción ante el cuerpo ajeno, el primer dolor imborrable, el primer e inolvidable amor...

Pero hay tres imágenes del Museo Arqueológico de Atenas que siempre ocuparán un lugar privilegiado en mi memoria. Tres imágenes a partir de las cuales estoy seguro de que sería capaz de reconstruir toda mi vida. Tres bronces prodigiosos que, aunque me los reclamasen las más severas campañas de devolución de bienes artísticos robados, nunca devolveré: la del *Efebo de Anticitera*, la del *Joven Jinete*, y la de *Poseidón*.

EL EFEBO DE ANTICITERA

Estaba yo sentado en la terraza de uno de los bares de la plaza Sintagma, tomando seguramente uno de esos refrescos de cola que quizás deberían estar vedados en ciertos lugares consagrados a la rememoración de las civilizaciones clásicas o de las culturas primitivas e incontaminadas, cuando caí en la cuenta de que, en los escaparates de las numerosas tiendas de *souvenirs* que tenía a mi espalda, reinaba con absoluto descaro, y en distintos tamaños, la reproducción de la escultura de un muchacho desnudo y apacible que representaba, mejor que ninguna otra cosa que yo hubiese visto o imaginado antes, el ideal de armonía, delicadeza, inocencia y fragilidad. Que nadie piense cosas raras: lo que a mí estaba de verdad entreteniéndome hasta entonces era la contemplación del cambio de guardia ante el antiguo Palacio Real, con aquellos mocetones vestidos con sus uniformes fantasiosos y aquellas zancadas solemnes, enérgicas y rítmicas que tenían, como toda ceremonia ornamental más o menos castrense, una encantadora cualidad entre sexy y cómica. Pero las reproducciones, por lo general poco esmeradas, de la figura de aquel efebo protegido para siempre en su hermosura y pureza por el talento de un artista, sin duda obsesionado por la crueldad del tiempo, me obligó a reconciliarme con esa melancolía por los paraísos perdidos —especialmente lo íntimos, los más personales y autobiográficos— que siempre he procurado detestar porque me parecen paralizantes y morbosos.



Crátera con decoración geométrica de gran tamaño. Cortesía: Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

HAY TRES IMÁGENES DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ATENAS QUE SIEMPRE OCUPARÁN UN LUGAR PRIVILEGIADO EN MI MEMORIA. TRES IMÁGENES A PARTIR DE LAS CUALES ESTOY SEGURO DE QUE SERÍA CAPAZ DE RECONSTRUIR TODA MI VIDA.



Máscara funeraria de oro de Micenas. Cortesía: Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

Encontrarme después, frente a frente, con la verdadera y deslumbrante escultura en bronce del efebo terminó por rendirme. No es que cometiera la chiquillada de identificarme, en el recuerdo, con aquel muchachito tan perfecto y, al mismo tiempo, tan ajeno a su propia perfección, según cabía deducir de la naturalidad casi imposible de su postura y del candor neutro de su expresión, milagrosamente velada por la propia materia de la que estaba hecha la escultura. No. La identificación, si cabe hablar en estos términos, se produjo más bien entre la escultura y todo un tiempo vivido y resguardado, aquella edad temprana que en algunos de mis libros he intentado rescatar, que tanto tal vez haya manipulado, que con tanto esmero conservo, en cualquier caso, como un autorretrato infantil, benevolente y, espero, saludablemente irónico.

La infancia, apenas superada la primera barrera del discernimiento, es un territorio difícil, y la pubertad, el borde de un abismo. Nos salvamos del batacazo fatal porque percibimos el tiempo que nos espera como un paisaje prodigioso, sin darnos cuenta de que lo prodigioso es precisamente el tiempo que estamos viviendo con tanta ligereza, con tanta impaciencia, con tanta curiosidad, con tanto inconsciente fervor. Cuando recordamos nuestras primeras fantasías, nuestros primeros miedos, nuestros primeros anhelos, nuestros primeros desencantos, nuestros primeros rencores, lo hacemos con una mezcla de ternura y de bochorno, y reconocemos en ellos claramente el origen de ese noble sentimiento de

respeto a nosotros mismos que llamamos pudor. Quizá por eso me conmovió tanto, y sigue conmoviéndome cada vez que lo recuerdo, la primera visión de la escultura del *Efebo de Anticitera*, su desnudez edénica, el sosiego casi irreal de toda su actitud corporal, el equilibrio absoluto —y diría que transparente, si el adjetivo no resultara en exceso arriesgado al tratarse de un bronce— de la figura del muchacho. Me conmovió porque allí vi mi infancia reparada por el deseo de conservarla inmaculada. Me conmovió porque adiviné que al escultor lo había movido ese mismo deseo de salvar su niñez, su pubertad, su adolescencia. Me conmovió hasta el punto de decidirme a comprar una de aquellas deplorables reproducciones, que aún conservo, en una abigarrada tienda de *souvenirs* de la plaza Sintagma.

Sé muy bien que ninguna obra de arte, por sublime que sea, puede conseguir de verdad que nos engañemos a nosotros mismos, pero a veces una obra de arte actúa como el mejor de los consuelos. El *Efebo de Anticitera* será siempre, por eso, uno de los mayores botines de esa rapiña sentimental que siempre cometo cuando veo algunos cuadros, algunas esculturas, algunas fotografías, algunos vídeos o instalaciones; cuando visito algún museo.

JOVEN JINETE

Siempre me han deslumbrado los caballos, con la condición de verlos de lejos. Soy de una torpeza corporal y emocional casi vergonzosa en el trato cercano con los animales —no es que los desprecie y, desde luego, jamás les haría

daño, ni soporto que se lo hagan, e incluyo en este rechazo las para mí insoportables corridas de toros—, pero los caballos, vistos en la distancia, me producen una poderosa sensación de complicidad con la belleza. Ningún otro animal —ni los más exquisitos, raros, ágiles o poderosos— consigue que me considere momentáneamente un privilegiado por el mero hecho de contemplarlos en cualquiera de sus movimientos, desde los más majestuosos a los gobernados por el cansancio, el dolor, el estupor o la vejez. Un caballo joven y veloz puede ser tan emocionante como otro enfermo o derrotado. Pero parece incuestionable que la visión de un caballo en plenitud de facultades, al galope, prodigioso en su desafío al aire y la luz, es uno de los grandes mitos del anhelo de los artistas plásticos de todos los tiempos por recrear el movimiento y la gloria.

En mi ciudad natal, Sanlúcar de Barrameda, se celebran todos los años unas antiquísimas y singulares carreras de caballos. Se celebran en la playa, al atardecer, con la bajamar, y han consolidado a través de los años todo un rito deportivo, social, sociológico, costumbrista y cultural, pero, sobre todo, han cristalizado en una imagen plástica, recogida todos los veranos por todos los medios de comunicación impresos y audiovisuales, de enorme impacto estético: los caballos y sus jinetes galopando contra el crepúsculo, sobre la arena mojada y de color de bronce de la orilla, con el coto de Doñana como prodigioso y enigmático telón de fondo, en la compañía adormilada y algo distante —incluso en el sentido emocional del adjetivo— de

las barcas ancladas en aguas escasas y quizás algo aturcidas, arrullados por el sonido solemne, enérgico y envolvente de su propio galope. En torno a las carreras se ha ido desarrollando una bulliciosa crónica de sociedad y un jugoso conjunto de anécdotas que son motivo de afectuoso asombro, gran entretenimiento y alguna controversia, pero siempre he soñado con la oportunidad, sin duda imposible, de ser yo, alguna tarde de agosto, con el cielo ya enteramente incendiado por el sol que se pone, en la playa desierta, el único espectador de alguna de esas carreras. La verdad es que sólo una vez en mi vida me he sentido fugazmente muy próximo a ese inconcebible privilegio: cuando tuve frente a frente, por primera vez, la escultura del *Joven Jinete*, también llamada *Caballo y Jinete*, en el Museo Arqueológico de Atenas.

De niño, fantaseaba con montar a caballo de todas las maneras posibles, desde las más pintureras a las más heroicas. Nunca lo hice, pero a lo mejor, de tanto darle vueltas a la fantasía, se me quedó en el cuerpo algún deje hípico que uno de los profesores de mi colegio, estando yo en quinto curso del Bachillerato de entonces, creyó interpretar a la perfección. Lo he contado, con los ingredientes deformantes de la memoria y la ficción, en una de mis novelas, *El ángel descuidado*. Aquel buen hombre, de imaginación absolutamente adolescente pese a su edad, estaba convencido de que yo haría un papel fabuloso, en plan señorito andaluz de toda la vida, en la cabalgata que se organizaba para las fiestas del colegio, montando un corcel blanco y también inconfundiblemente andaluz. No sé de dónde sacarían el caballo, pero allí estaba el animal, sumiso a cuantos ensayos fueran menester. Los resultados, naturalmente, fueron deplorables por mi culpa. Así que, para la cabalgata, no hubo más remedio que fabricar un caballo de escayola, blanco, enorme, en el que yo, desde luego, hice como que cabalgaba, componiendo, eso sí, las posturas que a mí se me antojaban pertinentes para un experimentado jinete de tronío, encima de un camión disfrazado de carroza. También de eso me acordé, la verdad sea dicha, mientras contemplaba la escultura del *Joven Jinete*.

Y todo ello —las carreras de caballos en la playa, la cabalgata del colegio y mi peculiar exhibición hípica, la escultura del Joven Jinete— lo recuerdo ahora a la vez, cuando recupero en la memoria mi primera visita al Museo Arqueológico ateniense. El resultado de esa mezcla, producto de la evocación y la invención, es una imagen fugitiva pero expansiva, capaz por sí sola de ocupar todo el espacio de mis sueños, mis propósitos, mis conquistas y mis desengaños jóvenes. El muchacho que cabalga en la escultura mantiene, según creo recordar, una postura levemente inverosímil, pero eso le proporciona el carácter paradigmático que siempre debe tener la representación de cualquier deseo: es como si flotara junto a su montura, o por encima de ella, impulsado por el galope del caballo, en lugar de montarla propiamente. Y las crines del animal sugieren a la perfección, con rasgos no estrictamente realistas a mi entender, la condición más espiritual que física, más anímica que muscular, del galope y la monta. Y quizás por eso, quizás porque la emotividad predomina, en el *Joven Jinete*, sobre el vigor espléndido del depurado ejercicio de equitación, todo lo que yo dejé atrás en aquel tiempo, todo lo que perdí, se me apareció también, en aquel instante, en aquella sala del museo.

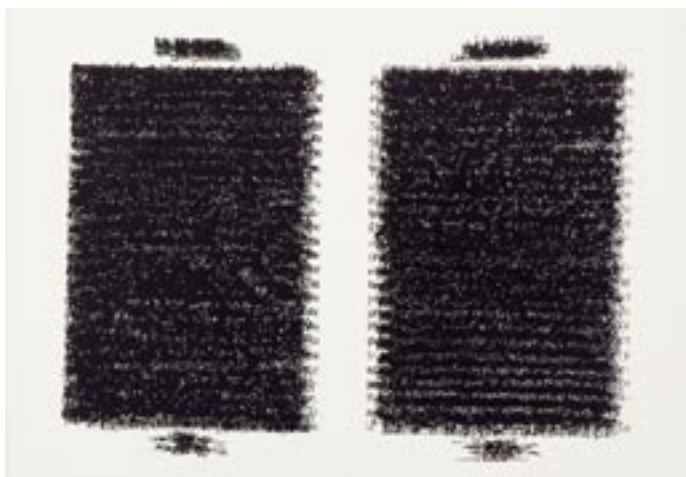
POSEIDÓN

Nunca he contemplado una imagen más cabal de la virilidad madura que desearía para mí. El *Poseidón* majestuoso del Museo Arqueológico de Atenas es un portento absoluto de armonía recia y orgullosa, con la elocuencia de un discurso inimaginable sin los conocimientos que proporcionan no la erudición o la inspiración, sino la fortuna de haber vivido, de seguir viviendo. Y con esa referencia a la experiencia vital pretendo señalar la conciencia de vida, el compromiso de vida, la permanente disposición a dejarse tocar, abrigar, refrescar, alimentar por lo nuevo, por lo sorprendente, por lo sabido, por lo no oído, no olido, no saboreado, no tocado.

No es fácil conservar, con los años, no tanto el vigor físico como el intelectual, el sensorial, el sentimental. Hace falta mucho coraje y mucha nutritiva inquietud de espíritu, para que el cuerpo refleje,

como en la escultura de *Poseidón*, esa gallardía que va mucho más allá de lo estrictamente muscular. Se percibe, incluso, en esta provocativa, seductora y, en el fondo, protectora representación del dios del mar, un turbador contraste entre el aspecto venerable del rostro, ennoblecido y resguardado por la barba, y la desnudez desafiante y contundente del cuerpo. En realidad, la idea de un dios venerable no encaja lo más mínimo en ese hombretón de apabullante hermosura física, pero sí en la ya larga y apasionada vida que le imaginamos. El admirable desencuentro entre experiencia y esplendor corporal es el que sitúa de verdad al Poseidón exhibido en el Museo de Atenas en el territorio deslumbrante de la mitología, ese territorio en el que yo mismo daría cuanto fuera capaz de poseer por imaginarme, lo pedería todo gustosamente por instalarme. También eso, naturalmente, forma parte de mi equipaje de sueños, pero ya no de los acurrucados entre los pliegues de mi memoria, sino de los que van creciendo dentro de uno mismo conforme la edad de soñar se diría progresivamente clausurada por el tiempo.

Todo hombre y toda mujer debería seguir aflorando hacia adentro a partir del ecuador del camino que le ha sido adjudicado. Y no he encontrado jamás una mejor, más bella, más poderosa representación de ese empeño por mantenerse despierto ante la vida que este bronce formidable. La sensualidad consciente tiene mucho que ver con las ganas de aprender, de arriesgar, de resistir, de comprender, de vivir. El *Poseidón* del Museo de Atenas desprende sensualidad adulta, compleja, ferviente por cada uno de sus trazos. Esa sensualidad es lo que de verdad explica, y no lo explícito de su imponente postura, su cualidad desafiante. Ese brazo extendido y firme nos desafia. Nos desafia a ser siempre bellos y vibrantes. Como la pieza más anhelada de toda colección particular, su desafío tiene puntería, se dirige certeramente a la mitad exacta del cerebro y del corazón. Pero no respeta exclusividades. El bronce de *Poseidón* nos desafia a todos, uno a uno, desde su pedestal de esa sala del Museo Arqueológico de Atenas.



La Jalousie.
Simon Zabbell.
Acrílico/Lienzo, 180 x 220 cm, 2006.
Cortesía del artista y Galería Sandunga.
Fotografía Javier Algarra.

INICIARTE PREMIA AL ARTE ANDALUZ

LAURA ACOSTA Periodista y Asistente de Dirección de Galería de Arte

EL PASADO MES DE ENERO SE ENTREGARON LOS I PREMIOS A LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DEL PROGRAMA INICIARTE, QUE RECAYERON EN LOS ARTISTAS ANDALUCES MARÍA CAÑAS, JESÚS PALOMINO Y SIMON ZABELL.

INICIAMOS UNA NUEVA ETAPA EN EL ARTE ANDALUZ. MATICEMOS, LA ETAPA YA ESTABA INICIADA EN CUANTO A CALIDAD Y A NÚMERO DE CREADORES, PERO SÍ EMPRENDEMOS UN CAMINO VISIBLEMENTE PROFESIONALIZADO DONDE SE ESTÁN IMPLICANDO SENSIBLEMENTE NUEVOS ACTORES, HASTA AHORA ALGO PASIVOS, SIN LOS QUE NO SERÍA POSIBLE TERMINAR DE DAR EL GRAN SALTO. EL PROGRAMA INICIARTE, LLEVADO A CABO POR LA CONSEJERÍA DE CULTURA, LLEVA UN AÑO AYUDANDO A LOS ARTISTAS EMERGENTES ANDALUCES A FINANCIAR MATERIALES DE TRABAJO Y PRODUCCIONES TÉCNICAS, ASÍ COMO TRATANDO DE SUFRAGAR MEDIOS DE DIFUSIÓN ADECUADOS PARA SUS OBRAS, ENTRE OTRAS MUCHAS COSAS. ESTE AÑO INICIARTE HA COMPLETADO SU ABANICO DE AYUDAS CON EL PREMIO A LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA, RECOMPENSANDO DIRECTAMENTE LA TRAYECTORIA, LA INNOVACIÓN Y LA CALIDAD DE ARTISTAS EMERGENTES, CON CARRERAS AÚN NO CONSOLIDADAS, BAJO LA JUGOSA CUANTÍA DE 30.000 EUROS.

MARÍA CAÑAS, JESÚS PALOMINO Y SIMON ZABELL HAN SIDO LOS GALARDONADOS. LOS TRES COINCIDEN EN QUE PODRÍA HABER SIDO PREMIADO CUALQUIERA DE LOS 25 CANDIDATOS, PUESTO QUE EL NIVEL Y LA CALIDAD DE LOS NUEVOS TALENTOS ANDALUCES ES MUY ALTA Y COMPETENTE. ESTA VEZ LES HA TOCADO A ELLOS, MERECIDAMENTE SIN LUGAR A DUDAS, Y ESTO HA PERMITIDO QUE NOS ACERQUEMOS A CONOCER SUS MUNDOS, A TRAVÉS DE SUS PENSAMIENTOS, SUS MIEDOS Y SUS DESEOS. SI ALGO COMPARTE ESTE TRÍO DE CREADORES ES LA CONSECUCIÓN, MUY TEMPRANA, DE UN LENGUAJE PROPIO, HÍBRIDO DE MANIFESTACIONES YA CONOCIDAS, PERO MOLDEADAS BAJO SUS MANOS DE MANERA BIEN DISTINTA, ADAPTÁNDOLAS A LOS CONFLICTOS ESPIRITUALES, INTELECTUALES Y ESTÉTICOS DE NUESTRO TIEMPO. DE IGUAL FORMA, LOS TRES COMPARTEN UNA FERVOROSA DEDICACIÓN PROFESIONAL Y SIGUEN A RAJA TABLA EL LEMA: "TRABAJO, TRABAJO, TRABAJO". ESTÁN LOCAMENTE ENAMORADOS DE LO QUE HACEN.



MARÍA CAÑAS: "BUSCO OBRAS QUE SUGIERAN OTRO TIPO DE SENSACIONES, QUE MUEVAN LAS TRIPAS Y EL CEREBRO, QUE GENEREN UN DEBATE DE IDEAS Y UNA NUEVA MIRADA HACIA ELEMENTOS DE NUESTRA COTIDIANEIDAD".

CAÑAS, PERVIRTIENDO TÓPICOS

María Cañas (1972, Sevilla) es un torbellino. Su capacidad perceptiva y expresiva no tiene límites y parece que su velocidad de procesamiento mental se rige por revoluciones desconocidas. María ha elegido retrasar incluso su emancipación del seno familiar en virtud de una inversión inacabable en los medios tecnológicos que le permiten estar en primera línea de batalla, así como presumir de ser una de las creadoras españolas que mejor conoce el trabajo con las nuevas tecnologías y los medios audiovisuales. Este premio le ha inyectado una buena dosis de motivación y esperanza. Ella misma nos confiesa que "el Programa Iniciarte me ha cambiado la vida".

Se llama a sí misma muchas cosas *raras*: *workaholic*, luchadora hiperactiva, compiladora, hiperinformativa, recolectora, apropiacionista. Pero lo cierto es que sus necesidades creadoras y experimentales son más sencillas que el juego de palabrería intelectual que tan bien se ciñe a su obra, y abarca la artista conceptos muy populares. "De una manera metafórica, podría decirse que mi obra se presenta con un envoltorio excéntrico o crudo, pero debajo de él hay claves, significados universales, que permiten una fácil recepción para todo tipo de públicos. Fundamentalmente, trabajo por la necesidad de contar historias, por trascender, para lograr mi forma de expresión artística. Busco obras que sugieran otro tipo de sensaciones, que muevan las tripas y el cerebro, que

generen un debate de ideas y una nueva mirada hacia elementos de nuestra cotidianeidad", dice María.

Así pues, descubrimos la primera clave para decodificar los trabajos de Cañas. Y es que ningún elemento escogido por la artista para formar parte de la obra debe ser entendido como aleatorio o gratuito, a pesar de la lectura superficial a la que puede prestarse un trabajo tan cargado de connotaciones simbólicas. El cerdo o el toro, por ejemplo, son personajes protagonistas y compañeros de batalla de la artista. ¿Hay animales más cargados de vínculos culturales andaluces que estos dos? Para Cañas "son especiales y están típicamente enraizados en nuestra idiosincrasia de fiambres folclóricos y chacineros". Son actores escogidos por su influencia en el imaginario colectivo popular, pero, al mismo tiempo, también son una excusa, meros figurantes aprovechados para introducir un discurso de leyendas que nos abre la mente a estéticas más complacientes de nuestra propia realidad. La intención no es otra que la de "buscar otras lecturas de nuestros tópicos, la 'otra' verdad oculta de las imágenes. También confrontar el uso, valor y significado de estos animales en nuestra cultura con los de otras latitudes del planeta", nos cuenta la artista.

Precisamente dos de sus obras más polémicas (adquiridas por Iniciarte) —dejando a un lado *La sustancia herencia*, muestra que en 1999 movilizó a la Falange Independiente Española a realizar una denuncia legal

contra ella— han sido protagonizadas por cerdos y toros, como recuerda Cañas. "*La Cosa Nuestra* y *El Perfecto Cerdo*, son dos viajes hacia la cara más oculta y surrealista de los universos porcino y taurino, que se proyectan hacia lo humano, hacia nosotros mismos; de hecho, la literatura, el folclore, la mitología... están llenas de referencias a hombres que se metamorfosean en cerdos o toros y viceversa. En definitiva, me interesa crear una criptozoología de lo cotidiano, que mis manipulaciones de cuentos y leyendas populares sobre animales animen e invadan nuestras vidas; de esta forma, humanizando a los animales, critico a los hombres sin sentirme moralista o pesada".

En cualquier caso, con animales o sin ellos, María Cañas lo que trata de decirnos es que le gusta pervertir los tópicos, subvertir e ironizar sobre los elementos de la cultura popular. No en vano le agrada verse como una "popera existencialista". Le interesa el arte como una expresión que conjuga revulsión y diversión para cuestionar los estereotipos sociales establecidos, pero desde una crítica sutil, con la ironía que huye del insulto o la chabacanería. No es difícil pues, entender que admire a autores como Luis Buñuel, Orson Welles, Werner Herzog, Agnès Vardá, o Chris Marker, y que los considere incluso su "familia espiritual".

Tras licenciarse en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, y realizar el curso de Doctorado en Estética e Historia de la Filosofía, en el mismo centro, Cañas se enfrentó al mundo laboral



La virtud demacrada.
Serie de fotografía digital, 108 x 78 cm 2007.

pintando, luego se pasó a las fotografías e instalaciones, después vídeo creaciones, cine experimental, video clips, televisiones *online*... Y, según sus propias estimaciones, no sabe qué terminará haciendo pues le apasiona investigar: "Soy muy trabajadora y vivo entregada al arte, las etiquetas me son indiferentes". Sea como fuere, caminando y haciendo camino, María se está consolidando como una creadora de muy alto nivel conceptual y estético, como una artista capaz de dominar las nuevas tecnologías a su antojo, como una autora de imperiosa y convincente personalidad.

Hasta ahora, ha estado volcada en proyectos audiovisuales de todo tipo. Dirige Animalario TV Producciones —una plataforma de experimentación audiovisual y un portal Web en construcción permanente dedicado a la cultura del reciclaje y al apropiacionismo audiovisual. Dentro de estas actividades, para ella "el interés se centra en la digitalización de contenidos artísticos más allá de limitaciones de géneros o novedades, donde la heterogeneidad, la pluralidad y la investigación priman. En mi archivo www.animalario.tv, desde una reflexión sobre el impulso que producen Internet y las nuevas tecnologías en la producción audiovisual artística, planteo otros modos de producción y difusión del hecho artístico actual, autogestionándome y estableciendo contactos y colaboraciones internacionales a través de Internet". Para una artista de sus características, es muy importante poder autogestionarse, y para ello Internet

es la mejor herramienta. Gracias a la Red de redes, puede ponerse en contacto con festivales, concursos, premios audiovisuales internacionales, sin salir de casa. A poco que se mueve de su estudio, se le acumula sistemáticamente el trabajo. Todo el tiempo es poco para poder estructurar contenidos, digitalizar imágenes, escanear revistas, editar vídeos, y un largo etcétera que acompaña el día a día de la artista. A muchos de nosotros aún nos cuesta estar completamente familiarizados con su terminología cotidiana: *scratches* documentales de género scifi-surrealista, falso documental, vj, cine de ensayo... Son la cara del mundo Cañas, el soporte de una inteligencia sarcástica, la fachada de todo su imaginario que indaga provocar hacia hábitos y tradiciones pertenecientes a nuestra identidad cultural: la Fiesta Nacional, el universo del cerdo ibérico, el folclorismo, la televisión, el *reality show*, la pornografía.

En su última exposición, *La virtud demacrada*, que tuvo lugar en el CaS, ICAS, Monasterio de San Clemente de Sevilla, la pasada primavera, María ha abordado precisamente la pornografía, género con el que mantiene un indignado pique, puesto que no entiende su consumo masivo siendo éste tan denigrante y carente de realismo, por un lado, e imaginación por otro. Para demostrar que el erotismo puede sobrevivir entre imágenes pornográficas, y que la pornografía puede ser en sí misma un lenguaje artístico válido, ha presentado una serie de fotografías digitales de gran formato que parten de una

concepción estética de otros grandes artistas como Goya, Fuseli, Caravaggio o Duchamp. Jugando con escenas de películas clásicas, Cañas crea una "cosmología digital barroca y tremendista", que surca itinerante los puertos del amor y la muerte.

Nueva York ha sido el escenario de otro de sus últimos proyectos, *Meet my meat, N.Y.*, una serie de video creaciones "cuyo *leitmotiv* es el amor, el deseo, la melancolía, mostrados en algunas de las películas rodadas en Nueva York (...) ciudad que nunca duerme, bajo la sombra de una masacre, que es como la carne, y la carne sangra". La artista pretende recrear escenarios recogidos en fotogramas clásicos, partiendo de sensaciones ampliamente abordadas por el cine y buscando la manera de redefinir la sensibilidad erótica del espectador.

Ante la hiperabundancia de materiales y la inabarcable accesibilidad a imágenes, sonidos, textos y demás recursos, posible gracias a las nuevas tecnologías, es inevitable plantearse cuál es el papel del creador. Para Cañas, su tarea como artista pasa por "invitar a reflexionar sobre la extraña mezcla de diversión, tremendismo, imaginería lúgubre y sensual que nos rodea, operando en el canibalismo iconográfico". Y es en el terreno conceptual, imaginativo y experimental, donde pone sus energías, más allá de perseguir la genialidad y lo genuino de la obra que entendía el antiguo concepto de autoría artística.

www.animalario.tv



Media Filter & Big Compass.
The Chinati Foundation. Marfa, Texas. USA.
Diciembre 2006.
Cortesía del artista.

PALOMINO, DIÁLOGO ÉTICO-DEMOCRÁTICO

“Enunciar, representar y comprender ciertas realidades”. Estos son los motivos que mueven la actividad artística de Jesús Palomino (Sevilla, 1969). Desde hace años vive en Berlín, aunque sería mejor decir que allí tan sólo tiene su cuartel general, porque sus proyectos lo arrastran inevitablemente a cualquier ciudad del mundo donde haya algo interesante que contar —que amplía el espectro al globo entero—. Es cierto que a veces, movidos por el hastío de lo que nos resulta tan reiteradamente cotidiano, uno piensa que lo que hay fuera de su ciudad es insuperablemente más atractivo y goloso. Otras veces, sencillamente, la emigración es una solución profesional impuesta por los mercados de aquello a lo que hemos elegido dedicarnos.

En el caso de Jesús, la decisión de irse de *casa* no está motivada por ninguna de estas dos posibilidades. Jesús padece el síndrome del hombre cosmopolita, el del artista hambriento de nuevos sabores, el del creador comprometido con cualquier región del mundo que sufra. “Siempre he soñado con vivir en países que no son el mío. Me gusta ser extranjero y creo que la perspectiva que te da de la vida es muy interesante. Teniendo en cuenta que soy artista, ¿cómo no querer participar de todo lo que hay que ver en Nueva York, Londres, Berlín, Brasil, Mongolia, etc?”.

En lo que va de año, ya ha expuesto en la Fundación Chinati de Marfa, (Texas), en Berlín y en Nîmes, (Francia), y en estos momentos se ha trasladado a Nueva York para abordar un nuevo proyecto que verá la luz durante el primer semestre de este año. Quizás sin darse cuenta, Palomino se ha convertido en un apreciado embajador del arte y del compromiso humano, en un ciudadano del mundo.

Muchas son las cosas que revuelven las tripas de Jesús, muchos los temas y materias en los que no puede dejar de implicarse por su sencilla condición humana; la política mal hecha, el distanciamiento de los valores democráticos, el deterioro medioambiental, la manipulación informativa, el desarrollo desigual de las ciudades, la arquitectura urbana, el sentir popular. Sus obras y proyectos así lo transmiten. En la muestra que presentó en la Fundación Chinati, *Media Filter & Big Compass*, se hizo latente este interés del artista por la temática social, siempre bajo una mirada irónica y humorística. El discurso de su trabajo hablaba de las consecuencias humanas en la campaña militar de Irak, las revueltas sociales en Oaxaca del pasado octubre de 2006 y las nuevas políticas sociales en los EE.UU., todo con el telón de fondo de la manipulación informativa a la que estamos expuestos y la abundante y, a veces, inútil, información flotante. “Mi sueño sería poder

promover y alentar el diálogo democrático y la reflexión ética en el ámbito de lo social. Yo trabajo con ese impulso y espero que así sea entendido a raíz de mis propuestas”, afirma el artista.

Palomino se ha mantenido firme e inalterable en su visión crítica del entorno social, pero también en la formalización de una obra poco dócil, muy convincente y tremendamente personal. El sendero que ha enfilado está a la altura del camino de otros artistas que gozan ya de un reconocimiento internacional, como, por ejemplo, Hirschhorn, con quien comparte conceptualmente el sentir crítico ante el actual orden internacional y formalmente el gusto por habitar, con sus puestas en escena, grandes espacios que zarandeen bien las conciencias —aunque este segundo tenga mayor tendencia al belicismo y fuerte inclinación dadá—. Sin embargo, el arte de Palomino es diferente. Menos excesivo, más metódico quizás, más disciplinado y multi-conceptual, medido al milímetro, deseoso de provocar una risa inteligente que pronto abre la herida.

Collages, dibujos y dispositivos, o como él los llama, “filtro-laboratorios”. Estos últimos se han convertido en su buque insignia, demostrando en cada uno de ellos que su calidad artística es incuestionable. Están creados con un claro objetivo, como él



Anticongelante & 8 emisiones de radio.
Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo.
Vejer de la Frontera, Cádiz.
Junio 2006.
Cortesía del artista.

JESÚS PALOMINO: "MI SUEÑO SERÍA
PODER PROMOVER Y ALENTAR
EL DIÁLOGO DEMOCRÁTICO Y LA
REFLEXIÓN ÉTICA EN EL ÁMBITO
DE LO SOCIAL".

mismo explica: "La función para la que están diseñadas estas máquinas-laboratorios ficticias es intentar 'trabajar en lo echado a perder'. Intentar, en la medida de lo posible, equilibrar situaciones humanas, políticas, medio ambientales que han sido dañadas y que por tanto deben ser recuperadas con un tratamiento especial. Curar, recuperar, limpiar para poder seguir adelante".

Muy concienciado y convencido del daño que hizo la etapa del régimen franquista en el desarrollo artístico español, y las secuelas que aún venimos arrastrando, el artista ha concebido en sus últimos trabajos una serie de instalaciones bajo el título *Filtros de veneno*, que abordan cuestiones exclusivamente españolas. No toda la crítica iba a ser foránea. "En concreto, estas obras representaban máquinas depuradoras de la negatividad política y social. Filtros para purificar la historia de nuestro país y más concretamente intentar depurar la gran cantidad de veneno que la experiencia de la Dictadura dejó en nuestras vidas y que aún hoy, desgraciadamente, persiste".

La capacidad compiladora de las instalaciones y su carácter escultórico tridimensional, así como de acción en progreso, ha hecho que esta manera de intervenir espacios haya ganado gran número de adeptos en los últimos años.

Muchos incluso opinan que éste es el medio que mejor define nuestra realidad cotidiana de impactos caóticos y fragmentarios. De la obra de Palomino, tremendamente contemporánea, se desprenden también valores humanistas como la filosofía y la ética, la razón humana, la búsqueda de una unidad política europea, o el pacifismo. Pero el tono, comprometido y grave, siempre mantiene ese toque de humor inseparable de Jesús.

Para la exposición que inauguró en la Galerie Invaliden1, de Berlín, el pasado mes de enero, apostó por un título que bien ampara esta idea: *¿Por qué hay algo ahí en vez de nada?* En palabras del artista, "se trata de una constatación que está en el origen de todo el pensamiento filosófico humano de todas las tradiciones. También utilicé ese título tan 'sesudo' de modo humorístico. Los *collages* que presentaba en esa exposición eran bastante juguetones, lúdicos, chistosos incluso. Pensé que estaría bien usar una frase de corte filosófico para explicar mi manera de entender el dibujo. Un dibujo (...) puede ser simplemente un impulso cotidiano imaginativo que pones en práctica para ver emerger insospechadas realidades sobre un papel".

Contra la desgana, otra de sus últimas exposiciones individuales que presentó

en marzo del 2006 en su habitual galería madrileña, Helga de Alvear, es una mordaz y paródica declaración de intenciones a través de un nuevo "laboratorio casero", rodeado de pantallas de luz verde que alumbran sin reparos al espectador. La propuesta del artista llega al guiño definitivo cuando se nos invita, a través de un texto, a darnos un baño de luz verde y a hacer un día de ayuno mediático y alimentario, si así lo deseamos, claro.

Bastante preocupado por la crispación política que se viene viviendo en España en los últimos meses, nos revela que "una de las situaciones que más me alarman de la actual situación política y humana de nuestro país es la gran cantidad de oportunidades que estamos dejando pasar para poder crear un 'diálogo democrático' efectivo, que derive en un mayor vigor de nuestra sociedad y sus diferentes ámbitos. Esto me preocupa alarmantemente. ¡Quizás debería diseñar una máquina para compensar este déficit!".

Tal vez pronto podamos ver ese dispositivo en su galería madrileña o en otro centro español, aunque de momento nos tendremos que conformar contemplando sus trabajos mientras buceamos por la Red.

www.jesuspalomino.com

SIMON ZABELL: "ME ATRAE MUCHO LA IDEA DE QUE MIS TRABAJOS SEAN ESCENOGRAFÍAS VACÍAS QUE EL ESPECTADOR TIENE QUE OCUPAR".



1981, subtitulado.
 Acrílico/Lienzo, 170 x 200 cm, 2006.
 Cortesía del artista.

ZABELL, SUBLIME SUTILEZA

La aparición de los nuevos lenguajes y fórmulas expresivas es una práctica inseparable del arte emergente. Mucho se cuestiona la habilidad de los nuevos artistas, su destreza técnica y el vacío conceptual en favor de una estética superficial y sin matices. Simon Zabell (Málaga, 1970) es un buen ejemplo de que el arte emergente andaluz mantiene la buena factura y el interés por establecer un mensaje contundente, pero que, al mismo tiempo, está dando un paso al frente en materia formal, reinterpretando los lenguajes y creando todo tipo de interconexiones que atienden a una realidad multidisciplinar. La obra de Zabell es un meta-discurso de disciplinas artísticas, donde conviven la literatura, la pintura, la fotografía, el teatro. Para él, trabajar con todas estas materias es un camino "que me aporta la posibilidad, seguramente ilusoria, de intentar superar las limitaciones del medio plástico, con las que uno se va dando cabezazos cada vez que intenta avanzar, sin tener que recurrir a tecnologías muy complejas. Un intento de andar por casa de conseguir la 'obra de arte total' de Richard Wagner o algo así".

Se trata de jugar con las composiciones y ver hasta dónde pueden llegar una escena y la escenografía que la representa. Con un número determinado de piezas, el artista recrea escenas de la vida cotidiana, que, a pesar de resultarnos conocidas y cercanas, están carentes del sentimiento emocional que termina de vincularnos con esas rutinas y espacios que aparecen ante nosotros. Éste es el caso de su obra *The Sunday Morning Story*, expuesta en la Sala Moreno Villa, de Málaga, en el año 2001, y en la Sala Caja San Fernando, en Cádiz, en el año 2002. En ella, Simon presenta una instalación compuesta por una serie de obras donde se está recreando una escena doméstica de espacios que pertenecen al terreno de la vida privada de cualquier hogar. A todos nos es familiar, sin embargo, el tratamiento que el artista hace, altera nuestra percepción y crea discursos paralelos que, no obstante, parten de esa misma escena.

Es indispensable que el público ampare el final del proceso receptivo, participando como si fuera elemento-actor de la misma obra. "El espectador es fundamental en mis trabajos, es la parte que le falta a la

obra para que esté acabada. Me atrae mucho la idea de que mis trabajos sean escenografías vacías que el espectador tiene que ocupar. Esto convierte al espectador en un actor, un personaje que está viviendo una ficción que se mezcla con su propia vida", dice el artista.

Simon se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Granada, y posteriormente realizó un Máster en Bellas Artes (Escenografía) en el Slade School of Fine Arts de Londres. Sin embargo, a pesar de haberse formado en la pintura y escultura, como él mismo afirma, pronto se interesó por la fotografía y sus posibilidades: "Es verdad que en algunos momentos hice mucho uso de la fotografía para hacer instalaciones en las que intentaba sacar a la fotografía de su planitud". Esta experimentación con las lentes, propició el descubrimiento del recurso fotográfico para crear instalaciones. "Todo este trabajo al final desembocó un desarrollo pictórico y de instalaciones de connotaciones fotográficas pero sin utilizar la fotografía como vehículo". Así, de la fotografía, lo que más le interesa es "la credibilidad que se desprende de ella" Y es que Zabell parece tener claro que "nos fiamos más de lo que haya hecho una



El año de algo, capítulo I.
 Instalado en el Centro Damián Bayón, Santa Fe, Granada.
 Cortesía del artista.

máquina que de lo que haga una persona con sus manos; somos demasiado conscientes de que lo segundo está manipulado en todos los sentidos de la expresión”.

Reconoce haber tenido una gran influencia de Soledad Sevilla, “de quien tuve la suerte de ser alumno cuando estudiaba Bellas Artes, y de quien he aprendido muchísimo”. Y entre muchos nombres, se reconoce admirador del trabajo teatral de Robert Wilson, el pictórico de Jonathan Lasker, de Palazuelo, de Vilhelm Hammershoi, el escultórico de Giuseppe Penone y de Anish Kapoor. Pero, más allá de la admiración que provocan estos artistas en Zabell, se encuentra otro nombre que está siendo determinante en sus últimos trabajos: Alain Robbe-Grillet. “La literatura de Robbe-Grillet me interesó desde el momento en que la descubrí. En seguida se me hizo evidente que este escritor había materializado en el medio escrito lo que yo quería materializar en el plástico y que no conseguía resolver. Su traslación del mundo de una manera plana y objetiva al lector es la misma que yo quería, de manera que decidí trabajar a

partir de su obra y sus teorías traduciendo a los medios visuales”, dice Simon.

Estas reflexiones le han movido a desarrollar uno de sus últimos proyectos, *La Jalousie*, título de una novela de Robbe-Grillet, que acongojó y perturbó a Simon desde que la leyera. La obra literaria narra la historia de una pareja que vive una insostenible situación enfermiza provocada por los celos. La obra artística que Simon ha realizado trata de reflejar los sentimientos de tormento, claustrofobia, asfixia y desesperación del encierro físico al que es sometida la esposa —supuestamente— adúltera. Para ello, el artista empapeló la Sala Alta del Palacio de los Condes de Gabia, en Granada, donde presentó los resultados de su completo y extenso trabajo entre diciembre de 2006 y febrero de 2007. Empleando el papel troquelado de la novela a lo largo y ancho de todas las paredes, Zabell articula una escenografía que gira en torno a las descripciones verbales que se desprenden del libro. Así, hay una reconstrucción plástica del espacio donde se desarrolla la acción de *La Jalousie*,

que envuelve y trastorna la percepción del espectador, haciéndolo sentir un actor dentro de esa escenografía.

Esta investigación literaria, pictórica y escenográfica, es extensible a una vida entera, y aún nos quedaríamos cortos. Simon no quiere obsesionarse con ella, pero aunque ya ha pasado la exposición que motivó la creación del proyecto, afirma haber seguido “trabajando en algunas posibilidades de este proyecto que se me abrieron durante su creación pero que no incluí en la exposición de Granada”. Estas ‘ramificaciones’ de *La Jalousie* las pudimos ver a finales de abril en la Galería Carmen de la Calle en Madrid.

A mediados de septiembre inaugurará también una exposición en el Centro Tomás y Valiente de Fuenlabrada, donde se está iniciando una programación de arte contemporáneo.

www.simonzabell.com

1. ¿Qué relación crees que existe actualmente entre Andalucía y arte emergente?
2. Aciertos y desaciertos del mercado del arte andaluz.
3. ¿Qué significa este premio para ti?



MARÍA CAÑAS

1. Actualmente la relación es más saludable que en el pasado y si el programa Iniciarte se consolida crecerá exponencialmente.
2. No existe un mercado del arte en Andalucía consolidado. Los andaluces en general prefieren invertir en hedonismo popular (fiestas, feria, toros, romerías...) que en tener arte contemporáneo en sus hogares. Los escasos coleccionistas andaluces suelen comprar fuera de Andalucía, lo que empeora aún más la coyuntura.
3. A mí me ha cambiado la vida. Iniciarte es el apoyo que necesitaba el arte andaluz, les estoy muy agradecida. Me considero una privilegiada por poder trabajar en lo que me llena, en mi vocación obsesiva y después de tantos años entregada, por primera vez podré vivir de ello por un tiempo.

La virtud demacrada. Serie de fotografía digital, 108 x 78 cm 2007.



JESÚS PALOMINO

1. La actividad artística de una sociedad es un claro exponente de su vigor social, humano, político, económico, y por qué no decirlo, también imaginativo. Teniendo en cuenta la situación social y política de la que veníamos (me refiero al régimen franquista), creo que existe una nueva manera de considerar la actividad artística y a los artistas, una mirada democrática muy sana que comienza a valorar el papel primordial que en cualquier sociedad tiene la creatividad. Soy optimista al respecto.
2. En primer lugar, no existen prácticamente galerías privadas, y eso imposibilita grandemente el juego social del coleccionismo y de una presencia importante del arte en el ámbito de la economía. Por otro lado, esta ausencia lleva a que las instituciones públicas deban tomar todo el peso de la labor. Creo que sería sano y deseable que estos dos ámbitos, público y privado, pudieran tener un equilibrio de presencia y de acción.
3. Que una sociedad a través de sus instituciones intente propiciar modelos de excelencia alentando a los artistas con el reconocimiento a su labor y con el apoyo económico a su actividad es algo que traerá una gran cantidad de valor democrático y vigor cultural. Para mí no significa otra cosa que la elevación del espíritu democrático general y del nivel mental de nuestro país, el aprecio por la cultura y el conocimiento, la búsqueda de un camino social que prime la educación de la sensibilidad, el intercambio humano y la celebración de la más alta elocución humana que se transmite por medio del arte. Estoy muy agradecido a la Junta de Andalucía por este reconocimiento, que hoy me ha correspondido a mí, y podían haber recibido muchas otras personas igual que yo.

Anticongelante & 8 emisiones de radio. Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo. Vejer de la Frontera, Cádiz. Junio 2006. Cortesía del artista.



SIMON ZABELL

1. Creo que se está andando en la dirección adecuada, sólo que a un paso algo lento. Sigue habiendo muy pocas galerías serias de arte contemporáneo en Andalucía, y eso es muy preocupante. En ARCO se puede apreciar de una manera gráfica; las galerías andaluzas presentes, que se podían contar con los dedos de una mano, frente a la proporción de España que representa esta región.
2. La relación que tenemos los artistas con el mercado se limita más bien al hecho de que la obra de uno se venda o no. Pero como decía antes, basta ver la cantidad de galerías serias que hay en Andalucía, y los malabares que tienen que hacer algunas de ellas para seguir funcionando.
3. Recibir un reconocimiento de este tipo te crea la sensación, sin precedentes, de que a alguien le importa el trabajo que estás haciendo, que no lo estás haciendo solamente para ti mismo y un par de conocidos; y esa sensación realmente es un incentivo para seguir trabajando y con más fuerzas que antes para no decepcionar a ese "alguien" abstracto a quien le importa lo que estás haciendo. En Andalucía creo que hay muchos artistas que han trabajado muchísimo durante muchos años, que han conseguido resultados a la altura de ese trabajo, y que merecen un reconocimiento a la altura de esos resultados.

El año de algo, capítulo I.
Instalado en el Centro Damián Bayón, Santa Fe, Granada. Cortesía del artista.

Vista general del Château de la Verrerie (sede social del Ecomuseo), 1998.
Documento Écomusée Creusot Montceau/Cliché Daniel Busseuil.



EL ECOMUSEO. UNA PALABRA, DOS CONCEPTOS, MIL PRÁCTICAS

HUGUES DE VARINE Asesor de desarrollo local y comunitario, ex director del Consejo Internacional de Museos (ICOM)

Traducido del francés por Carlos García Aranda

EL SIGUIENTE TEXTO EXPONE EL ORIGEN, LA EVOLUCIÓN Y LAS DIFERENTES PRÁCTICAS ACTUALES DE LA NUEVA MUSEOLOGÍA, PARTICULARMENTE DE LOS ECOMUSEOS, HACIENDO HINCAPIÉ EN LA EXPANSIÓN MUNDIAL DE ESTOS CONCEPTOS, EN SU RELACIÓN CON LAS DINÁMICAS DE DESARROLLO Y EN SUS DIFERENCIAS CON RESPECTO A LA MUSEOLOGÍA CLÁSICA.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

LOS AÑOS 60: LOS MUSEOS EN EL PANORAMA MUNDIAL

LOS MUSEOS NO EXISTEN DE FORMA

aislada con respecto a lo que sucede en el mundo. Por ello, si queremos comprender su evolución y la evolución de la museología en los últimos cincuenta años, debemos fijarnos en los grandes acontecimientos que han marcado el mundo a lo largo de este periodo:

- La gran ola de descolonizaciones, desde la de la India en 1949 hasta la de África a principios de los años 60, liberó paulatinamente a los museos nacionales en los nuevos estados independientes. El Museo Nacional de Níger, en Niamey, el coloquio del ICOM en Neuchâtel o los museos científicos y técnicos indios son ejemplos de ello. La revista *Museum*, publicada por la UNESCO, refleja esta transformación. Los museólogos de estos países ya no son antropólogos o arqueólogos europeos, sino más bien universitarios o técnicos locales.
- En el norte de Europa, en Bélgica y Holanda, pero especialmente en Escandinavia y Rumanía, se multiplican los museos al aire libre, y por toda Europa van surgiendo museos rurales en paralelo al creciente interés por la investigación científica sobre las sociedades rurales y preindustriales.
- En muchos lugares se crean museos regionales o locales como consecuencia de las políticas de descentralización y del gran interés hacia las identidades locales que muestran los dirigentes electos y las asociaciones o sociedades culturales de ámbito local o regional.
- En Estados Unidos la lucha por los derechos de las minorías en la década de 1960 dio origen al fenómeno de los “neighborhood museums” o museos de barrio, museos de cercanía en zonas desfavorecidas de las ciudades (Anacostia en Washington, Studio Harlem y Museo del Barrio en Nueva York, etc).
- El avance de los nacionalismos y las reivindicaciones identitarias en Latinoamérica repercuten en el ámbito museístico con la famosa semana de los museos de la ciudad de México en septiembre de 1964, en la que se inauguran siete museos nacionales que siguen una museología y una museografía nuevas.

DOS AÑOS CRUCIALES: 1971–1972

Tras los movimientos sociales de 1968, los museos quedan marcados por una nueva generación y por unas nuevas ideas que irrumpen en el panorama europeo.

Así, en el verano de 1971, la asamblea general del ICOM incorpora la dimensión del desarrollo a la definición de museo y afirma la importancia política del museo dentro de las políticas culturales, científicas y sociales de los estados modernos. Las tensiones entre antiguos y modernos son inevitables, pero finalmente se imponen los segundos.

En mayo de 1972, tras una intervención de Jorge Enrique Hardoy, la Mesa Redonda de Santiago de Chile sobre la función de los museos en América Latina adopta una resolución en la que aparece la noción de “museo integral”. Los retos del mundo moderno y, en particular, los planteados por las grandes metrópolis del continente, exigen que los museos afronten íntegramente los problemas de la sociedad y que los museólogos adopten una actitud de actores del desarrollo.

En 1972 se establece en Francia un museo original en la comunidad urbana de Le Creusot–Montceau basado en las nociones de territorio (frente a la del museo–edificio), de comunidad (frente a la de grupos de visitantes) y de globalidad del patrimonio (frente a la de colecciones). Durante diez años se convirtió en un punto de referencia para los jóvenes museólogos del mundo entero.

Durante este periodo y los veinte años siguientes cabe destacar la influencia ejercida por el pensamiento y los métodos de Paulo Freire, el pedagogo brasileño autor de *La educación como práctica de la libertad*. La noción de “concienciación” a partir de un proceso colectivo de toma de conciencia de uno mismo y de la cultura propia, aparece a menudo en los debates sobre el desarrollo de la nueva museología.

LAS DÉCADAS CREATIVAS: LA “NUEVA MUSEOLOGÍA”

Durante las dos décadas siguientes, mientras los museos “clásicos” siguen su curso y se van haciendo cada vez mayores, más costosos y más vinculados a los flujos internacionales del turismo de masas, asistimos también al nacimiento y la experimentación de nuevos tipos de museos, siempre a nivel local, que mantienen una estrecha relación con el territorio y con las dinámicas de desarrollo.

Se trata de un fenómeno que tiene lugar sobre todo en Europa occidental, pero también en Norteamérica y Sudamérica, y que adoptó la forma de:

- Museos escolares (sobre todo en México) como punto de unión entre generaciones.
- Museos locales (en zonas rurales de Europa occidental), donde el territorio es protagonista de una acción museística que contribuye al acondicionamiento y dinamización del territorio.
- Museos comunitarios (en Latinoamérica y sur de Europa), a menudo poco formalizados, en los que son los propios ciudadanos quienes definen su cultura y su patrimonio, así como el uso que se hace de ellos.
- Finalmente, los ecomuseos, esa palabra tan de moda que abarca numerosas definiciones y modalidades de actuación.

LA PALABRA “ECOMUSEO”

¿CÓMO SE CREA UN NUEVO VOCABLO?

La Asamblea General del ICOM de 1971 tuvo lugar un año antes que la primera asamblea de las Naciones Unidas sobre medioambiente (Estocolmo, 1972). Allí surgió la idea de reivindicar un papel importante para los museos de ciencias naturales dentro del campo de la educación en materia de ecología y medioambiente. Acuñado a petición del ministro francés de medio ambiente, el término ecomuseo debía reflejar esta preocupación y, especialmente, designar las “casas” de los parques naturales regionales que entonces se estaban creando en Francia.

En una reunión internacional del ICOM en 1972 se elaboró una definición “oficial” del ecomuseo, redactada por Georges Henri Rivière, que él mismo mejoró hasta 1980 ([ver texto en página 28](#)).

Por motivos de oportunismo político-administrativo, el museo que entonces se estaba creando en Le Creusot-Montceau (antes mencionado y al que nos referiremos también a continuación) solicitó y obtuvo en 1974 la etiqueta de ecomuseo a pesar de no respetar ninguna de las condiciones a que dicha categoría obliga. Para un buen número de jóvenes museólogos que visitaron Le Creusot en la década de 1970, este museo se convirtió en un “modelo” y dio origen a la creación de una nueva categoría de ecomuseos que yo denominé entonces los “ecomuseos de desarrollo” para distinguirlos de los ecomuseos medioambientales.

EL OMNI (OBJETO MUSEOLÓGICO NO-IDENTIFICADO)

La solicitud del alcalde de Le Creusot, ciudad industrial aislada en el centro de Francia, se refería a un museo municipal clásico. Se constituyó un equipo de tres personas que analizó el territorio, los problemas del patrimonio y de la acción cultural, así como las perspectivas de desarrollo económico y social, constatándose la existencia de varios factores que exigían una innovación en materia de museo y de acción patrimonial:

UN MUSEO "NORMAL" ES UN EDIFICIO, UNA COLECCIÓN,
UN PÚBLICO/UN ECOMUSEO ES UN TERRITORIO, UN
PATRIMONIO, UNA COMUNIDAD.
UN MUSEO NORMAL ES CULTURA "FUERA DEL SUELO".
UN ECOMUSEO ESTÁ ARRAIGADO EN LA CULTURA VIVA
DE LOS HABITANTES.

- El proceso de creación de una comunidad urbana que reagruparía 16 municipios alrededor de dos ciudades de tamaño medio, una siderúrgica (Le Creusot) y la otra minera (Montceau).
- El final del paternalismo de la familia propietaria de la empresa de Le Creusot y la necesidad de restituir a la población la propiedad cultural y sensible de su memoria y de su entorno medioambiental.
- La complejidad de las situaciones locales —siderurgia, minería, cerámica, agricultura y ganadería—, que implicaban a diversas culturas obreras, urbanas y rurales.

El "Museo del hombre y de la industria" así creado en los años 72 y 73 no se parecía a un museo clásico: era asociativo, no tenía colecciones ni intención de adquirirlas, se apoyaba en las fuerzas vivas de la población y de la economía locales y trabajaba estrechamente con los diferentes municipios mediante exposiciones participativas y espacios descentralizados. Semejante iniciativa no tenía cabida en las normas administrativas y corporativas de los museos franceses, por lo que fue necesario buscar una tutela administrativa diferente, que se halló en el Ministerio de Medio Ambiente, donde los ecomuseos de los parques naturales regionales configuraban un sector especial. Se obtuvo, así, a título peyorativo, el derecho a la denominación de ecomuseo. Después, como he dicho anteriormente, vino gente de todo el mundo a visitar este extraño museo que no se correspondía con ninguna definición existente (ni siquiera con la definición oficial de ecomuseo), y Le Creusot se convirtió en un punto de referencia para todos los museólogos que buscaban algo nuevo, especialmente tras el seminario de Santiago de Chile. Fue el punto de partida de una herejía que se alzó en el seno del mundo de los museos y que se autodenominó "Nueva Museología". Esta nueva corriente se organizó en grupos nacionales (Canadá, Portugal, Francia) y después en un Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM). Desde entonces se sigue trabajando y debatiendo en cuanto a definiciones, estatutos, terminologías y prácticas. Unos, hablan de ecomuseología, otros, de museología comunitaria y, otros, de nueva museología. El MINOM, a través de sus talleres internacionales periódicos, trabaja especialmente con el concepto de la función social del museo (o del ecomuseo).

LOS CONCEPTOS LA DEFINICIÓN ORIGINAL

Como hemos visto, en un primer momento el ecomuseo surgió como un museo dedicado al medio ambiente, con un fuerte componente de identificación con el territorio y con la población del mismo. Se trata de una fórmula bien adaptada a los parques naturales regionales y susceptible de aplicarse a un museo relativamente clásico, provisto de una colección y de un público principalmente escolar y turístico, como el que habitualmente reciben los parques, o designar un simple centro de interpretación, carente de colecciones, y con los mismos tipos de públicos. Desde el principio puede ser polinuclear y verse completado por itinerarios de observación y descubrimiento. Hoy podríamos decir que se trata de un museo para la Agenda 21.

UN MUSEO "ALTERNATIVO", DERIVADO INICIALMENTE DE LA EXPERIENCIA DE LE CREUSOT

Se trata de una estructura de lenguaje expositivo que cubre la totalidad de un territorio más o menos coherente y que utiliza el patrimonio global de dicho territorio, así como las habilidades de sus habitantes. Es un instrumento cultural para el desarrollo del territorio, según un proceso continuo que involucra a la comunidad local, a los colectivos políticos y a las instituciones administrativas y científicas, al igual que a un cierto número de profesionales.



Vista general de la Briqueterie de Ciry de Ciry-le-Noble, antigua fábrica de ladrillos, cerca de Montceau, donde un taller de inserción ha permitido formar a varias decenas de profesionales de la construcción y restaurar una fábrica histórica que se ha convertido en punto de referencia del ecomuseo de la industria cerámica, 2005. Documento Écomusée Creusot Montceau/Cliché Daniel Busseuil.

MI DEFINICIÓN

Me centraré en lo más sencillo. Puesto que no hay modelos y, por el contrario, sí existe una gran diversidad de aplicaciones del concepto, me inclinaré por afirmar que: UN MUSEO "NORMAL" ES UN EDIFICIO, UNA COLECCIÓN, UN PÚBLICO/UN ECOMUSEO ES UN TERRITORIO, UN PATRIMONIO, UNA COMUNIDAD.

Un museo normal es cultura "fuera del suelo". Un ecomuseo está arraigado en la cultura viva de los habitantes.

Pero deberemos también definir los objetivos. Para mí, el ecomuseo forma parte de los instrumentos de LA DIMENSIÓN CULTURAL DEL DESARROLLO LOCAL. Los objetivos de los museos ordinarios contemplarán, por lo general, el desarrollo de la cultura, la conservación del patrimonio, la acogida de turistas, la formación de alumnos escolares, etc.

HOY, CONCEPTOS DIVERSOS

En la realidad observada, la palabra ecomuseo abarca cualquier cosa, desde un pequeño museo local, completamente *amateur*, hasta una institución sofisticada rural o urbana, un proyecto "político" para la participación de los ciudadanos en el desarrollo de su territorio. En realidad, cada ecomuseo creará su propio concepto y su propia definición en función de sus objetivos, de las culturas locales y del contexto del desarrollo local —cultural, social y económico— y también de las ideas, las utopías y las personalidades de sus promotores.

Ciertos ecomuseos son museos absolutamente clásicos que han adoptado ese nombre por una cuestión de modas o por prejuicios de los representantes locales elegidos. Incluso muchos de ellos no son, en realidad, sino trampas para turistas sin ninguna clase de relación auténtica con la comunidad.

A VECES NI SIQUIERA SE DENOMINAN ECOMUSEOS

En ocasiones, los promotores opinan que el término ecomuseo está banalizado o no resulta lo bastante claro, por lo que prescinden de él para buscar una formulación más adecuada, como por ejemplo:

- Los Parques Culturales, que en Aragón están regulados por ley —siguiendo el modelo del Maestrazgo de Teruel—, privilegiando el territorio dentro de un proceso administrativo y político de acondicionamiento de ese territorio.
- El *Projeto Identidade*, en el territorio de la Quarta Colonia, en Rio Grande do Sul (Brasil), donde es la comunidad, su memoria, su patrimonio vivo, lo que constituye el capital sobre el que se ha construido un proyecto de desarrollo participativo.
- Los Bancos Culturales, en Malí, donde unas estructuras locales sin ánimo de lucro reciben en depósito objetos que pertenecen a los patrimonios familiares como garantías para préstamos de microfinanciación.

Otras veces, en cambio, los museos mantienen ese nombre sin complejos, siguiendo, con mayor o menor fidelidad, los principios de la nueva museología pudiendo fácilmente pasar por ecomuseos de un tipo o de otro.

INTENTOS DE ORGANIZACIÓN CENTRALIZADA

A pesar de que el ecomuseo ideal debería ser fruto de iniciativas locales, populares, administrativas o políticas, entra dentro de lo previsible que los sistemas institucionales se apoderen de ellos, ya sea para beneficiarse de una imagen más moderna que la del museo, generalizar un modelo o favorecer las iniciativas, ya para controlar un movimiento que podría resultar peligroso a causa de su excesiva independencia.

De este modo, tras rechazar el caso de Le Creusot, la Dirección de Museos de Francia otorgó finalmente a los ecomuseos el reconocimiento de categoría específica, al tiempo que los diluía en la masa de una Federación de ecomuseos y de museos “de sociedad”, es decir, locales, etnográficos, arqueológicos e industriales. De este modo, impuso a los ecomuseos las mismas normas que a los museos tradicionales, privándoles de toda posibilidad de innovación museológica.

En Italia, la asamblea regional de Piamonte aprobó en 1975 una “ley de ecomuseos” que dio origen a un sistema de financiaciones y a un perfil controlados por una administración central en Turín. Trentino siguió el ejemplo y ahora Lombardía prepara su propia ley.

En China, una iniciativa de la administración central secundada por varias provincias ha desembocado en la creación de una amplia red de ecomuseos (unos cuarenta en la actualidad), según un modelo único, al servicio de las culturas y patrimonios de las minorías étnicas y en respuesta al flujo de turistas chinos que se temía hiciera peligrar la integridad cultural de dichas minorías.

LOS PRINCIPIOS DE LIUZHONG

Resulta interesante reflexionar sobre los principios fundacionales de estos ecomuseos chinos, elaborados en la época de los primeros experimentos con la ayuda de un experto noruego que había sido el principal promotor de los ecomuseos en su país y uno de los impulsores de la Nueva Museología a nivel europeo:

- Los habitantes de los pueblos son los verdaderos propietarios de su cultura y poseen el derecho a interpretarla y validarla ellos mismos.
- El sentido de una cultura y de sus valores sólo puede definirse mediante la percepción humana y con una interpretación fundamentada en el conocimiento, debiendo reforzarse la competencia cultural.
- La participación popular es esencial para los ecomuseos, siendo la cultura un recurso común y democrático que debe gestionarse en forma democrática.
- Cuando surge un conflicto entre el turismo y la conservación de la cultura, la segunda debe tener prioridad; el patrimonio auténtico no debe ser alienado, pero debe fomentarse la producción de *souvenirs* de calidad basados en las artes tradicionales.
- La planificación global y a largo plazo es de importancia primordial, debiéndose evitar cualquier beneficio material inmediato que, en el largo plazo, pueda tener un efecto destructivo sobre la cultura.
- La protección del patrimonio cultural debe formar parte de un planteamiento medioambiental integral; en este sentido, las técnicas y los materiales tradicionales son esenciales.
- Los visitantes tienen la obligación moral de comportarse con respeto, debiéndoseles facilitar al efecto un manual de buena conducta.
- No existe una Biblia de los ecomuseos, poseyendo cada uno de ellos características diferenciadas según las culturas específicas y la situación de las sociedades en las que surgen.
- El desarrollo social es un requisito previo para la creación de un ecomuseo en una sociedad viva.
- El bienestar de los habitantes debe mejorarse sin poner en peligro los valores tradicionales.

Naturalmente, este ideal no es necesariamente aplicable a todos los casos, aunque sólo sea porque no todas las sociedades implicadas han alcanzado el grado suficiente de concienciación sobre su cultura para seguir normas establecidas en un contexto político-cultural tan diferente.

DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

¿Qué sucede actualmente en el mundo de los ecomuseos, cuya diversidad y riqueza en cuanto a iniciativa e innovación hemos tenido ya oportunidad de constatar?

ECOMUSEOS RURALES

En el medio rural, que constituye el ámbito privilegiado de la mayoría de los ecomuseos o de los proyectos análogos, podemos distinguir varias tendencias que sirven de complemento a la voluntad general de promover la identidad de las comunidades rurales y la autoestima de sus habitantes:

- La construcción de una capacidad de resistencia y de adaptación de los valores y modos de vida tradicionales frente a los retos y cambios impuestos por el mundo moderno, un fenómeno visible entre las comunidades autóctonas de Canadá y en ciertos proyectos de India y Latinoamérica.
- La resistencia a los efectos más negativos del turismo, pero también la educación de los turistas, la búsqueda de un turismo cultural “inteligente”, en India, en China (autodefensa de las minorías) y en Europa.
- La contribución al desarrollo económico mediante el apoyo a la iniciativa y a la producción de bienes y servicios para el consumo local o para la exportación, en Malí, en Noruega y en Italia, entre otros países.

CADA ECOMUSEO CREARÁ SU PROPIO CONCEPTO Y SU PROPIA DEFINICIÓN EN FUNCIÓN DE SUS OBJETIVOS, DE LAS CULTURAS LOCALES Y DEL CONTEXTO DEL DESARROLLO LOCAL –CULTURAL, SOCIAL Y ECONÓMICO– Y TAMBIÉN DE LAS IDEAS, LAS UTOPIÁS Y LAS PERSONALIDADES DE SUS PROMOTORES.

ECOMUSEOS URBANOS

También existen ecomuseos urbanos que siguen los principios del “museo integral” establecido en Santiago de Chile. Aunque dentro del contexto de la preservación del carácter popular de un barrio obrero en el centro de la ciudad, el primero fue el de Montreal a finales de los años setenta (el Ecomusée du Fier Monde): Otras iniciativas surgieron en numerosos países, incluso en Japón y en Corea. También aquí pueden observarse varias tendencias:

- La movilización de una memoria plural que en ocasiones adquiere la forma de inventarios participativos, como en Seixal (Portugal), Viamão (Brasil) o Fresnes (Francia).
- La respuesta a nuevos problemas urbanos y a nuevas prácticas culturales, como en Sta. Cruz o Maré (Río de Janeiro, Brasil).
- La ampliación de la lógica del barrio a otra de vastas zonas urbanas, como en Fresnes, donde el ecomuseo local da origen a un proceso análogo que involucra a una gran aglomeración del extrarradio, lo que conlleva una búsqueda de métodos válidos para gestionar la complejidad.

¿QUIÉN TOMA LA INICIATIVA?

Ésta es una pregunta a plantearse antes de lanzar un proyecto, ya que de su respuesta dependerá su éxito o fracaso. No existe una regla absoluta, salvo la de que la autoridad local (municipio, distrito, etc.) debe estar totalmente de acuerdo, incluso si no interviene directamente. Algunos ejemplos:

- Una decisión municipal, como en Seixal o en Fresnes.
- Un grupo privado, una asociación, como en Sta. Cruz o Montreal.
- Un individuo o un grupo de individuos, como en el caso del Maestrazgo.
- Un grupo local que retoma y transforma un encargo público, como en Le Creusot.

En todos los casos será necesario asegurarse de que la toma de iniciativa es legítima y que no será impugnada.

AL RITMO DE LAS GENERACIONES

El ecomuseo es un proceso que empieza con la iniciativa o participación de una generación activa durante la fase de construcción. El ecomuseo corresponde, pues, a un estado cultural, que es el de dicha generación en un momento temporal concreto y en respuesta a ciertos objetivos. La continuación del proceso irá necesariamente de una generación a la otra, y después a las siguientes. ¿Qué sucede después? El ecomuseo puede desaparecer, convertirse en un museo clásico (como ha sucedido en la actualidad con Le Creusot), o transformarse en algo diferente, que la nueva generación activa inventará allí mismo.

¿Y AHORA?

BREVE REPASO DE LOS ECOMUSEOS DE HOY

En la actualidad, la “moda” de los ecomuseos se ha extendido por el mundo, aunque las formas que adopta son muy distintas, sin otra cosa en común que el nombre. Europa es sin duda el continente más conservador y Latinoamérica el más innovador. Asia y el Pacífico están empezando a experimentar a partir de sus problemas específicos y de sus culturas.

Todavía no podemos extraer conclusiones. Los países anglosajones son los más reticentes y los países latinos, los más entusiastas. Según mis informaciones, Europa oriental, que durante mucho tiempo permaneció al margen del movimiento de la nueva museología, va incorporándose poco a poco. África, parece que con la excepción de Senegal, está ausente, tal vez porque sus museos son muy pobres en cuanto a medios y personal y porque todavía se encuentran demasiado cerca del estado en el que se hallaban durante la época colonial. Los esfuerzos de la UNESCO y del ICOM para formar a profesionales de calidad se han basado y siguen basándose en la museología tradicional. Por otro lado, las exigencias de conservación, desde riesgos climáticos a tráfico ilegales, dominan la reflexión sobre una eventual modernización de objetivos y métodos.

A título personal, considero que se debería abandonar el uso indiscriminado del término ecomuseo, ya que no garantiza el respeto a los principios antes descritos. Sería preferible utilizar términos como *museo comunitario* cuando la comunidad se encuentre realmente asociada a todas las fases del proceso, *museo del territorio* cuando el museo trate sobre todo un territorio en sus diferentes aspectos para servir a su desarrollo, *museo temático* cuando se centre únicamente en un aspecto de la cultura o de la actividad local, o incluso recurrir a un nombre que ni siquiera haga referencia al museo, sino que cubra un conjunto de principios, como los de Liuzhi. Pero de lo que sin duda habrá que hablar es de “nueva museología” como laboratorio permanente de investigación y de experimentación, con vistas a una utilización del patrimonio como capital cultural, social y económico de las comunidades y de los territorios.

BIBLIOGRAFÍA

Bedekar, V.H., *New Museology for India*, National Museum, Nueva Delhi, 1995.

Davis, Peter, *Ecomuseums, a sense of place*, Leicester University Press, 1999.

Freire, Paulo, *Educação como Prática da Liberdade*, Río de Janeiro 1967, traducción francesa, *L'Education, Pratique de la Liberté*, Ed. du Cerf 1971, reproducido en facsímil por Asdic, 1996.

Gjestrum, J.A., y Maure, M. (ed.), *Økomuseumsboka–identitet, økologi, deltakelse*, ICOM Norwegian committee, Tromsø, 1988.

Maggi, Maurizio, *Gli Ecomusei*, Umberto Allemandi, Turín, 2000.

Maggi, Maurizio, *Ecomusei, Guida Europea*, Umberto Allemandi, Turín, 2002.

VV.AA., *Museologia social*, Unidade Editorial, 2000, Porto Alegre (Brasil).

Togni, Roberto, *Per una museologia delle culture locali*, Università degli Studi di Trento, 1988.

Desvallées, André (Coord.), *Vagues, une anthologie de la nouvelle museologie*, Collection Muséologie, Ed. W y MNES, Tomo 1, 1992, – Tomo 2, 1994, (Diffusion Presses Universitaires de Lyon).

MIS PROPIOS ESCRITOS

La Culture des Autres, París, Seuil, 1976.

La Cultura degli Altri, Assisi, Ed. Cittadella, 1981.

L'Initiative Communautaire, Col. Museologie, Mâcon, MNES & W, 1992. (Diffusion Presses Universitaires de Lyon).

O tempo social, Río de Janeiro, Eça Ed., 1987.

Les racines du futur – Le patrimoine au service du développement local, Chalonsur-Saône, ASDIC, 2002, (Diffusion Editions du Papyrus).

Le radici del futuro, Bolonia, Ed. Clueb, 2005.

ARTÍCULOS Y TEXTOS DIVERSOS SOBRE NUEVA MUSEOLOGÍA Y PATRIMONIO EN EL SITIO WEB

En francés, inglés, español y portugués (sin traducciones). Actualizaciones regulares.

www.interactions-online.com

DEFINICIÓN DEL ECOMUSEO SEGÚN GEORGES HENRI RIVIÈRE (1975–1980)

[Extraído de *Vagues, une anthologie de la nouvelle museologie*, Tomo 1, pp. 443–445]

UN ECOMUSEO ES UN INSTRUMENTO

ideado, fabricado y explotado conjuntamente por un poder y una población, entendiendo por poder los expertos, las facilidades y los recursos que éste aporta, y por población las aspiraciones, conocimientos y facultades de aproximación de la misma.

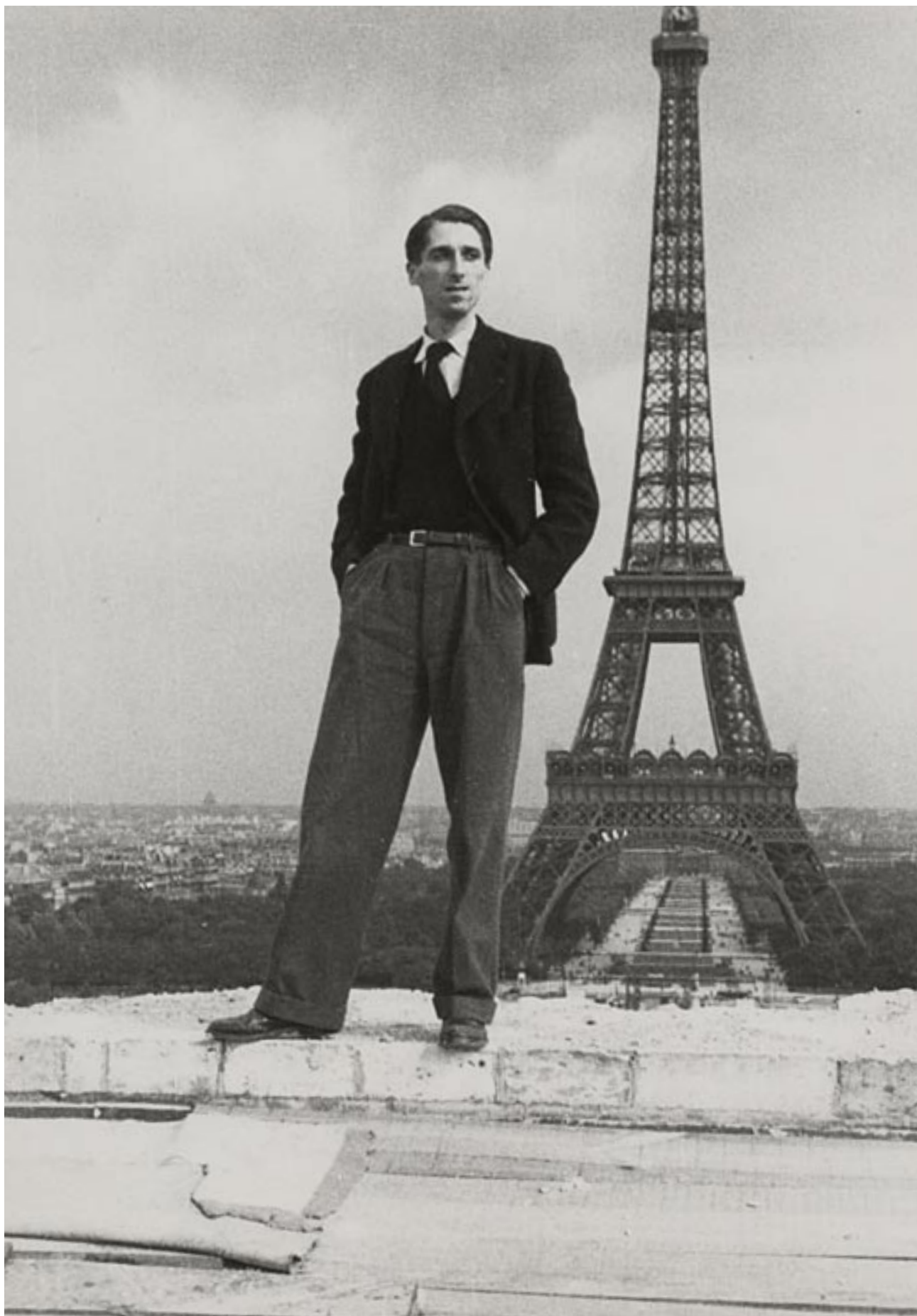
Un espejo en el que la población implicada pueda mirarse y reconocerse, en el que pueda buscar explicaciones sobre el territorio al que está ligada, así como sobre las poblaciones que la han precedido, en la discontinuidad o continuidad de las generaciones. Un espejo que esta población presenta a sus huéspedes para su mejor comprensión desde el respeto hacia su trabajo, sus comportamientos, su intimidad. Una expresión del hombre y de la naturaleza en la que el primero aparece interpretado en su entorno natural y la segunda en su estado salvaje pero también en la forma en que la sociedad tradicional y la sociedad industrial la han adaptado para ajustarla a su propia imagen.

Una expresión del tiempo cuando la explicación se remonta hasta la aparición del hombre, abarcando los periodos prehistóricos e históricos que ha vivido, y desembocando en el tiempo actual. Pero también con una apertura hacia el mañana sin que ello implique la toma de decisiones por parte del ecomuseo, sino el desempeño de su papel como fuente de información y de análisis crítico.

Una interpretación del espacio. Espacios privilegiados en donde el visitante puede caminar o detenerse. Un laboratorio en la medida en que contribuye al estudio histórico y contemporáneo de la población y de su medio y favorece la formación de especialistas en estos campos, en colaboración con organizaciones externas de investigación. Un conservatorio, en la medida en que ayuda a la preservación y a la valoración del patrimonio natural y cultural de esa población.

Una escuela, al asociar a la población afectada a sus acciones de estudio y protección, incitando a comprender mejor los problemas de su propio futuro. Este laboratorio, este conservatorio, esta escuela se inspiran en principios comunes. La cultura que reivindican debe ser entendida en su sentido más amplio, y se esfuerzan por dar a conocer la dignidad y la expresión artística de las manifestaciones que emanan de las diversas capas de la población. Más que encerrarse sobre sí mismos, dan y reciben.

Lehmann, Henri
Georges Henri Rivière en las terrazas del Museo del Hombre, todavía en
construcción en 1936-1937. Donante: Henri Lehmann. Derechos reservados.
© 2007. Musée Quai Branly, París / Scala, Florencia.



¿SERÁ EL MUSEO CAPAZ DE DEFENDERSE?

UNA MIRADA SOBRE LA INSPIRACIÓN DEL ECOMUSEO

TOMISLAV ŠOLA Director de la *European Heritage Association*. Profesor de la Universidad de Zagreb (Croacia).



Altos hornos construidos en 1779, de la colonia industrial de Engelsberg (patrimonio de la humanidad según UNESCO). © Christina Lindequist. Cortesía: Ekomuseum Bergslagen.

EL CAMPO DE ACCIÓN DEL ECOMUSEO ES “SU” TERRITORIO, EL TERRITORIO QUE SE CORRESPONDE CON CIERTA IDENTIDAD ENCONTRADA. UNA IDENTIDAD QUE, SIMPLIFICANDO UNA DEFINICIÓN NECESARIAMENTE COMPLEJA, SERÍA TODA UNIDAD DIFERENTE A LAS DEMÁS; UN SISTEMA ÚNICO DE VALORES QUE CORRESPONDERÍA ÚNICAMENTE A UNA SITUACIÓN AISLADA: VALORES SOCIALES, ECONÓMICOS, CULTURALES, GEOGRÁFICOS Y NATURALES.

AUNQUE NO ES INFRECLENTE ENCONTRARSE

con opiniones que defienden el ecomuseo como un modelo susceptible de aplicarse en cualquier circunstancia espacial o temporal, la realidad es muy otra. Un ecomuseo representa una forma de pensar dentro de una determinada disciplina: una forma de sentir y asumir la misión social del museo y su responsabilidad con relación al esfuerzo por alcanzar objetivos humanistas y sociales. No es, por tanto, una mera solución práctica que pueda emularse o utilizarse con el simple propósito de crear nuestro propio museo de éxito. En una profesión expuesta a frustraciones sociales y expectativas crecientes cabe esperar la aparición de mentalidades “cortoplacistas” y, en consecuencia, de fórmulas salvadoras. Son muchos, pues, los que se mostrarán dispuestos a sobrevalorar, en forma poco crítica, el ecomuseo, otorgándole estatus de modelo —algo así como una nueva forma de gestión más inteligente—, y muchos más incluso los que se sentirán tentados de ignorar esta corriente de pensamiento. Para estos últimos, el ecomuseo sería poco menos que una invención socialista concebida para centros rurales europeos y a la que recurrirían unos cuantos comisarios que siguen obsesionados con el Mayo del 68. Se equivocan unos y otros, pues el ecomuseo no es sino la consecuencia lógica de un siglo de práctica museística y de varias décadas de sensibilización teórica de la profesión. Se trata de una innovación pero, más aun, de un nuevo tipo de sensibilidad frente a problemas viejos equivalente a lo que el concepto de desarrollo sostenible supone frente al llamado progreso.

UNA NUEVA FILOSOFÍA PROFESIONAL CONVERTIDA EN PRÁCTICA

Aunque simple en sus pretensiones, la nueva teoría incide en el meollo mismo de la tradición museística y, llevada a sus últimas consecuencias, conduce a una metanoia profesional, a otra forma de entender las cosas. Una forma de la que se esperaba arrojar luz sobre el universo museístico y en cuyo centro, inmerso en el tiempo y el espacio, nos encontramos con el hombre y con su patrimonio; un patrimonio que comprendería tanto la naturaleza sobre la que ha intervenido como lo artificial que él mismo ha creado; la necesidad del hombre de ser siempre capaz de construir y nunca de destruir, de ser distinto de una generación a otra y de no cambiar nunca en lo que le hace diferente. La teoría identifica el patrimonio como semillero, como acumulación de experiencia, como garantía de que existe un lugar a donde ir cuando estamos faltos de inspiración o información útil. De ahí también el empeño en crear instituciones que sean capaces de ofrecer eso pero convertidas a la vez en medios más eficaces para impartir cultura, en lugares en donde sea posible vivirla y comprenderla. Y para que la profesión comprenda que el mismo pasado en el que se entronca es, al igual que la institución del museo, un medio,

necesita sensibilizarse a través de la teoría y la práctica. Es así como se ha logrado progresar desde el pasado hasta el presente. De hecho, hasta la aparición del concepto de ecomuseo no existía ninguna disciplina filosófica que fuera capaz de emprender un cambio radical de la práctica museística y que lo deseara, limitándose, con diferentes grados de éxito, a explicar la práctica ya existente y sus variaciones.

IDENTIDAD COMPLETA

La creación de museos tradicionales es resultado, en la mayor parte de los casos, de una iniciativa individual enmarcada en circunstancias pasadas y concretas.

Así, representada por el patrimonio acumulado y expuesto, la identidad de esos lugares se asemeja, en realidad, a un rompecabezas cuyas piezas hubieran sido cortadas en formas tan dispares que resulta imposible encajarlas para componer con ellas una imagen inteligible.

La identidad completa es resultado de la unión de formas de la naturaleza, la cultura y la civilización, que crean un todo sólo cuando se reúnen en el proceso de funcionamiento del museo. Ni que decir tiene, no todos los museos están condenados a la imagen panorámica, pero sí algunos. Otros, en cambio, crean la benéfica impresión de que el lenguaje sólo tiene sentido si se expresa mediante comparaciones y dentro de un contexto.

De hecho, la filosofía del ecomuseo es bastante contraria a la tradición entendida como algo encontrado. En el ecomuseo, el punto de arranque de todas sus actividades será una identidad compleja científicamente estudiada y definida. Es, a priori, multidisciplinario. Por tanto, la institución del ecomuseo se aplicará a esta identidad, tanto para profundizar en la investigación como para implementar una misión múltiple: para que la identidad se reconozca, apoye, ayude, fortalezca, exponga, exprese y se restituya al proceso vital al que pertenece. La principal tarea será la de mantener viva la integridad y complejidad de esa identidad. Y si en el caso del museo tradicional, el punto de atención se centraba en algún tipo de interés individual o académico (justificado por ciertas circunstancias especiales), en el del ecomuseo el foco está en el centro de gravedad de la comunidad, el lugar del que surge toda su identidad y de la que brota, una vez más, reforzada. La completitud es la única garantía de su verdad y convicción. El interés académico es tan sólo una base cualitativa al servicio del proceso.

EL MUSEO TERRITORIAL

La de "museo sin paredes" es una forma frecuente y pintoresca de describir este tipo de institución. Los museos modernos tienden a multiplicarse, a crecer y a especializarse hasta el infinito. El rasgo principal de su respuesta al desafío de lo contemporáneo sería la musealización del mundo. En cambio, a ese mismo desafío el ecomuseo responde ampliando su alcance y su dominio sobre la totalidad de su propio territorio e introduciendo matices en la vida y en las iniciativas que le permitan cumplir su misión principal: preservar la naturaleza creativa de la memoria colectiva y garantizar su presencia, con una calidad óptima, dentro del más amplio círculo posible de propietarios y usuarios.

La difusión y el espectro del museo convencional dependen de las circunstancias y son, muy a menudo, arbitrarios. El campo de acción del ecomuseo es "su" territorio, el territorio que se corresponde con cierta identidad encontrada. Una identidad que, simplificando una definición necesariamente compleja, sería toda unidad diferente a las demás; un sistema único de valores que correspondería únicamente a una situación aislada: valores sociales, económicos, culturales,



Representación de un paseo por el parque, Engelsberg. © Christina Lindequist. Cortesía: Ekomuseum Bergslagen.

geográficos y naturales. Por consiguiente, el ecomuseo no obedecería, sin más, al ingenio de algún individuo o a la forma de trabajar de alguna administración particularmente ambiciosa. Aunque todo eso ayuda, las motivaciones deben ser más exhaustivas, más profundas e inmanentes a la identidad colectiva que el museo precisa como recurso para su autoprotección y autoexpresión. Este museo funcionará únicamente como un punto central, un punto de despegue de la acción patrimonial.

“DES-PROFESIONALIZACIÓN”

Las mismas comillas explican el significado: no se trata de renunciar a ningún tipo de estándar profesional, sino que, manteniendo siempre su calidad, el ecomuseo está abierto a la participación de la población en la que se inscribe o a la que debe su existencia. La tradición museística europea, sobre todo en lo concerniente al museo etnográfico, está familiarizada con la práctica de establecer una red de representantes de la zona en el museo, algo muy en línea con lo que hace el ecomuseo, salvo que, en este caso, se trata de un proceso de trabajo regular y que implica un mayor grado de participación de la población. Ninguno, o casi ninguno de los puestos del ecomuseo podrían funcionar sin la aportación de *amateurs* (en la acepción original del término) a cargo de tareas inequívocamente profesionales, como supervisión de las estructuras, servicios de vigilancia, apertura de los espacios a los visitantes, visitas guiadas, interpretación y demostración de contenidos, mantenimiento, etc. En todos los casos, el compromiso de esos voluntarios con el museo es una continuación de sus propios intereses laborales, de sus habilidades o de su vocación. Un amor por la identidad a la que dedican todo su esfuerzo y que es parte de la tradición y de lo que son que a menudo suple otros rasgos considerados esenciales, dotándoles de un encanto del que los conservadores estarán siempre faltos.

Con todo, resulta evidente que este tipo de des-profesionalización y de actividad con aficionados exige del conservador una profesionalidad y conocimiento del trabajo a desempeñar superior a los que los

conservadores que trabajan en museos convencionales se ven obligados a mantener. Cualquiera que haya intentado explicar en qué consiste un museo y cuál es su misión a un profano conoce la dificultad de la tarea. Será, por tanto, a dichos usuarios a los que debamos dirigirnos, ya que la élite necesaria para el funcionamiento del museo puede encontrarse en cualquier parte. Sólo si conseguimos influir en ellos seremos capaces de apuntalar el futuro de la profesión y el cumplimiento de la misión encomendada. Una razón más, por tanto, para buscar conocimiento y consuelo en la teoría patrimonial, aunque decidamos denominarla patrimoniología, o precisamente por ello.

DES-INSTITUCIONALIZACIÓN

Todas las instituciones son, hasta cierto punto, autosuficientes y se regulan mediante un conjunto de normas bien definidas. A menudo su autorreferencialidad es tal que sucumben a la tentación, siempre presente, de hacer tan sólo aquello que les posibilita sobrevivir y prosperar. No es raro que las instituciones olviden la inspiración primigenia que motivó su fundación o la misión que se les encomendó al ponerse en funcionamiento. Pocas veces consigue la memoria institucionalizada superar el pragmatismo por el que optimiza el mínimo esfuerzo necesario para alcanzar los objetivos de su propia institución. Si ese es el caso con las instituciones políticas, médicas y religiosas, ¿por qué no habría de serlo con las culturales, y muy especialmente con los museos, sobre todo si tenemos en cuenta su carácter conservador? Y, sin embargo, al contrario de lo que sucede con otros tipos de museos, los ecomuseos son conscientes de esos escollos y se esfuerzan constantemente por evitarlos. Un esfuerzo sin duda encomiable.

En un sentido ideal, la des-institucionalización representaría la condición utópica final que convertiría la institución en algo superfluo; es decir, que el museo funcione como una organización social y un estado mental: como una no-institución. Un concepto que, entendido adecuadamente, implica que, con independencia del tiempo o el lugar, la institución del museo deberá ponerse al servicio de la propia vida.

DETERMINACIÓN POR TIEMPO REAL

Los museos convencionales tratan del pasado, se sitúan en el presente y han sido concebidos para el futuro. De ahí el cliché de que el museo está al servicio “de las generaciones venideras”.

Toda institución social que se financie con dinero del contribuyente deberá, en la mayor parte de los casos, responder a un pragmatismo social. Las sociedades modernas han creado museos que atribuyen al pasado valores y juicios en los que, más que proporcionar una imagen objetiva y útil de ese pasado reflejan, ante todo, sus aspiraciones colectivas, ofreciendo justificaciones donde debería haber introspección crítica y aprovechable. No es probable que el visitante medio del museo perciba el engaño que se esconde tras la majestuosa acumulación y los fascinantes objetos: el de un museo inútil y que le es ajeno. Además, cualquier intento encaminado a minimizar el solemne academicismo y los valores elementales sobre los que descansa el sistema será condenado. Y ésa es la causa de la marginación tanto de la academia como del conocimiento, al servicio siempre de quienes detentan el poder. Las instituciones patrimoniales no han sido todavía comprendidas por quienes trabajan en ellas, y menos aun por sus usuarios potenciales. Y aunque en ningún caso cabe proclamar la inutilidad del museo de arte contemporáneo al uso, sí estamos en condiciones de afirmar que ha acabado convertido en parte del círculo elitista de los creadores del arte en lugar de en mediador, intérprete, facilitador y, en última instancia, de medio que haga posible el retorno del arte a nuestra cotidianidad en lugar de a su eliminación y confinamiento en el museo.

Granja finlandesa Rikkenstorp, en el norte del Ecomuseo Bergslagen. Los finlandeses llegaron a la zona para asentarse en los bosques y posteriormente se dedicaron a trabajar el carbón en las forjas y altos hornos. © Christina Lindequist. Cortesía: Ekomuseum Bergslagen.



UN ECOMUSEO REPRESENTA UNA FORMA DE PENSAR DENTRO DE UNA DETERMINADA DISCIPLINA: UNA FORMA DE SENTIR Y ASUMIR LA MISIÓN SOCIAL DEL MUSEO Y SU RESPONSABILIDAD CON RELACIÓN AL ESFUERZO POR ALCANZAR OBJETIVOS HUMANISTAS Y SOCIALES.

CUALQUIERA QUE HAYA INTENTADO EXPLICAR EN QUÉ CONSISTE UN MUSEO Y CUÁL ES SU MISIÓN A UN PROFANO CONOCE LA DIFICULTAD DE LA TAREA. SERÁ, POR TANTO, A DICHS USUARIOS A LOS QUE DEBAMOS DIRIGIRNOS, YA QUE LA ÉLITE NECESARIA PARA EL FUNCIONAMIENTO DEL MUSEO PUEDE ENCONTRARSE EN CUALQUIER PARTE. SÓLO SI CONSEGUIMOS INFLUIR EN ELLOS SEREMOS CAPACES DE APUNTALAR EL FUTURO DE LA PROFESIÓN Y EL CUMPLIMIENTO DE LA MISIÓN ENCOMENDADA.

COMPROMISO SOCIAL

Supongamos que todos los políticos de una comunidad dada sean unos convencidos nacionalistas creadores de mitos (supongámosles capaces incluso de mostrarse plenamente convencidos de algo): se trataría de un tipo de desviación que propaga la intolerancia, el racismo y la xenofobia a la vez que provoca el ostracismo y desencadena todo tipo de perversiones mentales y del sistema social. Los museos no pueden sustraerse al inevitable desmoronamiento que ese tipo de degradación social y moral entraña y ante el que pueden asumir dos posturas diferentes: secundarlo o combatirlo con todos los medios a su alcance. Justificando su autismo social en el mantenimiento de la erudición y de una supuesta objetividad, los museos que optan por la primera vía permanecen, como poco, mudos: *qui tacet consentit* (quien calla, otorga). Enterradas en la arena del aislamiento académico, las cabezas se sienten a salvo. Pero, aunque el auténtico ecomuseo no representa, en modo alguno, el activismo social militante de origen cuasi socialista, sí será consciente de la traición a los intereses de sus usuarios que se derivarían de su falta de pronunciamiento —expositivo o de cualquier otro tipo— en un momento en el que la comunidad se enfrenta a codiciosas manipulaciones, dilemas y ocultamientos, por lo que se verá obligado a contribuir de alguna forma a la verdad, con algún tipo de información integrada que consiga, como poco, situar el problema dentro de unas dimensiones realistas e informar ampliamente a todos cuantos se muestren interesados en ofrecer soluciones al respecto.

Pero ni el ecomuseo es un dechado de virtudes ni una fuerza social tan maligna como para que el conflicto de intereses forme parte de su realidad habitual. Con todo, la práctica nos enseña que sólo los ecomuseos y museos que siguen una línea como la que acabamos de describir tienen problemas con los gobernantes. La decisión de actuar en tiempo real no es un vacuo ejercicio museológico. El trabajo en el museo no va a verse ya libre de riesgos. Además, los problemas que afectan a la sociedad contemporánea son tan numerosos y apremiantes (con efectos a los que, en la mayor parte de los casos, dedicamos adjetivos como irreversible, fatal o final) que los museos no pueden permitirse ya el lujo de refugiarse en la contemplación del pasado. Y eso es lo que muchos de los ecomuseos proponen. Son museos para el *hic et nunc*; es decir: no sólo para el “ahora”, también para el “aquí”.

Al adoptar ese enfoque, el ecomuseo responde, con mayor rotundidad que los museos de otro tipo, al reiterado llamamiento a que los museos definan su producto emitido desde el marketing y la gestión. Y el ecomuseo define su producto como la sabiduría práctica que emana del pasado y que afecta, en forma relevante, a la existencia cotidiana, o como los rasgos identitarios que sobreviven gracias a la acción del propio ecomuseo. Tras ello no queda sino la intención de que ese producto resulte útil y atractivo incrementando así su valor a ojos de los usuarios. Sólo entonces, si el conocimiento se escoge



Representación turística entre las casas del parque, Engelsberg. © Christina Lindequist.
Cortesía: Ekomuseum Bergslagen.

y utiliza apropiadamente, resultará útil y la sabiduría aprovechable y beneficiosa. En suma: cuando el museo, guiado por la perspectiva innovadora del ecomuseo, comience a hablar sobre el presente y a utilizar el pasado, podrá salir de la crisis que, a pesar de los éxitos aparentes, le atenaza.

Como cualquier otro museo organizado cibernéticamente, el ecomuseo forma parte de la comunidad en la que trabaja, del *locus communis* que celebra y transmite la identidad de la que se ocupa. Como lugar en donde la identidad es capital, como foro para el debate y la exploración de la realidad, como una suerte de trasunto del “consejo de ancianos”, ese museo podrá y deberá actuar como moderador de su comunidad en el viaje de ésta por los caminos del tiempo y bajo condiciones adversas.

Prosiguiendo con símiles pintorescos, podemos sin miedo a equivocarnos afirmar que, con su apertura hacia la cotidianidad, ese museo representa una garantía permanente de individualidad dentro de la producción inflacionaria de identidades instantáneas que la globalización ha impuesto en el Planeta.

El ecomuseo forma parte de la comunidad y no ha sido creado para disfrute de quienes vienen de fuera de ella; unos “otros” que son, naturalmente, bienvenidos, pero que no forman parte de la propia definición del museo. Un museo bien concebido y atractivo siempre contará con unos buenos niveles de asistencia. Pero los turistas se están volviendo mucho más exigentes, sobre todo los que se enmarcan dentro de eso que se ha dado en llamar “turismo cultural” y que deberíamos, quizás, denominar con mayor propiedad “turismo patrimonial”. Un turismo que busca originales, pero no los originales que (por extraordinaria que sea su calidad) adornan el interior

de espléndidas vitrinas museísticas, sino más bien esos otros que, aunque menos grandiosos, experimentan inmóviles su propio contexto vital; un turismo que manifiesta su hartazgo ante el masificado y estereotipado coste con el que la industria del ramo grava el tiempo libre. Por ello, y muy especialmente en el caso del ecomuseo, sería un error seguir el llamamiento que las administraciones locales lanzan a los museos invitándoles a tomar medidas especiales para atraer a los turistas; una mala idea, sin duda, aunque el turismo de calidad lo valore.

Con un ajuste mínimo (en la señalética, las inscripciones y, posiblemente, las audioguías) cualquier museo que sea bueno para usuarios locales lo será también para foráneos. Al ocuparse de los problemas reales de las personas reales en tiempo real, el ecomuseo se convierte en un medio democrático por excelencia: un museo que es un centro de transparencia social y de toma de decisiones fundamental en cualquier existencia democrática. Dichos museos defienden, al pie de la letra, que la fórmula para alcanzar el éxito radica en la creación de un producto necesario y atractivo y en el esfuerzo para que llegue a su público objetivo.

CONCLUSIÓN

La idealización es como una reseña crítica entusiasta: demasiado simple y demasiado fácil para ser verdad. Las innovaciones básicas del ecomuseo que aquí hemos desgranado ni han surgido de repente, ni han tenido lugar en todas partes, ni han llegado en todos los casos a materializarse; ni siquiera en aquellos lugares en los que el proyecto para la creación de un ecomuseo era visto como algo razonable. El ecomuseo representa un valor procesual que otorga una importancia menor a su sustancia física (sea ésta el edificio o la colección, aunque deberá existir siempre un cierto margen de aceptabilidad) y mayor a la actitud mantenida frente al concepto de patrimonio y al papel que ese patrimonio desempeña en las vidas de quienes han creado el museo y lo sostienen. El ecomuseo representa también una forma de activa consciencia social, un mecanismo de autoconocimiento y autorregulación. Y todo lo demás estará al servicio de esas tareas. Una aparente falta de precisión de la que se derivan muchos malentendidos que han lentificado la evolución de esta forma de pensar. A pesar del transcurso de tres décadas de existencia, del desarrollo y la relevancia demostradas, de la incidencia ejercida en todas partes, de su potencialidad de adaptación, con sus matizaciones, a cualquier circunstancia, el

Centro de visitantes del ecomuseo El "Slaggarborder".
© Christina Lindequist. Cortesía: Ekomuseum Bergslagen.



Casa solariega de madera, 1746, Engelsberg.
© Christina Lindequist. Cortesía: Ekomuseum Bergslagen.



ecomuseo continúa siendo una novedad. Un problema semántico, una desgraciada coincidencia, ha contribuido a la ralentización a que aludimos: ese prefijo “eco” que debería haber señalado su diferencia básica con los demás tipos de museo, lo acerca demasiado a todo lo que en otro tiempo se relacionó —o todavía se relaciona— con el medio ambiente en cuanto a hábitat vital. De ahí las abundantes confusiones, con muchas personas todavía pensando que el ecomuseo tiene que ver, si no en su totalidad, sí al menos en parte, con la historia natural. Una confusión que haría aconsejable cambiar la denominación de estos museos por la de “museos integrales” (1), “museos totales” (2), “museos de la comunidad” (3) o “museos de la sociedad” (4) o, más apropiadamente, “museos cibernéticos” (5); unos términos que reflejan la necesidad de que la denominación transmita en lo posible la esencia de su innovación pero que, sólo al agruparlos todos juntos, consiguen describirla con eficacia y revelar el verdadero alcance del término.

El término cibernético no es específico del ecomuseo, pero describe muy bien la necesidad de emprender una reforma de las instituciones sociales para convertirlas en parte consciente del sistema que rige la sociedad contemporánea. Un museo organizado como tal, gestionado como un activo factor de desarrollo, que no se pase el día lamentándose de la traición de que es víctima el ciudadano medio a manos de quienes nos gobiernan: ése será, sin duda, un museo cibernético, y quizás también un ecomuseo. En un sentido estricto, el término ecomuseo se ocupa sobre todo de museos rurales. Sin embargo, como ya hemos visto, de una manera general incluirá también a cualquier museo que se dedique a interpretar integralmente la identidad de alguna comunidad definida. Este foco en la calidad de vida de una comunidad concreta es lo que convierte a cualquier ecomuseo en un museo cibernético.

En tanto que concepto teórico construido sobre una práctica de decenios, el ecomuseo representa una novedad radical todavía en proceso de cambio dentro del mundo del patrimonio: para la profesión, redefiniendo las tareas; para los usuarios, redefiniendo el producto. Un museo de síntesis en un tiempo de síntesis y que es, de hecho, la consecuencia lógica de una necesidad común. Los museos sí son útiles, pero no en sí mismos; como no lo es la profesión, la academia, ni menos aún quienes los financian. El dinero es un bien social por mucho que la nueva derecha y el liberalismo económico piensen que son los individuos los que lo crean. La experiencia del ecomuseo puede contribuir a promover el desarrollo del patrimonio para convertirlo en una fuerza dirigente de la sociedad contemporánea (6). La herejía que representa el ecomuseo dentro de la práctica tradicional y la teoría relacionada con él emergen así como una fuerza revitalizadora justo cuando resulta más necesaria.

NOTAS

1. Término frecuentemente empleado por Rivière.

2. Šola, Tomislav. “Hacia el museo total”, tesis doctoral, Universidad de Ljubljana, 1985.

3. Varine, Hugues de.

4. “Musées de société”, término de uso en Francia en las últimas décadas para designar todos los museos que cultivan una clara conciencia de su responsabilidad social.

5. Šola, Tomislav. Ensayos sobre los museos y su teoría – hacia el museo cibernético. Asociación de Museos de Finlandia, Helsinki, 1997.

6. Pensemos aquí en todas las formas habituales y profesionales de funcionamiento de las instituciones patrimoniales.



TEORÍA Y MÉTODO DE LA
NUEVA MUSEOLOGÍA
EN MÉXICO.
UNA EXPERIENCIA
DE ORGANIZACIÓN
SOCIAL
A PARTIR DE LA
GESTIÓN
CULTURAL

RAÚL ANDRÉS MÉNDEZ LUGO

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Centro Nayarit

Movimiento Internacional para una nueva Museología
Consejo Internacional de Museos. UNESCO

ANTECEDENTES

REFLEXIONAR Y DAR A CONOCER LA

experiencia de un fenómeno cultural que hoy se conoce como nueva museología en muchas naciones del mundo y, en México en particular, nos obliga a ser modestos, profundos y tolerantes y, sobre todo, estar convencidos de que dicho movimiento museológico nace, crece y se fortalece por el carácter contestatario y transformador que caracterizó a sus fundadores y que se mantiene vigente hasta nuestros días.

Hablar de nueva museología es reconocer la importancia y el papel histórico que ha jugado el Consejo Internacional de Museos —ICOM—, organismo máximo y superior de los museos y la museología en el mundo.

Promover la nueva museología es reconocer que el museo “es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, difunde y expone los testimonios materiales del hombre y su entorno para la educación y el deleite del público que lo visita (1)”.

Pertenecer a la nueva museología es entender que el museo tradicional es producto de un espacio y tiempo determinado, que seguirá existiendo y coexistiendo durante el tiempo que duren los procesos de transición a la democracia, sostenidos o transformados por los intereses y las necesidades inherentes a quienes hacen posible su existencia.

La nueva museología mundial tuvo su origen en dos importantes reuniones del ICOM, en 1971 cuando se llevó a cabo la IX Conferencia Internacional en Grenoble, Francia, momento afortunado cuando se gestó la concepción de lo que hoy conocemos como Ecomuseo y, en 1972 en Santiago de Chile, de la cual surgió el documento denominado “*Resoluciones de la Mesa Redonda sobre el Papel y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo*” (2), donde se acordó desarrollar experiencias guiadas por el concepto de “Museo Integral”. Dos importantes museólogos participaron en ambas reuniones, Hugues de Varine-Bohan, francés y, Mario Vázquez Ruvalcaba, mexicano.

Hugues de Varine, “consciente de la necesidad de abrir el museo tradicional, afirmó que el museo debía considerarse no un edificio, sino una región, no una colección sino un patrimonio regional y no un público sino una comunidad regional participativa. De ahí el triángulo de soporte de la nueva museología: territorio-patrimonio-comunidad (3)”.

En la Mesa Redonda de Santiago de Chile se puso de manifiesto que, “la función básica de los museos es ubicar al público dentro de su mundo para que tome conciencia de su problemática como hombre-individuo y hombre-social, de tal manera que la recuperación del patrimonio deberá, ante todo, cumplir una función social (4)”.

En México, el Instituto Nacional de Antropología e Historia inicia dos proyectos experimentales en los años setenta; uno fue el proyecto denominado “La Casa del Museo”, dirigido por Mario Vázquez, el cual tenía como objetivo fundamental cumplir con los compromisos acordados en Santiago de Chile, es decir, integrar el museo a la comunidad, que los trabajos a desarrollar en la Casa del Museo estuvieran sustentados por una intensa labor de promoción y organización social, que las temáticas a abordar respondieran a los intereses y necesidades de la comunidad. Sólo de esta manera el museo dejaría de ser un espacio aislado y ajeno a la problemática de la población, generando un proceso de concientización y apropiación de su historia particular y encontrando soluciones colectivas de dicha problemática. La Casa del Museo se extendió a varias colonias populares de la Ciudad de México durante 8 años, lo cual produjo una concepción teórico-metodológica de lo que posteriormente derivaría en la aparición del museo comunitario en diversas regiones de la república mexicana. El otro proyecto experimental fue el Programa de Museos Escolares, dirigido por el museógrafo Iker Larrauri, el cual consistía en promover con maestros, alumnos y padres de familia la formación de pequeños espacios museales que tuvieran como objetivo fundamental convertirse en auxiliares didácticos para una mejor comprensión y desarrollo del programa oficial de educación primaria, sobre todo, en el área de ciencias sociales y naturales; para ello se diseñó un guión que contemplaba la trilogía hombre, ambiente y cultura. Este proyecto se extendió a un número importante de escuelas en distintos estados de la república, llegando a tener cientos de este tipo de museos.

En 1983, el Instituto Nacional de Antropología e Historia reunió ambos proyectos experimentales en el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos —PRODEFEM—, el cual fue coordinado por Miriam Arroyo Quan y un equipo interdisciplinario del que formamos parte antropólogos, historiadores, psicólogos, pedagogos, profesores de educación primaria, museógrafos o biólogos, entre otras disciplinas. Es durante esta época cuando se habla por primera vez de Museo Comunitario en México. El programa de museos escolares desapareció y se inició la aplicación práctica de la concepción teórico-metodológica del Museo Comunitario, herencia directa de la experiencia de la Casa del Museo (5).

De 1983 a 1992 el programa cumple una etapa importante, genera una propuesta museológica y se integra al Movimiento Internacional para una Nueva Museología, desde su fundación en 1985 en Lisboa, Portugal, organismo que un año después se afilió al Consejo Internacional de Museos (6). Es importante señalar que el Ecomuseo Quebequense es pionero junto con los ecomuseos franceses y los museos comunitarios de México, del nacimiento de la nueva museología internacional.

A partir de 1993, se reestructura el Programa Nacional de Museos Comunitarios y se crea una coordinación nacional conforme un convenio de colaboración entre el Instituto nacional de Antropología e Historia y la Dirección General de Culturas Populares, ambas dependencias del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, órgano rector de la política cultural del gobierno de la república.

Actualmente, el Programa Nacional de Museos Comunitarios se encuentra en un proceso de descentralización a través de las Unidades Estatales de Culturas Populares que dependen de los gobiernos de los estados. Por esta razón, la concepción del museo comunitario en México está configurando una riqueza mayor en términos teóricos y prácticos, ya que el debilitamiento de una coordinación nacional que marcaba las líneas de acción “desde el centro”, está permitiendo el surgimiento de nuevos enfoques metodológicos, nuevas formas de promoción y organización social, nuevos esquemas de financiamiento y, lo más importante, nuevas experiencias museológicas ligadas al desarrollo sustentable de las comunidades, como es el caso de algunos

LA CONCEPCIÓN DEL MUSEO COMUNITARIO EN MÉXICO
ESTÁ CONFIGURANDO UNA RIQUEZA MAYOR EN TÉRMINOS
TEÓRICOS Y PRÁCTICOS, YA QUE EL DEBILITAMIENTO DE
UNA COORDINACIÓN NACIONAL QUE MARCABA LAS LÍNEAS
DE ACCIÓN “DESDE EL CENTRO”, ESTÁ PERMITIENDO EL
SURGIMIENTO DE NUEVOS ENFOQUES METODOLÓGICOS,
NUEVAS FORMAS DE PROMOCIÓN Y ORGANIZACIÓN SOCIAL,
NUEVOS ESQUEMAS DE FINANCIAMIENTO Y, LO MÁS
IMPORTANTE, NUEVAS EXPERIENCIAS MUSEOLÓGICAS LIGADAS
AL DESARROLLO SUSTENTABLE DE LAS COMUNIDADES.

estados donde el desarrollo económico, social y político específico influye, de una u otra manera, en repensar las estrategias de desarrollo y en la consolidación de la nueva museología mexicana.

MARCO CONCEPTUAL DEL MUSEO COMUNITARIO EN MÉXICO

La concepción general de la nueva museología y la del museo comunitario en México nacen a partir de una reflexión crítica sobre los avances y limitaciones que caracterizaba al museo tradicional, avances que la mayoría de las veces tuvieron que ver con los grandes museos inaugurados en distintos países en la primera mitad del siglo XX, alcanzando su mejor momento en los años sesenta, como fue el caso en 1964 del Museo Nacional de Antropología en México, entre otros no menos importantes. Museos que incorporaron nuevas formas de concebir y construir el espacio arquitectónico, propuestas sin precedentes en el diseño y montaje museográfico, la elaboración de guiones científicos con el sello de las nuevas teorías y métodos de la investigación social, en el uso de modernas tecnologías educativas y pedagógicas y, en los nuevos esquemas de inventario, conservación y seguridad de los acervos patrimoniales.

La nueva museología ha reconocido, en voz de muchos de sus ideólogos, los grandes avances de la museología tradicional, sin embargo, la razón de su nacimiento y existencia debemos encontrarla en la relación dialéctica que debe existir entre la institución museo y la sociedad a que pertenece. Hugues de Varine afirmó en 1973, siendo secretario general del ICOM, lo siguiente:

“la significación histórica de la institución llamada “museo” está en vías de desaparición. La conservación de la herencia cultural de la humanidad no se justifica por el simple placer de rememorar el pasado ni por la investigación hecha por los intelectuales para los propios intelectuales. Teóricamente, el museo está destinado a desaparecer coincidiendo con el fin del contexto cultural y de la clase social que lo crearon [7]”.

Georges Henri Rivière, primer director del ICOM —1946–1965—, es a quien se le adjudica la definición de museo que actualmente propone el Consejo Internacional de Museos, también contribuye enormemente a la crítica del museo tradicional y el nacimiento de la nueva museología mundial. De 1971 a 1982 organizó e impartió el Curso de Museología en la Universidad de París, donde transmitió sus ideas contestatarias a la museología dominante en esa época.

Rivière le decía a sus alumnos ¡Vamos, les conviene comprender mi pensamiento para poder defenderlo algún día! ¡El éxito de un museo no se mide por el número de objetos que expone, sino por el número de visitantes a los que ha enseñado alguna cosa! [8].

Rivière, como representante de la nueva museología mundial, se mostró crítico del arte elitista y esteticista, "...afirma con ironía, que los museos de arte y arqueología nacen como continuación de la vocación de "bosque sagrado" que mostraban los templos de la antigüedad. Sin darse cuenta que todo espacio museístico descontextualiza y sacraliza a los objetos. Que los museos no necesariamente responden a una necesidad de saber sino de poseer y mostrar [9]".

Rivière impulsó desde sus inicios la idea del Ecomuseo "...forma popular y científica de la nueva museología, que tuvo un importante impacto en Francia. A partir de un territorio, una comunidad y un patrimonio, el ecomuseo se propuso rescatar el pasado, el presente y el futuro, la geología, el clima y la historia, los valores y las obras de los hombres de las regiones [10]".

"...El primer ejemplo de dicha propuesta tiene lugar en Borgoña, Francia en 1973; se trata del Ecomuseo de la comunidad urbana de Le Creusot-Montceau-les-Mines creada en 1969 y que reunía 16 comunas. El proyecto intentaba dar a la población de ese territorio un instrumento de comprensión y de dominio del cambio económico, social y cultural ...para ello, argumentaban sus promotores, disponemos principalmente de un patrimonio en el sentido más amplio de la palabra [edificios —antiguos o recientes—, urbanismo, objetos, tradiciones, conocimientos prácticos]. Este patrimonio que pertenece a todos y cada uno, se evoca, se utiliza, se pone en escena y en acción gracias a una interacción permanente entre la memoria popular y el conocimiento científico [11]".

Pierre Mayrand, museólogo de Quebec, Canadá, miembro fundador del Movimiento Internacional para una Nueva Museología —MINOM—, coordinó la experiencia del Ecomuseo de Haute-Beauce, experiencia hermana de los museos comunitarios de México, ya que en diversas ocasiones nos hemos reunido los mexicanos y quebequenses para intercambiar y discutir las posibilidades de la nueva museología (ecomuseo y museo comunitario) en el contexto cultural de nuestras regiones.

Sobre el Ecomuseo de Haute-Beauce, Michel Fortin, colaborador de Mayrand afirma "...el objeto, por su calidad de testimonio y su valor simbólico, deviene instrumento desencadenante de un proceso de toma de conciencia y valoración de un patrimonio dado [12]".

Sobre esto, Pierre Mayrand establece "...El método consiste en señalar a grupos de la población, mediante una actividad de sensibilización y de documentación simultánea singular, el valor simbólico de ciertos objetos para la comunidad entera y asegurar su conservación in situ con esfuerzos preventivos. Tal determinación e inventario permitirá eventualmente presentar el objeto o la memoria dentro de una exposición temporal temática y verificar su valor simbólico. Esto es de todo punto de vista el proceso más conforme con la filosofía del Ecomuseo [13]".

En Santa Cruz, Río de Janeiro, Brasil, Odalice Miranda Priosti, actual vicepresidente de MINOM, ha desarrollado una interesante experiencia de Museo Comunitario y Ecomuseo Territorial, donde la relación museo-comunidad ha permitido que los principios de la nueva museología se apliquen



Imágenes de los museos comunitarios de Ruiz y Coamiles, creados por las juntas vecinales y el INAH, en los últimos años.

con lealtad y profesionalismo, independientemente de enfrentar, como en México y otros países, los problemas inherentes de todo tipo (económicos, sociales y políticos), que caracterizan a este tipo de experiencias.

En México, Mario Vázquez, Miriam Arroyo, Cuauhtémoc Camarena y, muchos promotores de la museología comunitaria a nivel nacional, formamos parte de una cadena que durante 28 años se ha venido conformando y fortaleciendo, tanto en la teoría como en la práctica, cada uno representamos tan sólo un pequeño eslabón de esa larga cadena.

Para Miriam Arroyo, "...el museo comunitario posibilita el reconocimiento cultural entre los pueblos y la creación de un mundo fraternal. Este tipo de museo difunde las singulares expresiones y códigos de comunicación de la comunidad, con el fin de preservar y conservar el área social y territorial; fortalece el sentimiento de pertenencia a un grupo al integrar y acercar a sus miembros individuales. Impulsa la revalorización de su idioma, tradiciones, costumbres, condiciones geográficas, formas de producción y promueve además, una relación más afortunada entre las comunidades, favoreciendo así el intercambio cultural [14]".

Cuauhtémoc Camarena, Teresa Morales y Constantino Valeriano, en un valioso documento titulado "Pasos para crear un Museo comunitario", señalan: "... el museo responde a muchas necesidades. El museo crea símbolos que la gente necesita para sentirse más identificada con su comunidad, que la une a una perspectiva de historia compartida. Y al presentar y valorar el pasado propicia la reflexión sobre el presente. ¿Cuáles de sus tradiciones deberán conservarse, por qué y cómo...? ¿qué camino queremos para nuestro pueblo...? En el museo la comunidad confirma que tiene el derecho de analizar tales preguntas por sí misma. Confirma la posesión de su patrimonio y su decisión de qué hacer con ella. Establece el derecho de todos sus habitantes de conocerse, de educarse y de recrearse [15]".



La danza regional como uno de los rasgos más representativos del arte popular comunitario.

En síntesis, tanto el museo comunitario como el ecomuseo territorial, son producto de una reflexión teórica de las debilidades y limitaciones del museo tradicional, por lo que se genera una nueva propuesta museológica donde intervienen categorías y conceptos bien definidos, aunque en muchos casos, sólo podemos deducir su presencia dado su carácter implícito formando parte de las diversas experiencias de la nueva museología mundial.

En ese sentido, es un deber y obligación en esta ocasión, socializar dichas categorías y conceptos que estructuran hoy día al movimiento de la nueva museología.

En primer lugar, la nueva museología se inserta en la concepción de la EDUCACIÓN POPULAR: Proceso teórico-metodológico de educación no formal que un grupo social o comunidad crea y recrea para investigar, conocer, analizar y transformar la realidad socioeconómica, política y cultural que los caracteriza en un tiempo y espacio determinado. Por ello, estamos convencidos de que el museo comunitario y el ecomuseo territorial es, ante todo, un espacio indiscutible de educación popular.

En segundo lugar, la nueva museología ha retomado en toda su expresión el concepto de CULTURA POPULAR O SUBALTERNA, entendida ésta como el conjunto de formas fenoménicas singulares que presenta un grupo social o comunidad, tanto en el ámbito de la superestructura ideológica o de las formas de pensar y su relación con el universo de la estructura económico-productiva que lo caracteriza en un tiempo y espacio determinado. Es decir, la cultura popular o subalterna no es otra cosa que el conjunto de manifestaciones singulares alcanzado en su modo de vida.

En tercer lugar, la nueva museología propone y practica cotidianamente en su accionar, el valiosísimo concepto de INVESTIGACIÓN PARTICIPATIVA, el cual está íntimamente ligado al concepto de la educación popular. Vamos a entender por investigación participativa el proceso metodológico que tiene por objeto la producción de conocimientos sistemáticos y necesarios que un grupo social o comunidad logra sobre sí misma, a partir de diversas estrategias de participación y toma de decisiones en la ejecución de una o más fases del proceso mismo de investigación (16).

En cuarto lugar, el museo comunitario y el ecomuseo han requerido y creado un planteamiento museográfico propio, apareciendo el concepto de MUSEOGRAFÍA COMUNITARIA, definiéndose ésta como “la expresión de la cultura popular que se realiza a través de la creación colectiva y que utiliza los recursos naturales y tecnológicos de manera racional, con el objetivo de recuperar la memoria histórica y recrear la cultura propia (17)”.

Por último, la nueva museología coincide con la idea de que en cada uno de los contextos donde se desarrolla participan necesariamente una serie de factores económicos, políticos, sociales, culturales y ecológicos, los cuales vienen a determinar las especificidades que deberá tomar en cuenta el proceso museológico a desarrollar, es por ello, que tanto el museo comunitario como el ecomuseo territorial requieren del concepto de FORMACIÓN REGIONAL, que se define como el espacio físico-territorial donde cohabitan e interactúan dos o más clases y/o fracciones sociales, generando un sistema de relaciones sociales de producción y formas de pensar específicas, lo cual define el ámbito contextual que posibilita la diversidad de acciones fundamentales para su desarrollo y permanencia.

LA METODOLOGÍA DE PROMOCIÓN Y ORGANIZACIÓN SOCIAL DEL MUSEO COMUNITARIO: SITUACIÓN Y RETOS

La experiencia del museo comunitario, como una de las manifestaciones de la Nueva Museología Internacional, ha demostrado de diversas formas que es necesario un sistema de planeamiento, cuya columna vertebral ha sido y seguirá siendo la PROMOCIÓN SOCIAL COMUNITARIA, pero, ¿Qué es la promoción social? ¿Qué fundamentos teórico-metodológicos sustentan al trabajo promocional del museo comunitario?

La promoción social comunitaria constituye un proceso que tiene como objetivos investigar, conocer y sistematizar la situación económica, política y social de la comunidad, así como valorar el conjunto de manifestaciones culturales que históricamente ha determinado y caracteriza dicha situación comunitaria, es decir, ubicar en el tiempo y el espacio el potencial de desarrollo y mejoramiento de la calidad de vida de un sector social o comunidad determinada, reconociendo las causas y los efectos que configuran la problemática detectada.

La promoción social genera un proceso de concienciación con base en el rescate de la MEMORIA COLECTIVA. El patrimonio cultural constituye la materia prima del proceso educativo que motiva la promoción social del museo comunitario.

El museo comunitario en México, en Brasil y en cualquier parte del mundo es producto de la promoción y organización social, y éstas, a su vez, de un sistema de planeación que tiene como premisa la participación horizontal de la comunidad, sin promoción y organización social, simplemente, no hay museo comunitario.

Es importante señalar que, durante estos últimos años, la sociedad mexicana ha experimentado un proceso de transición a la democracia, lo cual no quiere decir que automáticamente las condiciones de vida de los sectores sociales mayoritarios hayan mejorado. La globalización



La junta vecinal de Ixtlán del Río coadyuva al Centro INAH-Nayarit en la promoción y difusión de la zona arqueológica "Los toriles", que oficialmente está abierta al público, además de coordinar los trabajos de la Casa de la Cultura y del Museo Comunitario.

económica mundial en que está inserto el país ha generado nuevos retos para las regiones y los sectores sociales que interactúan en los distintos escenarios internos de subsistencia y desarrollo.

Es importante recordar que México es una nación pluricultural, multiétnica y plurilingüe, donde existen 56 grupos étnicos claramente diferenciados por su origen y prácticas culturales, que representan el 10% de la población total y forman parte de los 40 millones de mexicanos que viven en condiciones de pobreza extrema.

Por ello, el museo comunitario y la nueva museología mexicana tiene un compromiso fundamental con la toma de conciencia y la promoción de los espacios necesarios para ello; sin embargo, estamos convencidos de que la misión que cumple el museo se circunscribe a la investigación, conservación y difusión del patrimonio cultural y natural de los pueblos y comunidades, generando procesos educativos que fortalezcan su identidad y sentido de pertenencia. Sin duda, ello contribuye a encontrar alternativas de desarrollo en distintos ámbitos económicos y sociales, como es el caso del turismo cultural, el ecoturismo y el nacimiento de pequeñas empresas comunitarias y familiares, así como posibilitar la gestión de los servicios públicos que toda comunidad requiere para elevar su calidad de vida.

A continuación explicaré brevemente el sistema metodológico de planeación para la promoción y organización social comunitaria, que venimos aplicando y enriqueciendo cuando decidimos incursionar en el desarrollo de la nueva museología, es decir, en la creación de un nuevo museo comunitario.

El sistema de planeación puede iniciarse fundamentalmente por dos sucesos distintos: el primero, cuando por iniciativa de la comunidad deciden crear un museo comunitario, dado que contar con un museo se ha convertido, desde hace algunos años, en una inquietud que las comunidades rurales y urbanas reclaman como una necesidad de proteger, resguardar,

investigar, conservar y difundir su patrimonio cultural, sobre todo, el patrimonio arqueológico que abunda en todos los pueblos de México. El segundo caso es cuando se promueve la creación de museos comunitarios como parte de la política cultural que desarrolla el gobierno federal o los gobiernos estatales o municipales; en este caso existe una política específica de promoción que motiva la creación de este tipo de museos, lo cual, en algunas ocasiones, ha sido criticado por inducir e imponer algo que la comunidad no solicitó, según han dicho algunos promotores culturales o conocedores del quehacer museológico.

No obstante estas situaciones, lo que sí es claro y contundente es que la experiencia de 21 años en el ámbito de la nueva museología nos ha demostrado que se requiere un sistema de planeación teórico-metodológico que promueva, sensibilice y organice a la comunidad para la creación de un museo comunitario.

DIAGNÓSTICO	PROGRAMACIÓN	OPERACIÓN
1. Pre-diagnóstico	1. Elaboración del plan de trabajo	1. Ejecución del plan de trabajo
2. Conformación del primer grupo de trabajo	1.1 Por comisión	1.1 Investigación
3. Elaboración del autodiagnóstico	1.2 Por prioridades	1.2 Conservación
4. Selección de temáticas turística y ecológica a trabajar	1.3 Por estrategias	1.3 Museo comunitario
	1.4 Financiamiento	1.4 Promoción artística
		1.5 Promoción y difusión
SEGUIMIENTO	REPROGRAMACIÓN	EVALUACIÓN
1. Aplicación del nuevo plan de trabajo	1. Valoración crítica y colectiva del trabajo realizado	1. Formación grupal
2. Enriquecimiento del autodiagnóstico	2. Elaborar nuevo plan de trabajo	2. Por comisión
3. Selección de nueva temática	3. Reorganización grupal	3. Por prioridades
		4. Impacto social
		5. Financiamiento

NOTAS

1. ICOM. Código de Deontología Profesional. París, 1997. Pág. 3.

2. Lacouture, Felipe. Gaceta de Museos, No. 11, sept. 1998. CNMyE-INAH, México. Pág. 71.

3. Dersdepanian, Georgina. El museo comunitario: un principio para todos. Gaceta de Museos. No. 17, marzo 2000. CNMyE-INAH. México. Pág. 7.

4. Ibid. Pág. 11.

5. Méndez Lugo, Raúl Andrés. De la museología institucional a la museología del pueblo. Ponencia presentada en X Jornadas sobre la Función Social del Museo, Pavia de Lanhoso, Portugal. Septiembre de 1997. Publicada en el Boletín Informativo de MINOM-Portugal. Dic. 1997.

6. MINOM-ICOM. Documentos Básicos, Montreal, Canadá; 1988.

7. Los Museos en el Mundo. Salvat Editores S.A., Barcelona, 1973. Pág. 23.

8. Turrent, Lourdes. Gaceta de Museos. No. 14 y 15. Septiembre 1999. CNMyE-INAH, México. Pág. 85.

9. Ibid. Pág. 88.

10. Ibid. Pág. 86.

11. Dersdepanian, Georgina. Idem. Pág. 11.

12. Lacouture, Felipe. Gaceta de Museos. No. 16. Diciembre 1999. CNMyE-INAH. México. Pág. 82.

13. Ibid. Pág. 84.

14. Arroyo, Miriam. Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos. INAH. México, 1983.

15. Camarena, Cuauhtémoc. Pasos para crear un Museo Comunitario. INAH-DGCP. México 1994. Pág. 8 y 9.

16. Souza, Rosa María. "La Investigación Participativa" en Memoria del Simposio: Patrimonio, Museo y Participación social. INAH. Colección Científica No. 272. México 1993. Pág. 263-270.

17. Rodríguez Ramos, Juventino. "La Museografía Comunitaria" en VII Coloquio Nacional del ICOM, México 1989.

PARQUES CULTURALES. LOS MUSEOS DEL TERRITORIO Y LOS TERRITORIO-MUSEO. EL PARQUE CULTURAL DEL MAESTRAZGO

JORGE ABRIL AZNAR Técnico de cooperación. Asociación para el Desarrollo del Maestrazgo



EL MAESTRAZGO DESPIERTA SIN DUDA

sentimientos y sensaciones de carácter subjetivo. Nadie que visita el Maestrazgo da una opinión neutra del paisaje y del paisanaje. Para unos, el Maestrazgo es sinónimo de magia y soledad; para otros es sinónimo de montaña adusta y lejana en donde el tiempo permanece varado y estático. Estos pasajes con ciertos tintes literarios forman parte de la realidad de un territorio que hasta hace muy poco tiempo ha estado sumido en el más completo olvido, y que desde hace ya unos años comienza a despertar de un prolongado y lento letargo. Con una extensión territorial amplia y con unos municipios dispersos y distantes, su ubicación geográfica, en el corazón del Sistema Ibérico Turolese, le aporta un marcado carácter espacial y diferencial. No en vano, todavía hoy los accesos al corazón del Maestrazgo nos sumergen en una odisea, a veces maravillosa, a veces odiosa, dependiendo de la premura que llevemos. En este territorio, la montaña aun impone su ley frente a las carreteras serpenteantes que las rodean y en muchas ocasiones, el acceso a los municipios y a las masías dispersas que conforman el paisaje cultural del territorio se torna empresa imposible con la llegada de las nevadas invernales. Esta descripción somera que puede llegar a escribir cualquier viajero anónimo en su cuaderno de viajes, nos introduce en la realidad de un territorio difícil y atractivo, con oportunidades de desarrollo, pero con graves desequilibrios demográficos a los que se enfrenta. En el marco de las políticas y acciones relacionadas con el patrimonio cultural, las zonas rurales como el Maestrazgo se caracterizan por la necesidad de plantear estrategias de gestión innovadoras y creativas, más incluso que en otras zonas próximas a entornos urbanos, con mayor dotación presupuestaria y con mayor capacidad para atraer un turismo creciente, proveniente en su mayor parte de la ciudad. Sea como fuere, los polos de acción a desarrollar rondan en torno a aspectos fundamentales que afectan, tanto a la población local, como al creciente turismo rural y natural de interior que demanda calidad: Patrimonio e identidad, patrimonio y educación y patrimonio y turismo cultural. Desarrollaremos estas tres acciones en torno al concepto del Territorio–Museo aplicado al Parque Cultural del Maestrazgo (1).

Dentro de los caracteres generales del concepto Territorio–Museo, éste puede ser especialmente atractivo para aquellas zonas rurales dotadas de una fuerte personalidad histórica que conservan numerosas huellas de su pasado: tradiciones artesanas, gastronómicas, particularismos lingüísticos, arquitecturas populares, estrategias productivas peculiares, etc. Este instrumento metodológico puede ser especialmente útil para planificar propuestas que pretendan difundir los conceptos de “Marca Territorio” en diferentes mercados (ocio, turismo, cultura, agroalimentación) o “marca Paraguas” en donde las actividades relacionadas con la puesta en valor de los recursos endógenos puedan ser valoradas y transmitidas de una manera única y fuerte.

La filosofía creativa del Territorio–Museo nos acerca al mundo de la cultura rural distribuida a través de diversas unidades estructurales: la puerta del Territorio–Museo, las ventanas temáticas y los caminos temáticos del Territorio–Museo.

Dentro de la planificación y gestión técnica del patrimonio cultural en la filosofía específica del Espacio Museo aplicada al Parque Cultural del Maestrazgo, se destaca la necesidad de:

- Plantear como opciones de presente y futuro la inserción del patrimonio cultural y natural en las estrategias de ordenación de los recursos.
- La gestión creativa del patrimonio es uno de los puntos fundamentales. La necesidad de adaptar dichos modelos a espacios con características definidas ayuda de una manera importante a posicionar el Territorio a través de una marca cultural de calidad.
- Creación de un producto sostenible.

La aplicación de estas líneas de actuación en torno al patrimonio y al desarrollo local requiere de una necesaria personalización de las acciones. No todos los territorios rurales comparten los mismos problemas y a su vez las mismas posibles aplicaciones específicas en el marco de la gestión patrimonial. El Maestrazgo es un territorio con un perfil claramente montano, con unos desequilibrios demográficos importantes, fruto de una larga y marcada emigración de las poblaciones de montaña, que en muchos casos dificulta considerablemente la aplicación de acciones de dinamización social y cultural en los municipios del parque. Sin embargo, el paisaje cultural y natural del Maestrazgo se caracteriza por disponer de un estado de conservación óptimo, contando con numerosos conjuntos monumentales de gran interés y singularidad.

Atendiendo a la filosofía de un Territorio–Museo, una de las puertas principales del Territorio–Museo la situamos en la sede del Parque Cultural del Maestrazgo, compartida junto con el grupo de acción local ADEMA (Asociación para el Desarrollo del Maestrazgo). Esta puerta del Territorio–Museo, se enmarca en un sitio estratégico específico junto al Barranco de San Nicolás, en la localidad de Molinos. Este espacio singular, restaurado y convertido en centro de trabajo y desarrollo del parque, sirve de igual modo de centro receptor de información de cada una de las actividades que en el Parque Cultural se están llevando a cabo. Igualmente, en el centro de trabajo se dispone de información puntual a través de los diversos canales de información y divulgación puestos en marcha en coordinación con la Asociación para el Desarrollo del Maestrazgo. La sinergia entre el Parque Cultural y los mecanismos de que dispone ADEMA nos permiten establecer una unidad en torno a las acciones realizadas sobre la gestión patrimonial, desde la apuesta por la formación continua, a través de la confección de distintos seminarios científicos especializados, hasta servir de centro catalizador de las ideas de la población local. Seminarios ya consolidados, como los congresos científicos sobre el “Hábitat Disperso”, jornadas científicas celebradas en el centro de desarrollo, en el marco de la Universidad de Verano de Teruel, la celebración del último taller internacional de Nueva Museología y otros muchos realizados sobre el patrimonio cultural y natural en coordinación con las Asociaciones y con la Administración Comarcal, nos ha permitido, en esta puerta de entrada del parque, dinamizar el patrimonio local a través de la calidad de la formación continua, dirigida, tanto a la población local como al creciente número de turistas y visitantes que demandan calidad y diversidad en la interpretación y estudio del patrimonio [2].

PATRIMONIO E IDENTIDAD

La puesta en marcha de las ventanas temáticas del Parque Cultural requirió de un planteamiento de gestión patrimonial creativa, que a su vez sirvió para dotar de identidad propia al territorio. La privilegiada geología de la zona y la necesidad de revitalizar este patrimonio, en muchos casos ignorado, nos llevó a la puesta en marcha de un proyecto de creación del Parque Geológico en la localidad de Aliaga, previo acuerdo con la Universidad de Zaragoza y con las Asociaciones Locales. La estrategia europea de desarrollo rural, llevada a cabo desde el centro gestor en el marco de los programas de desarrollo rural LEADER II, permitió crear una red de Parques Geológicos en el marco de un proyecto de cooperación transnacional. El comienzo de esta iniciativa Europea, creada en un principio por cuatro Geoparques ubicados en España, Francia, Alemania y Grecia, permitió abrir el Maestrazgo a Europa y paralelamente, permitió sentar unas bases importantes en el marco de la gestión patrimonial creativa. El éxito del programa se vio plasmado posteriormente con la ampliación de la red de Geoparques en toda Europa, al mismo tiempo que la UNESCO, y recientemente, el Parlamento Europeo, han avalado tal iniciativa, centrada en la activación, conservación y divulgación de la Geología y la Paleontología de las zonas rurales europeas con un patrimonio natural singular. Dentro de la estructura general del GEOPARK del Maestrazgo, el Parque Geológico de Aliaga establece, a través una serie de puntos guiados y ventanas temáticas



tutorizadas, una invitación a conocer la lectura de la historia de la tierra, ligada a los procesos recientes de la industria mineral del carbón. Puntos e itinerarios musealizados instalados en el paisaje se combinan con dos centros de interés: El Centro de la Minería de Santa Bárbara y el reciente Centro de Visitantes del Parque Geológico de Aliaga. La creación de este último centro de visitantes viene a avalar la filosofía específica del Parque Cultural: La dinamización atractiva del patrimonio local y la coordinación activa entre la población local y el centro de desarrollo del Parque Cultural. Actualmente, en Aliaga, localidad minera en pleno proceso de reconversión industrial, es normal y frecuente que estudiantes de Geología de distintas Universidades Europeas pasen largas temporadas investigando la geología local, contribuyendo de este modo entre otros aspectos a la europeidad del proyecto de la red de Geoparques “European Geoparks”.

La optimización del patrimonio Geológico y Paleontológico presente en el parque no se centra exclusivamente en la localidad de Aliaga, sino que se amplía a numerosos puntos de interés geológico y paleontológico del parque, contando de igual modo con diversas acciones de dinamización patrimonial. Estas acciones o ventanas temáticas del Parque Cultural del entorno de la marca Geopark del Maestrazgo vienen reforzadas a través de las acciones de valorización geológica y paleontológica realizadas en diferentes puntos del parque, coordinadas por el ente gestor, pero contando de nuevo con la participación activa de los municipios integrantes en el proyecto. Molinos es uno de los municipios pertenecientes al parque donde se diseñaron acciones de dinamización y valorización, combinando el medio natural y el patrimonio artístico local bajo una única estrategia en torno al Parque Cultural de Molinos, parque predecesor del actual Parque Cultural del Maestrazgo. Con una privilegiada geografía, modelada por una confluencia de factores geológicos de gran singularidad, la creación del Parque Cultural de Molinos, creado con anterioridad, permitió desarrollar acciones mixtas de valorización del patrimonio cultural y natural. En torno a las unidades patrimoniales conformadas por las grutas de Cristal, verdadera joya de la geología y punto de interés geológico que atrae a un abundante número de visitantes, se mezcla con la oferta patrimonial del municipio. El centro de visitantes, el jardín Botánico y los senderos guiados alrededor del municipio, complementan la oferta patrimonial, jugando con el



3

espacio natural y la interpretación guiada a los espacios de interés como valedores principales del paisaje cultural que conforma el espacio-Museo del parque. Al igual que Molinos y Aliaga, las acciones de valorización y dinamización del patrimonio natural geológico se extiende con diferente ritmo a otros municipios como Castellote, Villarlengo, Ejulve o el ya consolidado Parque Paleontológico de Galve, verdadero centro receptor de la Paleontología Aragonesa.

Sin duda, queda mucho por hacer en el marco del proyecto del Parque Cultural ligado al proyecto específico Geopark, como por ejemplo, la mayor protección de los puntos de interés geológico, mejora de los canales nacionales e internacionales de comunicación del Geopark del Maestrazgo, y mejora y ampliación de las unidades museísticas de información geológica y paleontológica en el espacio territorial del parque. No obstante, el camino iniciado años atrás a través de un programa de cooperación aparentemente anónimo, ha dado sus frutos y ha conseguido revitalizar un paisaje natural y cultural característico. Ya se ha conseguido implicar a las entidades locales en el presente proyecto, y en el futuro, la participación activa de dichas entidades será fundamental de cara a una mayor implicación del proyecto de cooperación en la sociedad local.

PATRIMONIO Y EDUCACIÓN

El medio rural de montaña viene acusando desde hace mucho tiempo un déficit muy importante en la dotación de servicios básicos de calidad. Sin la dotación de estos servicios, el cierre de la escuela nos da ya en muchos casos la crónica de una muerte anunciada. Si bien es cierto que el problema de la despoblación es un problema muy complejo, con soluciones y aplicaciones multisectoriales, el Parque Cultural del Maestrazgo, como ente activo y dinamizador del patrimonio cultural local, tiene la misión de aportar líneas de actuación encaminadas hacia la dinamización del territorio local en las escuelas, así como colaborar en el fortalecimiento de ese sentimiento montano de identidad denostado y olvidado. El comienzo de la elaboración de Unidades Didácticas móviles en torno al patrimonio local fomentó en su momento la personalidad social en el territorio del Parque Cultural. De igual modo, el trabajo en las escuelas a través



EN ESTE TERRITORIO, LA MONTAÑA AUN IMPONE SU LEY FRENTE A LAS CARRETERAS SERPENTEANTES QUE LAS RODEAN Y EN MUCHAS OCASIONES, EL ACCESO A LOS MUNICIPIOS Y A LAS MASÍAS DISPERSAS QUE CONFORMAN EL PAISAJE CULTURAL DEL TERRITORIO SE TORNA EMPRESA IMPOSIBLE CON LA LLEGADA DE LAS NEVADAS INVERNALES.

de cuadernos de patrimonio escolares y las visitas y talleres didácticos en los centros de interpretación del parque, dieron los frutos esperados. Dichas acciones internas con el alumnado local se combinaron con las acciones externas de marcado carácter europeo, como por ejemplo el intercambio y convivencia permanente entre el alumnado del Maestrazgo y los alumnos de distintos colegios zaragozanos y franceses en el marco del Aula Urgente. Estas acciones, sin duda positivas, ayudaron a reforzar las filiaciones mutuas entre el mundo urbano y el mundo rural, acercando dos mundos aparentemente cercanos pero, paradójicamente desconocidos entre sí. Éstas y otras acciones didácticas fomentan una mayor consolidación, tanto en lo que respecta a la personalidad e identidad territorial del interior del Territorio–Museo del parque, como a la posible transferibilidad de este tipo de proyectos a otros territorios con características y especificidades similares a los del Maestrazgo. Por tanto, se torna necesario continuar con estas acciones de dinamización del patrimonio en las escuelas a través de las Unidades Didácticas Móviles descritas. La reciente creación del programa didáctico patrimonial titulado *CulturAula* aporta continuidad a la relación estrecha entre patrimonio y educación [\(4\)](#).

PATRIMONIO Y TURISMO CULTURAL

Las competencias del Parque Cultural en materia de gestión de fondos y ayudas dirigidas a la mejora del Patrimonio Cultural están claramente definidas en la Ley Aragonesa de Parques Culturales, a través de la Ley 12/1997 del Gobierno de Aragón. Dada la imposibilidad de poder conservar y financiar todas las actuaciones e intervenciones de mejora del patrimonio, el trabajo en red con Fundaciones, con la Administración Local y con las Asociaciones Culturales es fundamental de cara a una mayor optimización del presupuesto público disponible, priorizando aquellas intervenciones y actuaciones que precisan de mayor apoyo público. No obstante, este trabajo en red se ve obstaculizado en muchas ocasiones por la proliferación de centros de interpretación fríos, distantes y ausentes de planificación que dificultan ostensiblemente la

aplicación correcta de la filosofía del parque, a través del citado trabajo en red. Es necesario pues, ordenar los centros de interpretación creados y rediseñar de nuevo la planificación general de los mismos, redefiniendo por tanto el papel actual de los centros como espacios mixtos en donde los mismos pueden servir de sede de las actividades de la población local y al mismo tiempo, poder compaginar dichos centros con una planificación museística acorde con los requisitos mínimos que tiene que disponer un centro de visitantes, tal y como señalan las líneas de desarrollo de la Nueva Museología. En este sentido, los centros de visitantes tienen que ser espacios sugerentes, motivadores y paradójicamente, más “interpretativos” y menos informativos. El papel del órgano gestor del parque es fundamental de cara a una mayor planificación y ordenación de la estructura museística. Dentro de las últimas actuaciones museísticas llevadas a cabo en el parque citar al reciente Museo de las guerras Carlistas en Cantavieja o el renovado Centro de interpretación Ambiental de Villarlengo. Si bien es cierto que ambos centros se caracterizan por la combinación entre interpretación e información y rigurosidad histórica, las nuevas funciones de los mismos, utilizados como centros de recepción de visitantes y centros dinamizadores de la actividad social y cultural de la población, pueden aportar líneas novedosas e interesantes a la nueva planificación museística llevada a cabo por la Administración local y por el parque. De igual modo, la presencia de dos subsedes de *Dinópolis* Teruel en el marco geográfico del Parque Cultural del Maestrazgo refuerza la estructura museística del parque, a través de formulas y ensayos en donde se mezcla ciencia, innovación y entretenimiento [\(3 en página 54\)](#).

Sintetizando, los Parques Culturales buscan la valorización del paisaje humanizado, con la consiguiente ampliación de los centros expositivos al paisaje y a la vida cotidiana de los pueblos integrantes del parque. Por ello, quisiera resaltar que ambas fórmulas buscan la participación activa de la población local, del mismo modo que fomenta la planificación del patrimonio cultural a través de diversas formulas de conservación y dinamización del patrimonio integrado en el paisaje que le rodea, bajo la perspectiva global de la sostenibilidad, todo ello compatibilizada con la posible adaptación de los usos del patrimonio a la Economía de la Cultura. Posiblemente se tendrá que modificar y corregir en algunos casos las estrategias iniciales a través de la actualización de las líneas estratégicas planteadas, pero en definitiva, tenemos que intentar en la medida de lo posible, situar a la cultura y patrimonio rural local en el puesto que se merece.

BIBLIOGRAFÍA

Luis Alcalá. *El conjunto Paleontológico de Teruel: utilización de recursos. Geociencias, recursos y patrimonio geológicos*. Caravaca de la Cruz, 22 al 24 de Septiembre. Desarrollo rural. Ayer, Hoy y Mañana RADR.

Jaime Izquierdo. Manual para agentes de desarrollo rural.

Mauricio Maggi. *Museo e cittadinanza. Condividere il patrimonio culturale per promuovere la partecipazione e la formazione civica*. Istituto di Ricerche Economico-sociali del Piemonte.

Maestrazgo. *Laberinto de Silencio*. Pedro Rújula [coordinador]. Plan de dinamización Turística del Maestrazgo.

Jacinto Montenegro. *La Utilización Didáctica del Museo*, Egidio Editorial.

María Bolaños. *Historia de los Museos en España*. Memoria, Cultura y Sociedad. Ed. Trea.

Parque Geológico de Aliaga. José Luis Simón. Parque Cultural del Maestrazgo.

Parque Paleontológico de Galve. José Luis Barco [coordinador]. Parque Cultural del Maestrazgo.

Parque Cultural de Molinos. SAET.

La Fundación Conjunto Paleontológico de Teruel y el proyecto Dinópolis, un modelo de promoción del patrimonio Paleontológico. R. Royo Torres, A. Cobos J. A. Andrés.

Terra Incognita. *La gestione creativa del patrimonio culturale*. Terra programme. Unión Europea.



MODELOS DE ORGANIZACIÓN MUSEÍSTICA: SOBRE REDES Y SISTEMAS

REDES Y MUSEOS ESTÁN DE MODA Y SON

términos eufónicos, imprescindibles en el discurso de la llamada “gestión cultural” que, en ocasiones, se ofrecen como varaderos de una realidad patrimonial supuestamente inabarcable. Ambos conceptos comparten campo semántico, pues un museo no deja de ser una forma de organización (discursiva, sintética, comprensiva, representativa...), de la misma manera que una estructura reticular supone, de algún modo, un intento de orden en el caos, de aprehensión normalizada y previsible en el aparente piélago de la realidad. De ahí su frecuente uso metafórico para referirse a la sociedad de nuestro siglo: “El mundo está en red”, o bien “es un descomunal museo”...

Casi todos estamos de acuerdo en que el futuro de los museos, sobre todo el de los pequeños y medianos museos, pasa por su interconexión en red, por su organización supramuseística, se consideren éstos desde la perspectiva patrimonial o desde parámetros simplemente economicistas.

Pero pasemos a decir qué entendemos por red y por museo, al menos en estas líneas.

Vivimos tiempos de indefinición. La actual acepción de Museo (con sus variaciones) no contenta a nadie, sea por acumulativa, por funcionalista, por reduccionista o por abultada. Pero los ataques más directos a esta concepción tradicional vienen de la imparable (o imparada) “economización de la cultura”. Transcurridos los tiempos posmodernos del simulacro, una vez convenientemente desvitalizado, el producto cultural se ha convertido en mercadería. El negocio del ocio manifiesta ser hoy día la principal —¿la única?— opción de muchas regiones, configuradas a veces a imagen y semejanza de los polígonos industriales como “distritos culturales”, uno de los yacimientos de empleo más prometedores y, en ocasiones, la disculpa para el destierro de una auténtica o rigurosa política cultural.

En ese contexto, no es preciso insistir en ello, los museos tradicionales suponen la mejor de las veces un invernadero de “exquisitos cadáveres”, cuando no, en su papel técnico, un aguafiestas Pepito Grillo. De ahí que la museología más que una ciencia, haya sido caracterizada con acierto como una filosofía práctica, una disciplina de comportamiento, casi una ética profesional. Pero... ¿a quién le importa la ética si hablamos de dinero?

Cada vez hay más museos y de más diversa catadura, síntoma inequívoco de un momento crítico. Y uno de los corolarios de tal inflación (pareja a la del propio y expansivo concepto de patrimonio cultural) es el quebranto de las condiciones pactadas para el reconocimiento de un museo, por lo que quizás haya que plantearse la supervivencia de los museos en términos de una disyuntiva: un cambio ontológico, una redefinición de sus cometidos y sus fines; o una reestructuración de su gestión y su organización que los convierta en piezas de un engranaje más eficaz, más económico en todos los sentidos, que permita a todos ser un museo completo sin tener que serlo cada uno de ellos. Ser otra cosa o ser lo mismo de diferente forma, en resumen.

De momento, y sobre todo para entendernos en el inasible dominio de los pequeños museos, hablaremos de museo en el caso de una instalación permanente dedicada a exhibir patrimonio de forma que sea comprendido sin alterar o poner en peligro sus constantes materiales. Cabe todo, dirán. Sí, cuantos más mejor.

REDES Y MUSEOS ESTÁN DE MODA Y SON TÉRMINOS EUFÓNICOS, IMPRESCINDIBLES EN EL DISCURSO DE LA LLAMADA "GESTIÓN CULTURAL" QUE, EN OCASIONES, SE OFRECEN COMO VARADEROS DE UNA REALIDAD PATRIMONIAL SUPUESTAMENTE INABARCABLE.

Respecto a las redes, la palabra latina *rete*, *retis* aparece ligada en primera instancia en los diccionarios a la prosaica malla trenzada para atrapar o sujetar algo. Sin embargo, sus usos figurados, fecundos en las últimas décadas, a partir del desarrollo de las tecnologías de la información, remiten a acepciones que suponen la articulación de un conjunto trabado de sujetos que obra en favor o en contra de un fin, o, en su caso, un "conjunto de ejes combinados que determina una estructura" (*Espasa*). Tenemos, por tanto, la necesidad de objetivos y de estructura y la innecesaria existencia de jerarquías u organizaciones exógenas *a priori*. Una de las figuras más interesantes para abordar este concepto y su contribución a la ordenación del magmático paisaje de los museos es la de los fractales, estructura de colonización del espacio basada en la iteración de un patrón que ordena distintas escalas, desde la más pequeña a la mayor creando figuras idénticas.

Además, la noción de red suele colisionar con la de sistema, pues ambas coexisten y hasta se confunden en las ordenaciones museísticas españolas, siendo utilizadas en muchas ocasiones de forma indiscriminada o subsidiaria. Una delimitación más distintiva y más práctica diferenciaría el sistema de la red por la existencia en aquél de regímenes de dependencia, casi siempre jerárquicos, entre sus componentes, que suponen la existencia de un líder o cabecera, generador



El museo contemporáneo ensaya nuevas combinaciones. Tate Modern, en la ribera del Támesis.

LA NOCIÓN DE RED SUELE COLISIONAR CON LA DE SISTEMA, PUES AMBAS COEXISTEN Y HASTA SE CONFUNDEN EN LAS ORDENACIONES MUSEÍSTICAS ESPAÑOLAS, SIENDO UTILIZADAS EN MUCHAS OCASIONES DE FORMA INDISCRIMINADA O SUBSIDIARIA.

del propio sistema (una red de querencia vertical, si se quiere), así como la búsqueda de beneficios generalmente destinados a ese ente organizador (frecuentemente gobernado desde fuera), que, sólo indirectamente, se proyectan al resto. La red, sin embargo, se dispone horizontalmente, o, al menos, permite la conexión de sus diferentes nodos o sujetos en términos de igualdad, autonomía y corresponsabilidad, siendo también equitativa o distributiva la recepción de beneficios de todo tipo. Ambas comparten la existencia de protocolos o normas de actuación conjunta, pero mientras que en el sistema éstos estarían decididos e impuestos, en la segunda son fruto del acuerdo y el compromiso y son susceptibles de asumir los cambios que éste imponga, a causa de una nueva configuración u otras alteraciones. En algunos ejemplos naturales de redes inteligentes las jerarquías, además, vienen determinadas por los resultados internos, no por un dirigismo ajeno.

Podemos ir más allá en la distinción red/sistema y aplicarla al estatuto histórico de la condición de museo. El modelo organizativo jerárquico, centralizado: el sistema, tiene carta de naturaleza en el museo clásico, basado en una estructura interna del mismo signo que se refleja transparentemente en la propia configuración de su discurso y en la de su traza arquitectónica. A una exposición dictada por el supremo ordenador, la cronología, responde un edificio que dispone de uno o varios núcleos principales, frecuentemente marcados al interior y al exterior, que alberga sus obras maestras, conectado con el resto del discurso lineal y homogéneo por medio de galerías de sentido unívoco, a menudo con una disposición estrellada que confluye en ese espacio central o en uno de carácter secundario, jerárquicamente regulador de los flujos. Este modelo se debe también a una idea del Patrimonio compuesta a partir de obras de privilegio, escuelas, tendencias, talleres... y un discurso único, autoritario, incontestado, académico. Es el museo del sistema.

Ese modelo fue reemplazado desde los setenta, por mediación de la *Nueva museología*, por un canon más democrático, popular y abierto. Un museo racional y dilatado, “sin muros”, que no privilegiaba a nada ni a nadie, en un espacio cambiante, receptivo y modular, dispuesto *en red* podría decirse, en el que las muestras permanentes se sometían a distintas ópticas correctoras (antropológica, icónica, filosófica, temática...), todas ellas admisibles, en “contenedores” arquitectónicos de estructura geométrica y crecimiento regular e isotrópico. Una plantilla, una arquitectura y un discurso fluidos, sin crestas ni valles, sin privilegios ni arbitrariedades, construida en una supuesta objetividad “liberadora”, en una estructura reticulada, sin centros ni ejes.

En nuestros días un nuevo paradigma afecta decisivamente a la condición museística. El modelo funcional y arquitectónico “posmoderno” del museo no ha dado lugar a un esquema con certidumbres museológicas. Las poéticas del discurso han sustituido al propio discurso y el juego ilusorio de las sensaciones habita un edificio desestructurado y desestructurante —¿deconstructivo?—, que además de exhibirse a sí mismo, es intencionadamente anómalo, o su cualidad es la de una antiforma, sensacionista (y sensacionalista) más que racionalista. Un escenario de postín regido por una infinidad cambiante de profesionales en el que los requerimientos museológicos tienen un peso decreciente respecto a otros intereses. Esta “tercera edad” se vuelve sólo hacia sí misma sin encontrar referentes; alega sumisión, despecho o extravagancia para apartar de sí los compromisos con el entorno, con la ciudadanía, con objetivos ahora diluidos en un simple *entertainment*. Es un museo sin red. Aún no sabemos dónde concluye ese salto.

VIVIMOS TIEMPOS DE INDEFINICIÓN. LA ACTUAL
 ACEPTACIÓN DE MUSEO (CON SUS VARIACIONES)
 NO CONTENTA A NADIE, SEA POR ACUMULATIVA,
 POR FUNCIONALISTA, POR REDUCCIONISTA
 O POR ABULTADA. PERO LOS ATAQUES MÁS
 DIRECTOS A ESTA CONCEPCIÓN TRADICIONAL
 VIENEN DE LA IMPARABLE (O IMPARADA)
 “ECONOMIZACIÓN DE LA CULTURA”.

¿Cómo combatir esa metamorfosis sin que se nos acuse de resistencia a los tiempos? Una posible respuesta, un ensayo de supervivencia, es la proyección de la estructura del museo, de su retícula funcional, desde el interior del museo a su exterior, a la organización supramuseística. Una estructura interna la del museo cuya eficacia, si existe, puede y debe extrapolarse de manera que, a imagen del fractal, una red pueda constituirse en un museo a gran escala, con los mismos objetivos que la institución individual pero multiplicando su potencial y aprovechando al máximo los recursos e idiosincrasias de cada uno de los componentes, entre los cuales pueden contarse instituciones que, no siendo museos, respondan a las necesidades funcionales de los mismos de forma orgánica.

Para concluir, interesa obtener una somera aproximación al panorama de las redes y sistemas de museos en España, supliendo la falta de un censo mediante la consideración de una serie de modelos que permitan un tanteo taxonómico y vagamente cronológico.

Algunos modelos en activo, sin ánimo de agotar variantes, son:

EL SISTEMA TRADICIONAL

Utilizado por administraciones con plenitud competencial y extensión territorial, cuyo paradigma pudiera ser el *Sistema Español de Museos* (SEM), nacido de la Ley 16/85 de PHE y el 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*. Su desarrollo fue pronto mediatizado por la eliminación de ayudas específicas en el marco del sistema, la escasa implantación más allá de los museos estatales, y, sobre todo, por la propia realidad de los museos, ante la que el SEM no tuvo cintura para aglutinar un paisaje cada vez más fragmentado por el mapa autonómico y más atomizado por las iniciativas de otras administraciones hasta entonces poco activas en este capítulo cultural. Las versiones autonómicas de este Sistema adolecen de las mismas limitaciones: escaso ajuste a una realidad museística que les supera, empeño en controles normativos sin contrapartidas en desarrollo de los medios técnicos y humanos, despilfarro o simple ignorancia de las propias infraestructuras museísticas, etc.

LOS MUSEOS-CABECERA

Los museos de cierta envergadura o, al menos, correctamente equipados para responder a la definición de museo se han hecho tradicionalmente cargo de instalaciones más o menos afines a sus parámetros museográficos que, finalmente, y a pesar de su asistemismo y enquistamiento, conformaban o podían conformar pequeñas estructuras de tamaño y forma muy asequibles para la gestión. Nos referimos en especial al desarrollo de ideas como museos matrices, filiales, secciones y anexos, que han vuelto a perfilarse en el borrador de nuevo Reglamento de Museos de titularidad estatal. Una aplicación no restrictiva de este esquema, por ejemplo, podría hacer de los museos provinciales el referente o cabecera (al menos desde el punto de vista técnico) de un sistema de instalaciones museísticas territoriales que incluyera yacimientos arqueológicos y monumentos en manos públicas, centros de interpretación y un sin número de variantes.

LOS SISTEMAS TEMÁTICOS REGIONALES O NACIONALES

Una red temática que se perfila, en puridad, como un sistema de museos satélites en torno a un gran museo es el establecido por la Ley 17/1990 de 2 de noviembre de los Museos de Cataluña en sus *museos nacionales*. Aunque algunos de estos museos, como el de Arte de Cataluña (*MNAC*) o el Arqueológico de Cataluña (*MAC*) no han desplegado con plenitud sus mecanismos de conexión con otros museos, la red (más bien el sistema) del Museo Nacional de la Ciencia y la Técnica de Cataluña (*MNCTC*) es un caso suficientemente conocido y difundido.

– Redes territoriales de servicios y gestión. Un ejemplo de red territorial creada para la eficacia en la gestión y el apoyo a pequeños y medianos museos mediante la prestación de asistencia y racionalización de recursos es la *Xarxa de Museus Locals* de la Diputación de Barcelona, a la que se puede pertenecer “a la carta” mediante la firma de un convenio que regula el modo de adhesión y la recepción de ayudas e inclusión en los diferentes programas. De pretensiones similares es la *Xarxa de Museus* de la Diputación de Valencia.

LAS REDES TEMÁTICAS Y TERRITORIALES A ESCALA LOCAL

Funcionan en la promoción y mantenimiento de circuitos museísticos que al tiempo salvaguardan el patrimonio tradicional y reactivan el mundo rural con el desarrollo de focos culturales de arrastre económico. Este modelo cuenta con numerosas variantes en muy distintos territorios, aunque lo habitual es la organización de museos de distinta titularidad, casi siempre municipales.

REDES INTERNACIONALES

La NEMO (*Network of European Museum Organisations*), por su parte, se configura como una red de redes, no de museos sino de organizaciones cuyo máxima aspiración es convertirse en interlocutor frente a la UE o, como dice su propia web, efectuar *lobbying*, actuar como un grupo de presión que transmita las inquietudes profesionales y las necesarias coordinaciones intermuseísticas a niveles fundamentalmente administrativos. Junto a esta organización existen varios proyectos, que no es lugar comentar aquí, de colaboración intermuseística a nivel internacional, trabajos en red con contenidos específicos a veces no estrictamente museales (*proyecto Champollion*, el programa “Cultura 2000”, la Iniciativa *Medici* para el acceso tecnológico, y un largo etcétera).

EL MODELO MÁS RECIENTE DE ORGANIZACIÓN SON LAS FRANQUICIAS

Una imagen de marca, emanada de una *prima donna* de los museos, cuyo uso, préstamo en régimen de alquiler o de instalación filial provoca las máximas expectativas, sobre todo financieras. El caso más conocido es el de la Fundación Solomon R. Guggenheim (Nueva York, Venecia, Bilbao, Berlín, Las Vegas, este último en *entente* con el Hermitage, Río de Janeiro...) y su ubicuidad global, pero este esquema de multinacional de la museística parece haber calado incluso en la jacobina Francia, donde los grandes museos se deslocalizan expandiendo su “masa crítica” y el aval de un logo a los cuatro vientos del planeta.



El museo clásico ofrece organizaciones lineales también en lo arquitectónico. La *Duveen Gallery* en el Museo Británico.

¿PUEDE EXTRAERSE ALGUNA CONCLUSIÓN DE ESTE ENREDO?

Una de las pocas recomendaciones profesionales estructuradas surgió hace más de 15 años de ANABAD, fue tan temprana como desatendida. Santiago de Compostela acogió en 1996 un encuentro bajo el expresivo deseo de un subtítulo revelador: “hacia un modelo racional de gestión”. El último intento peninsular, que sepamos, tuvo lugar en Badajoz (2003), aunque de sus conclusiones no se ha editado nada hasta la fecha. Así las cosas, algunos de los caracteres de los sistemas en vigor podrían ser:

- Escasa definición y alta variabilidad de tipos, tanto de sistemas como de centros adheridos, que obligan a todos a casi nada o a casi ninguno a todo.
- Escaso interés para museos no obligados, por falta de incentivos o contrapartidas y por el alto nivel de exigencia.
- Desestructuración general, simples acumulaciones o estructuras por mero aluvión.
- Rigidez y poca adaptabilidad a la realidad museística.
- Obligatoriedad y escasa participación en el diseño de programas.
- Voluntad de uniformización y control, pretenden “unidad de gestión” en entornos caracterizados por una creciente diversidad y recelo.
- Ausencia de auténticas redes, en fin, y presencia abrumadora de sistemas concebidos como estructuras otorgadas desde fuera, o de organizaciones de vocación económica, sea para racionalizar recursos, sea para obtenerlos.

Sin embargo, algunos de los rasgos que estas hipotéticas redes debieran observar, podrían ser, por contra:

- Funcionamiento autónomo de los individuos museísticos, en función de sus necesidades y posibilidades, mediante una regulación de la medida de pertenencia y el compromiso con cada red. Las administraciones u órganos de gobierno de cada museo podrían ofrecer marcos legales y normativos, directrices a cumplir, restringiendo su nivel de injerencia.
- Aceptación de museos por el cumplimiento de mínimos funcionales que no tendrían por qué estar garantizados antes, sino gracias a la red.
- Coordinación no jerarquizada y regulada por órganos representativos y rotativos.
- Participación social, ciudadana, individual y colectiva, en la definición de objetivos y en la aplicación de estrategias.
- Diseño de fines y objetivos para un mejor servicio a los propósitos de la entidad “red de museos”, no de los museos concretos por separado.
- Mínimos regulados de flujo de sinergias: diseño de mecanismos de colaboración y protocolos.
- Modelos de articulación con otras redes y con centros no museísticos afines a alguna de las funciones del museo.
- Respeto y potenciación de la personalidad e idiosincrasia de cada centro.
- Capacidad indefinida de expansión a escalas mayores desde una escala local, utilizando para ello patrones fractales, esto es, supraorganizaciones que reproduzcan a gran escala el “estilo de la estructura” a pequeña escala.

En definitiva, una estructura en red pensada por los museos y para los museos, no una colección de agujeros atados con un hilo.

BIBLIOGRAFÍA

BARRAGÁN, M.: "El sistema andaluz de museos y el registro de museos de Andalucía", *Boletín del IAPH*, 34, 2001, pp. 159-165.

BAIRRÃO, M.: "O sistema português de museus", *V Coloquio galego de Museos, do marco normativo á organización*, Melide, 1997 (1998), pp. 59-67.

BOLAÑOS, M.: *Historia de los museos en España*, Gijón, 1997.

CARRILLO, J.: *Arte en la red*, Madrid, 2004.

CASANELLES, E.: "Un museo en el territorio: el Sistema de la Ciencia y la Técnica de Catalunya", *Revista de Museología*, nº 27-28, 2003, pp. 61-66.

FARIÑA, F.: "Os museos na normativa galega hoxe. As perspectivas dun futuro inmediato", *V Coloquio galego de Museos, do marco normativo á organización*, Melide, 1997 (1998), pp. 37-58.

FONT SENTIAS, J. (coord.): *Casos de turismo cultural. De la planificación estratégica a la gestión del producto*, Barcelona, 2004.

PEÑUELAS, L. (coord.): *Manual jurídico de los museos, cuestiones prácticas*, Barcelona, 1998.

PINNA, G.: "Redes y sistemas museísticos", introducción a Enric Franch, *Plan director de la red de museos etnográficos de Asturias*, Gijón, 2002.

SANZ LARA, J.A.: *Valoración económica del patrimonio cultural*, Gijón, 2004.

VV.AA.: *Administraciones autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1997 (1996).

VV.AA.: *Redes de Museos, fórum internacional*, Instituto portugués de Museos y Rede portuguesa de Museos, Seixal (Portugal), 2001 (2002).

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

VV.AA.: *Museos locales y Redes de Museos*. Revista *Museo (A.P.M.E.)*, IX Jornadas de Museología, celebradas en Gijón, 2005, ed. Madrid, 2006 (en esas actas se incluye el texto GRAU, L.: "Redes de museos: un ensayo de supervivencia", pp. 17-27. que aquí se ha sintetizado y modificado en parte).

LEGISLACIÓN

Ver la reciente recopilación: *Normativa sobre el patrimonio cultural*, colección *Análisis y documentos*, nº 15 (2 vols.), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2002. Aparte, el articulado más directo sobre la configuración de los diversos sistemas autonómicos (1):

SISTEMA ESPAÑOL DE MUSEOS

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 (art. 26).

SISTEMA ANDALUZ DE MUSEOS

Ley 2/1984, de 9 de enero, de Museos, corregida en la ley 1/1991, de 3 de julio de Patrimonio Histórico de Andalucía (art. 81).

SISTEMA DE MUSEOS DE ARAGÓN

Ley 7/1986, de 5 de diciembre, de Museos de Aragón (art. 5-9).

SISTEMA DE MUSEOS DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
Decreto 33/1991, de 20 de marzo, por el que se regula la creación de Museos, así como el Sistema de Museos del Principado de Asturias (arts. 9 y 10).

SISTEMA CANARIO DE MUSEOS

Ley 4/1999, de 15 de marzo de Patrimonio Histórico de Canarias (art. 84).

SISTEMA REGIONAL DE MUSEOS DE CANTABRIA

Ley de Cantabria 5/2001, de 19 de noviembre, de Museos de Cantabria (cap. II).

SISTEMA DE MUSEOS DE CASTILLA-LA MANCHA

Ley 4/1990, de 30 de mayo, del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha (art. 49).

SISTEMA DE MUSEOS DE CASTILLA Y LEÓN

Ley 10/1994, de 8 de julio, de Museos de Castilla y León (arts. 35 y 36).

SISTEMA Y REDES DE MUSEOS DE CATALUNYA

Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos y Decreto 35/1992, de 10 de febrero, de desarrollo parcial de dicha ley.

RED DE MUSEOS Y EXPOSICIONES PERMANENTES DE EXTREMADURA

Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura (art. 66).

SISTEMA GALLEGO DE MUSEOS

Ley 8/1995 de 30 de octubre, del patrimonio cultural de Galicia (art. 71).

SISTEMA REGIONAL DE MUSEOS DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Ley 9/1999, de 9 de abril, de Museos de la Comunidad de Madrid (art. 2.1).

SISTEMA DE MUSEOS DE LA REGIÓN DE MURCIA

Ley 5/1996, de 30 de julio, de Museos de la Región de Murcia (art. 29).

RED DE MUSEOS DE NAVARRA

Decreto Foral 259/1993 de 6 de septiembre de 1993, en el que se regula la concesión de ayudas a las acciones culturales de los Museos integrados en la Red de Museos de Navarra (creada por Decreto Foral en 1985).

SISTEMA NACIONAL DE MUSEOS DE EUSKADI

Ley 7/1990, de 30 de julio, de Patrimonio Cultural (art. 93).

SISTEMA VALENCIANO DE MUSEOS

Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano (art. 70).

TÍTULO III

RED INSULAR DE MUSEOS DE LAS ISLAS BALEARES

Ley 4/2003 de 26 de marzo, de Museos de las Illes Balears (título III).

NOTAS

1. Agradezco a mi amiga Emilia Aglio, de la Subdirección general de Museos estatales del Ministerio de Cultura, que me cediera estas referencias legales, recopiladas por ella, para poder incluirlas aquí.

REDES DE MUSEOS EN CATALUÑA: TERRITORIO E IDENTIDAD

CARME PRATS Coordinadora del Sistema territorial del mNACTEC. Generalitat de Catalunya

CATALUÑA ES UN TERRITORIO DE APENAS

32.107 km² y algo más de siete millones de habitantes, que cuenta con 101 museos inscritos en el Registro de Museos de la Generalitat y 368 colecciones abiertas al público. Ser o no ser museo en Cataluña depende de cumplir o no cumplir con las condiciones que para ello establece la Ley 17/1990 de museos de esta comunidad autónoma. Dicha ley propone además las distintas categorías de museos —nacionales, de interés nacional, locales y monográficos—, determina las competencias de las distintas administraciones —gobierno autonómico, diputaciones y ayuntamientos— y recoge la naturaleza, estructura y función de la Junta de Museos de Cataluña, que actúa como órgano consultor y rector para la política catalana en materia de museos (1).

Este texto trata de dar una visión sintética y suficientemente aproximada a la realidad de Cataluña en cuanto a redes de museos, describe el modelo de organización y vertebración territorial de los museos de carácter nacional de nuestra comunidad, expone el trabajo de la Diputación de Barcelona, que dinamiza un conjunto de museos locales, y comenta el caso excepcional de la ciudad de Barcelona, cuyo ayuntamiento participa en la gestión de 25 centros museísticos, siendo titular exclusivo de 16 de ellos.

El contenido de esta comunicación se apoya en tres ideas fundamentales en cuanto a patrimonio, a territorio y a organización. Así, por patrimonio no sólo entiendo los bienes muebles contenidos en los museos —el patrimonio “in situ”— sino también los inmuebles en sí, y el patrimonio ligado al territorio que nunca entrará como colección al museo ya que constituye su entorno. Esta aproximación es muy evidente en disciplinas como la arqueología, las ciencias naturales o el patrimonio industrial, donde el contexto de los objetos museísticos es el propio terreno y sus características descriptivas



Interior de la gran nave de la sede principal del mNACTEC, el Vapor Aymerich-Amat; un edificio modernista, obra de J. Muncunill, que combina admirablemente funcionalidad, originalidad y estética.

CATALUÑA ES UN TERRITORIO DE APENAS
32.107 KM² Y ALGO MÁS DE SIETE MILLONES
DE HABITANTES, QUE CUENTA CON 101
MUSEOS INSCRITOS EN EL REGISTRO
DE MUSEOS DE LA GENERALITAT Y 368
COLECCIONES ABIERTAS AL PÚBLICO.

son imprescindibles para la comprensión y el estudio de las colecciones. Ese paisaje concreto, con su geología y su naturaleza, que sostiene una historia, una cultura y una identidad local, es también patrimonio “ex situ” que convierte el museo en parte del territorio. El museo, que forma parte de ese entorno, no es sólo un contenedor de patrimonio que genera servicios, sino que puede convertirse en un elemento clave para la activación integral de la cultura y de la actividad económica local. El tercer punto que deseo recalcar, es el concepto de “Sistema territorial de Museo” como modelo organizativo eficiente para una Red de museos, en el contexto y la escala de la dimensión territorial catalana.

PATRIMONIO, POLÍTICAS CULTURALES Y MUSEOS

La Generalitat de Catalunya, de acuerdo con su Estatuto y sin perjuicio de las competencias que la Constitución asigna al Estado, tiene competencia exclusiva en materia de patrimonio cultural y regula su protección y gestión mediante una legislación propia. La ley 9/1993 del patrimonio cultural catalán —posterior a la ley de museos— define y reconoce la obligación de las administraciones públicas en materia de bienes culturales —muebles, inmuebles e inmateriales— y de espacios patrimoniales —museos, yacimientos, lugares históricos, zonas de interés etnológico, paisajes y parajes naturales— como constituyentes de una herencia insustituible que debe ser transmitida en las mejores condiciones a las futuras generaciones.

Respecto a competencias en políticas culturales, al gobierno autónomo —Generalitat de Catalunya— le corresponde la protección de los inmuebles BCIN (Bienes Culturales de Interés Nacional) y la gestión de los museos de carácter nacional de la Autonomía [2]. Las Diputaciones provinciales no tienen competencias en materia de museos —desde la aplicación de la Ley de museos de Cataluña— y se implican de distinto modo en pro del patrimonio. Precisamente resaltaré la actuación de la Diputación de Barcelona por su labor decidida en los programas de soporte y coordinación museográfica. Los Ayuntamientos —y los Consejos Comarcales en aquellas poblaciones de menos de 5.000 habitantes— participan o son titulares de la mayoría de museos de sus demarcaciones y son responsables de declarar y proteger los inmuebles BCIL (Bienes Culturales de Interés Local), apoyados no sólo por las leyes de urbanismo sino por la reciente ley del paisaje de Cataluña.

En materia de política cultural, el gobierno de Cataluña ha definido dos grandes objetivos que son: preservar la memoria histórica —principio y razón de ser de los museos— y además, favorecer la accesibilidad de todos los ciudadanos al patrimonio cultural. Cabe resaltar que esos objetivos se



Yacimiento paleontológico de Fumanya en la antigua zona de explotación de las minas de Cercs. Las pisadas de dinosaurio fosilizadas sobre el plano inclinado de roca sedimentaria son únicas, por cantidad y calidad.

quieren acometer formalmente mediante un despliegue territorial equilibrado (3) y ello en la práctica supone una organización descentralizada, la delegación de competencias directas sobre patrimonio mueble e inmueble en los museos nacionales y el fomento de sinergias entre organismos públicos y agentes culturales. Así, los museos que están obligados a preservar el patrimonio y también a abrir a diario sus puertas para atender al visitante, se erigen en instituciones mediadoras y garantes de los derechos de las personas de participar en la vida cultural de la comunidad, de poder gozar de las artes y de tener acceso al conocimiento y al progreso científico y técnico.

En este contexto es preciso revisar el concepto de museo en sí mismo, actualizando su misión a la vista de las nuevas necesidades de la sociedad, y actuar en la modernización de su estructura y circuitos administrativos. El museo de nuestra era —que fundamenta como antaño sus programas de difusión en el conocimiento y en el estudio del patrimonio— debe perseguir crédito y valoración social, por eso su gestión es aún más compleja. El prestigio se le supone —por el valor de su contenido y la capacidad de sus investigadores— pero la popularidad se la debe ganar. El museo como lugar de acceso en tiempo libre para consumo cultural y actividad social, debe estar dotado de servicios de calidad y tener como prioridad la definición de una estrategia de marketing que promocióne su oferta. Ambos requisitos deben ejecutarse en el contexto de la Administración pública y ello supone un doble reto, por las normas que rigen los circuitos administrativos, y además por los requerimientos de orden económico que significa ejecutar con acierto y eficacia el triplete producción, promoción y servicio público.

Una primera evidencia es la insuficiencia financiera del sector público para recuperar y mantener los inmuebles, dotarles de contenidos y gestionar sus servicios, por lo cual urge incrementar las aportaciones y diversificar las fuentes de financiación. La implicación del sector privado es un hecho necesario que conlleva instrumentalizar esas aportaciones mediante programas contrato e incentivos fiscales. Una aproximación que, si exceptuamos a los grandes museos de arte, todavía es una asignatura pendiente en nuestro entorno geográfico y político. Existen medidas legales dentro de la Administración pública para invertir recursos en patrimonio cultural, cuya aplicación se está corrigiendo tímida y recientemente. Me refiero a las actuaciones a cargo del 1% cultural —procedentes de inversiones en obra pública superiores a los cien millones de las antiguas pesetas— que deben priorizar los Ministerios y Departamentos de Cultura para poder ejecutar sus políticas patrimoniales. Otra medida de acompañamiento, más abordable, consiste en potenciar las sinergias entre distintos agentes que comparten intereses similares. Un buen ejemplo de cooperación que necesariamente debe consolidarse está en las propuestas en torno al turismo cultural (4).



Ecomuseu Farinera de Castelló d'Empúries. Detalle de las conducciones de madera de la maquinaria, en perfecto estado de conservación.

Así pues, las políticas culturales de las administraciones públicas catalanas deben garantizar la conservación del patrimonio y los servicios culturales de sus museos como instituciones de su competencia abiertas al público. Recursos —en infraestructuras, en presupuestos y en personas—, legislación sobre patrimonio cultural y gestión de programas a medio y largo plazo son aspectos clave para trasladar esas políticas a la realidad, considerando además las nuevas necesidades de nuestra sociedad, la del siglo XXI.

TERRITORIO Y REDES DE MUSEOS

El territorio es un concepto indisoluble de paisaje y su gestión —asociada a planes de ordenación urbanística— interesa por igual a geógrafos, arquitectos, ecólogos, economistas, políticos y personas que lo habitan. El interés de los museógrafos por el territorio es, en cambio, distinto según sea la ubicación y especialización de cada institución. El museo local exitoso está incorporado a las dinámicas territoriales de su entorno, mientras que el museo de una gran urbe, en general de mayor envergadura, programa sobre las colecciones propias, siendo sus relaciones y su ámbito de trabajo más universal. Cuando abordamos el concepto de red de museos, la consideración de territorio es imprescindible con independencia de su dimensión y ubicación. En este apartado me referiré en primer lugar a la Red de museos locales de la Diputación de Barcelona, situados en las poblaciones de esta demarcación territorial y a la organización de los museos que dependen del Instituto de Cultura de Barcelona y que se hallan ubicados en la capital.

La Diputación de Barcelona gestionaba 13 museos propios hasta la entrada en vigor de la ley de museos que determinó su traspaso a los Ayuntamientos y al gobierno Autónomo. Por ello, desde 1989 actúa la “Comisión de Cooperación de Museos Locales” para redefinir la misión de dicha Diputación en materia de museos. El resultado fue la creación de la “Red de museos locales de

la Diputación de Barcelona”, con el objetivo de dotar a los museos que la integran de un sistema de servicios horizontal, para generar beneficios mutuos, respetando la autonomía de los centros municipales. La integración en la red se regula mediante un convenio que establece la intensidad y modalidad de la participación de cada museo local en función de la llamada “carta de servicios”.

Esa red, constituida actualmente por 53 museos locales pertenecientes a 42 ayuntamientos, no comparte una estructura organizativa sino que establece sus vínculos en razón de acceder a servicios de interés común. Esa oferta de servicios se ha realizado partiendo de un estudio analítico —que fue impulsado por la Comisión de Cooperación de Museos Locales— sobre las necesidades y del déficit real de los museos. Por ello, sólo recoge aquellas acciones priorizadas en función de las necesidades de los propios entes locales y de las posibilidades de la propia central de servicios. Se trata pues de una Red que tiene a su disposición un amplio rango de propuestas de servicios que abarcan desde documentación, conservación y restauración de colecciones a servicios de formación y reciclaje o de producción de exposiciones, de cooperación en préstamos y compras o utilización de infraestructuras comunes (5). La *Oficina del Patrimonio Cultural de la Diputación* ofrece y coordina los servicios.

El segundo ejemplo de trabajo en red corresponde a los museos de la ciudad de Barcelona que dependen del Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB) (6). La concentración de museos en la ciudad de Barcelona es un hecho excepcional para una gran metrópoli que no es ni ha sido capital de un Estado moderno. La ciudad tiene tradición en materia de museos gracias a la sociedad civil. Fue la iniciativa ciudadana quien conformó las primeras colecciones que fueron cedidas por sus propietarios al Ayuntamiento y dotaron los primeros equipamientos museísticos (7). La realidad actual es que en Barcelona conviven distintas tipologías de museos —por temática y por capacidad económica— que se han consolidado como oferta cultural de éxito a la vista del incremento en las cifras de sus visitantes. Un indicador que se mantiene año tras año y que corresponde a un aumento notable en los grandes centros y sostenido en los museos pequeños, más tradicionales. Como condicionante primero está que Barcelona se ha consolidado como marca de interés turístico (8), pero no debemos olvidar el esfuerzo de los museos en programar exposiciones de calidad y actividades atractivas.

El “Plan Barcelona ciudad de museos (1997)” fue el instrumento de partida para la renovación de la política municipal patrimonial de los museos. El análisis de las fortalezas y debilidades de los más de 50 museos e inmuebles patrimoniales de titularidad municipal condujo a trabajar en tres directrices: 1. la renovación de inmuebles e infraestructuras (9); 2. la mejora en la gestión, que supuso reorganizar los museos existentes en unidades mayores de afinidad temática y que permitió racionalizar los recursos existentes y ganar en coherencia programática, y 3. incentivar la producción y la difusión de conocimientos, que es el campo en el que destacaré dos actuaciones en red.

Precisamente la complementariedad entre los distintos equipamientos de titularidad municipal se aprovechó para impulsar programas de divulgación. Se requería un argumento que fuera el eje conector de los diferentes museos, siendo el recorrido —más que una visita a diferentes museos— un paseo por la ciudad como un espacio cultural contenedor de esos museos cuya visita marcaba el itinerario. Han sido muchas las actividades, que aún funcionan, en este sentido: la agenda de los museos de la ciudad; los ciclos de actividades coordinadas para cubrir las necesidades de las familias en vacaciones escolares: “Navidad en los museos” y “Verano en los museos”, el ciclo de conferencias con muestra de patrimonio fuera del alcance de la visita pública “De museo en museo”, la campaña publicitaria “Barcelona ciudad de museos” o las páginas web. Me referiré a dos experiencias distintas —la exposición de arte “Dobles vidas” y el programa “Observatorio científico de la ciudad mediterránea”— que son buenos ejemplos de la conectividad a diferentes escalas entre museos de la ciudad de Barcelona.

Dobles vidas fue una exposición conjunta celebrada en 1999 en 15 museos de la ciudad de Barcelona, un diálogo entre 24 artistas contemporáneos y la atmósfera y arquitectura de otros tantos espacios museográficos. La aportación creativa de los artistas al contexto e identidad de cada espacio produjo una acción sinérgica interesante que permitió el cruce de públicos —los asiduos al arte conocieron otros museos que nunca habían sido de su interés y los usuarios de cada museo descubrieron una actividad infrecuente e inspirada en cada identidad contextual— que satisfizo a los visitantes y provocó excelentes críticas en los especialistas. Esta experiencia conectó cinco áreas urbanas —donde se ubican los 15 museos participantes— en una ruta, organizada mediante un único ticket de entrada, que tuvo vigencia durante un largo espacio de tiempo, todo el tiempo que duró la exposición.

El *Observatorio científico de la ciudad mediterránea* es un programa que se inició en 2001 y que sigue funcionando, para favorecer la cooperación interdisciplinar entre los museos de ciencias naturales. Su objetivo es divulgar el conocimiento científico más actual desde los museos y jardines botánicos tradicionales, mediante la combinación de nuevos instrumentos digitales con los recursos presenciales clásicos. El programa, patrocinado por la Caja del Mediterráneo, se articula mediante el portal www.bcn.es/medciencias, que contiene el boletín de divulgación científica “laTalaia” y otras propuestas novedosas como son los itinerarios científicos por la ciudad (10). Esta faceta digital se completa con la instalación de la Mediateca del Observatorio en los cinco museos de ciencias naturales de Barcelona (11). Una mediateca descentralizada dirigida a dos tipos de usuario: el especialista, que tiene sus puntos de consulta en las bibliotecas de esos museos, y el gran público, que consulta desde los espacios creados para este fin en las salas de exposición. El *Observatorio científico de la ciudad mediterránea* ha conseguido su objetivo en cuanto acercar al gran público, para su comprensión, las cuestiones de actualidad de la ciencia y del pensamiento científico. Ha proporcionado también una imagen renovada de los centros y museos de ciencias, en un eje urbano que articula los distintos contextos geográficos y sociales donde se ubican esos museos municipales.

LOS MUSEOS NACIONALES: UNA ORGANIZACIÓN SISTÉMICA TERRITORIAL

El mapa de museos de carácter nacional de Cataluña constará de seis redes temáticas principales, cuatro de ellas —arte, arqueología, historia y ciencia y técnica— ya prefiguradas y otras dos —ciencias naturales y etnología— aún por crear. Su singularidad, tal como establece la ley de museos, está en que cada museo nacional se caracteriza por una o varias sedes de referencia y además por tener adscritos otros museos o secciones que en sus distintas localizaciones determinan una estructura territorial. Así se favorece una configuración descentralizada a la vez que se articulan las diversas redes temáticas en todo el territorio. En la práctica ese esquema teórico no se ha desarrollado por igual en los museos nacionales catalanes actuales, por discurso y por condicionantes patrimoniales. Así, el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) concentra en Barcelona, en un único inmueble, sus colecciones, reservas, laboratorios y servicios, y no tiene ni pretende hasta el momento ninguna articulación territorial. Sus museos sección permiten complementar las colecciones de la sede central (12). En el otro extremo está el Museo de Arqueología de Cataluña (MAC) que tiene una sede con colecciones en Barcelona y varias sedes más distribuidas por el territorio, en los emplazamientos donde están los principales yacimientos. Por lo tanto este museo nacional ya tiene una estructura desplegada en el territorio de origen, por su propia naturaleza (13). Además, gestiona otros yacimientos y despliega programas territoriales a partir de rutas temáticas, que incluyen equipamientos de otras instituciones. La Ruta de los Iberos es un ejemplo bien consolidado.

EL MUSEO COMO LUGAR DE ACCESO EN TIEMPO LIBRE PARA CONSUMO CULTURAL Y ACTIVIDAD SOCIAL, DEBE ESTAR DOTADO DE SERVICIOS DE CALIDAD Y TENER COMO PRIORIDAD LA DEFINICIÓN DE UNA ESTRATEGIA DE MARKETING QUE PROMOCIONE SU OFERTA.

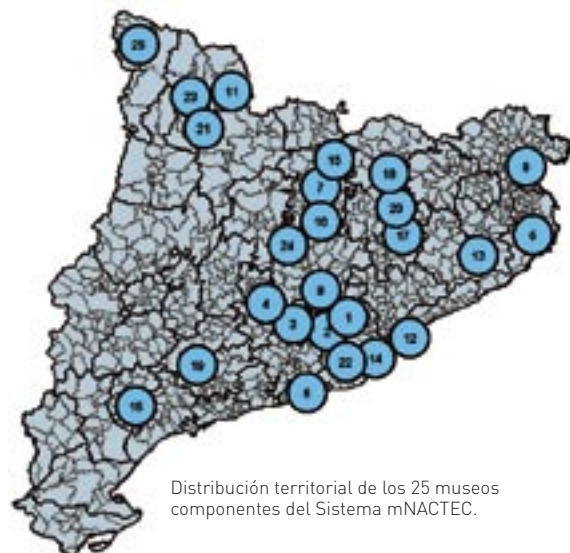
El Museo de la Ciencia y la Técnica de Cataluña (mNACTEC) tiene una única sede central en Terrassa y además ha desarrollado un buen modelo de vertebración territorial. El Sistema territorial del mNACTEC está constituido por la sede central mencionada, que actúa como centro coordinador, y otros 24 museos distribuidos por el territorio catalán. De estos 25 museos solamente cuatro son propiedad de la Generalitat, mientras que los otros 21 pertenecen a distintos titulares, públicos y privados. Esa diversidad de propietarios ya es indicativa del tipo de organización del conjunto de museos, cuyas relaciones no pueden ser jerárquicas.

El Sistema territorial del mNACTEC está estructurado como una red funcional compuesta por diferentes nodos —equipamientos museísticos—, siendo la comunicación entre sus nodos lo que es realmente importante, ya que condiciona la forma de la red, con relaciones asimétricas entre los componentes. Cada museo es singular por su temática, por sus características —museos con colecciones; lugares musealizados, con o sin colecciones, y centros de interpretación— y por las dinámicas locales que establecen en su territorio. Formalmente, el sistema se rige por un decálogo de principios que establece los objetivos comunes, comparte un plan priorizado de acción estratégica y se organiza mediante programas coordinados. Actualmente están en vigencia siete programas —imagen institucional, difusión, conservación, educación, paisaje y rutas industriales, turismo, ciencia y medio ambiente y percepción social de la ciencia y la técnica— que a su vez permiten visualizar la entidad del “Sistema mNACTEC”. El órgano de coordinación es la Junta de Directores, donde se toman las decisiones de forma colegiada y se aprueban los programas museológicos transversales.

En este proyecto colectivo cada museo es una pieza única e indispensable para el conjunto, que ha sido seleccionada porque conserva valiosas colecciones y ocupa inmuebles y espacios industriales, que son imprescindibles para comprender el proceso de industrialización de Cataluña. El Sistema trata precisamente de fomentar la creación de centros de interpretación en esos espacios industriales para transmitir a las nuevas generaciones la memoria histórica, y además diversifica el contenido museográfico de cada nodo desde una perspectiva global. Así, en cada uno de los museos del sistema resalta su singularidad dentro de la museística catalana y se centraliza una temática concreta. En consecuencia, en este sistema sirve la frase “pensar en global y trabajar en local”. Las relaciones son de carácter mutualista, ya que cada museo saca partido del conjunto por los beneficios que supone formar parte del espacio global en el que las acciones son de mayor envergadura y que permite aplicar economías de escala. El sistema, en su conjunto, crea una identidad colectiva al servicio de las identidades individuales, o sea de la especialización de cada museo-nodo de la red, de su entorno y sus dinámicas de trabajo local.

El concepto, el patrimonio y el personal son los puntos fuertes del Sistema territorial mNACTEC, mientras que su debilidad está, hoy por hoy, en la dotación de recursos suficientes para restaurar los inmuebles y dotarlos de medios para mantener una actividad de nivel y los servicios públicos de calidad que se le suponen a un museo de nuestra era. Se trata, una vez más, de que se reconozca el valor cultural del patrimonio industrial y considerarlo, en consecuencia, merecedor de una cierta relevancia entre los proyectos políticos de gobierno. Su magnitud y espíritu implica cooperación en la financiación entre propietarios —gobierno Autónomo, Entes locales y Privados— y además la búsqueda de recursos externos en convocatorias de competencia pública y con la inclusión de patrocinadores, colaboradores y mecenas. En este contexto doy por hecho que cada museo es consciente y solidario con su obligación de impulsar, gestionar y rentabilizar social y científicamente la institución.

1. Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya. Terrassa
2. Museu de la Colònia Sedó. Esparraguera
3. Museu Molí Paperer de Capellades. Capellades
4. Museu de la Pell d'Igualada i comarcal de l'Anóia. Igualada
5. Museu del Suro de Palafrugell. Palafrugell
6. Museu del Ferrocarril de Vilanova i la Geltrú. Vilanova i la Geltrú
7. Museu de les Mines de Cercs. Cercs
8. Farinera de Castelló d'Empúries. Empúries
9. Museu de la Tècnica de Manresa. Manresa
10. Museu de la Colònia Vidal de Puig-reig. Puig-reig
11. Serradora d'Àreu. Àreu
12. Museu de l'estampació de Premià de Mar. Premià de Mar
13. Col·lecció d'automòbils Salvador Claret. Sils
14. Trens històrics de Ferrocarrils de la Generalitat de Catalunya. Barcelona
15. Museu del Ciment Asland de Castellar de n'Hug. Castellar de n'Hug
16. Museu de les mines de Bellmunt del Priorat. Bellmunt del Priorat
17. Museu Industrial del Ter. Manlleu
18. Museu de la Torneria de Torelló. Torelló
19. Fassina de l'Espluga de Francolí. l'Espluga de Francolí
20. Farga Palau de Ripoll. Ripoll
21. Museu de les salines de Gerri de la Sal. Gerri de la Sal
22. Museu de la Rajoleta. Esplugues de Llobregat
23. Museu de la Hidroelectricitat de Capdella. Capdella
24. Mines de Sal de Cardona. Cardona
25. Mines Victòria de la Vall d'Aran. Vall d'Aran



Distribución territorial de los 25 museos componentes del Sistema mNACTEC.

REFLEXIONES EN TORNO A UN SISTEMA DE MUSEOS FUNCIONAL

El reto de futuro está en consolidar un modelo válido para el conjunto de Sistemas de Museos de Catalunya, una red de redes que permita organizar y gestionar tanto los museos y colecciones existentes como los proyectos emergentes. Se precisan ideas claras, acción y comunicación, para lo cual contamos con instrumentos poderosos de circulación de materia e información: las redes viarias, que facilitan el traslado de personas y objetos, y las TIC (tecnologías de la información y comunicación), que son determinantes en el transporte de información. Así, en la dimensión geográfica de Cataluña, un modelo descentralizado es operativo pues las distancias son abordables y permiten el acceso a los servicios públicos en su propio emplazamiento. Se precisa además articular y cohesionar internamente el conjunto de museos del Sistema, y eso se facilita enormemente hoy en día por las TIC, que además de facilitar el flujo de información a distancia, permiten situar y proyectar el sistema en la escala del planeta.

En ecología se utiliza la palabra "red trófica" para explicar las relaciones que el comer y ser comido genera entre las especies de un ecosistema, o sea de un sistema natural que emerge de las interacciones entre los organismos y el medio. Esas redes son producto de procesos de autoorganización y no tienen ningún objetivo preestablecido que configure su estructura. Las redes ecológicas funcionan para responder a un objetivo implícito, que es su propia permanencia y continuidad. En los últimos años se ha estudiado mucho las estructuras de las redes funcionales y sus propiedades. Mucho antes, el eminente ecólogo Ramón Margalef decía que superpuesta a la red trófica existe otra red —no siempre coincidente— de flujos de información. Es decir que a las redes tróficas, que condicionan la estructura de los flujos de materia y de energía, hay que añadir la información que produce el propio sistema debido a su actividad y que se reincorpora, produciendo la renovación de la estructura de las relaciones.

Conceptualmente, el funcionamiento de las redes de museos se inspira en las redes ecológicas de los sistemas naturales, con una diferencia fundamental y es que, mientras en las redes ecológicas el objetivo implícito es su propia permanencia y continuidad, la red de museos se crea con unos objetivos

explícitos. Ciertamente, la misión fundamental del sistema se cumple si se alcanzan los objetivos de cada museo o elemento del sistema. De hecho, aunque algunos de estos elementos puedan sobrevivir de forma aislada, lo que plantea el sistema son relaciones de carácter mutualista, donde es más fácil sobrevivir en el conjunto. Aún más, el sistema no sólo facilita a cada museo alcanzar sus objetivos, sino que cada museo se puede proponer otros objetivos mucho más ambiciosos.

Otra característica relevante de las redes de relaciones mutualistas de la naturaleza —en cierto modo asimilable al sistema de museos— es que se mantienen funcionando durante largo tiempo cuando tienen relaciones de marcada asimetría entre sus componentes. No sirve ni la imagen de una organización jerárquica con cadenas de mando estrictas ni tampoco la comparación con una red de pescador o con una telaraña donde las estructuras son pasivas. Las conexiones que estructuran la red de un sistema de museos son dinámicas —más semejantes a las del teléfono o de Internet— y para que funcionen, la relación entre sus componentes son de distinta intensidad y diferentes grados de dependencia.

El Sistema mNACTEC cumple todas las condiciones conceptuales y de diseño territorial que precisa un modelo de red de museos de estas características. Es más, en los foros internacionales se toma como referente. También hay que decir que su creación ha sido laboriosa y se ha basado en la combinación de iniciativas locales y el respaldo de la dirección del mNACTEC. Un proceso de construcción largo que se consolidará en los próximos años a otro ritmo si la sinergia que ya se produce entre los elementos del sistema se traslada a las instancias políticas que tienen capacidad de decisión.

NOTAS

1. La Ley 17/1990 de 2 de noviembre de museos de la Generalitat de Catalunya establece el régimen aplicable a todos los museos y crea el registro de Museos de Catalunya en el cual se inscriben todos los centros museísticos que cumplen las condiciones que establece dicha Ley. Los museos nacionales encabezan la articulación del sistema museístico de Cataluña. Se consideran dentro de esa categoría a los museos que muestran una visión global de Cataluña en los diferentes ámbitos culturales y que extienden su servicio en todo el territorio catalán. La categoría de museos de interés nacional viene determinada por la importancia y valor específico de sus colecciones que, yendo más allá de su marco territorial, tienen una significación especial para el patrimonio cultural de Catalunya. Los museos comarcales y locales son los que promueven o mantienen los Entes locales y ofrecen una visión global de la historia, de las características humanas y naturales así como de la riqueza patrimonial de cada territorio. Esos son museos pluri-temáticos, mientras que la clasificación de museos monográficos corresponde a los que muestran una sola temática o la explicación de un monumento, un yacimiento arqueológico, un personaje destacado o cualquier otro tema específico.

2. Los tres museos nacionales de Cataluña actuales son el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC); el Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC) y el Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya (mNACTEC).

3. La organización supramunicipal que establece el Estatuto de Catalunya son siete veguerías que son las unidades de gestión del territorio creadas por afinidad y proximidad geográfica.

4. En Catalunya estamos dando pasos decididos en el proceso de transformar recursos del patrimonio industrial en productos de interés turístico. Un ejemplo de ello es el Plan de Dinamización del Producto Turístico (PDPT) que, con un presupuesto

total de 1.500.000 euros —financiado a tercios entre Estado, Autonomía y Municipios— para el período entre el 2006 y el 2008 afectará a 19 municipios, con museos vinculados al Sistema territorial del mNACTEC (Museu nacional de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya), para desarrollar el turismo industrial y la innovación tecnológica.

5. Para más detalles visitar <http://www.diba.es/museuslocals>

6. El Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB) es un organismo autónomo que fue creado para gestionar la política cultural municipal, de la cual los museos son una parte fundamental.

7. El ejemplo de coleccionismo pionero es el Gabinete de historia natural de los Salvador, atesorado por seis generaciones de farmacéuticos de una misma familia entre los siglos XVII y XVIII. El Museo de Geología de Barcelona, inaugurado en 1882, fue el primer edificio construido en Catalunya expresamente para contener un museo. Es fruto de la donación a la ciudad por parte de Francesc Martorell i Peña de sus valiosas colecciones y de los recursos necesarios para la construcción del museo. En el mismo sentido, ya en pleno siglo XX el Ayuntamiento de Barcelona asumió el legado museístico de la Mancomunidad de Catalunya que en 1907 había creado la modélica Junta de Museos de la Ciudad de Barcelona. Más adelante siguieron otras donaciones de coleccionistas importantes que han dado lugar a museos monográficos como el Museo Frederic Marés (1944) y el Museo Picasso (1963).

8. De los 54 millones de turistas que en el año 2005 tuvo España, 20 millones fueron turistas en Catalunya y el primer destino fue la ciudad de Barcelona. En 2006 se ha repetido la situación con un incremento.

9. Se apostó por finalizar el Museo Marés, el Museo Picasso y el Museo de Historia de la Ciudad, que seguirán siendo de titularidad municipal cuando se

hayan producido todos los trasposos de museos de dimensión nacional al Gobierno autónomo.

10. Los itinerarios científicos permiten una mirada distinta sobre lo que es menos perceptible en el paisaje urbano. Su funcionamiento ecológico, los paisajes sonoros nocturnos y diurnos de un parque y los itinerarios desde distintas perspectivas —la historia, la geología, la flora y la fauna— son el corpus conceptual de ese instrumento interactivo.

11. Los equipamientos con consulta especializada son el Museo de Geología de Barcelona del ICUB; el Instituto Botánico de Barcelona, un centro mixto del Ayuntamiento de Barcelona y el CSIC, y el Museo Geológico del Seminario de Barcelona. Para el gran público cuentan con espacio de consulta el Museo de Zoología de Barcelona y el Jardín Botánico de Barcelona, ambos pertenecientes al ICUB.

12. La sede central del MNAC integra los fondos del Museo de Arte de Cataluña, el Museo de Arte Moderno, el Gabinete Numismático, el Gabinete de Dibujos y Grabados y la Biblioteca general de los Museos de Arte de Cataluña. Los museos sección del MNAC son la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer de Vilanova y la Geltrú, el Museo Cau Ferrat de Sitges, y el Museo Comarcal de la Garrotxa de Olot.

13. El MAC está constituido a partir del Museo Arqueológico de Barcelona, el Museo Arqueológico de Girona y los yacimientos y museos de Empúries, Olérdola y Ullastret. Integra el Centro de Arqueología Subacuática de Cataluña y se coordina con el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona, de titularidad Estatal.

14. Ver la página www.mnactec.com

15. Constituido por los directores de todos los museos, los responsables de área de la sede central y la secretaria técnica del sistema.

16. Véase Ecología. Ediciones Omega. Barcelona 1974.



RED DE MUSEOS DE EXTREMADURA: UNA APUESTA POR LA DIVERSIDAD

PILAR CALDERA DE CASTRO Directora de la Red de Museos de Extremadura
SEGUNDO TERCERO IGLESIAS Antropólogo. Red de Museos de Extremadura

INTRODUCCIÓN

ES RECOMENDABLE, Y DEPENDIENDO DE

las premisas de partida en ocasiones necesario, analizar y describir la realidad o los fenómenos que en ella se dan no sólo en su dimensión sincrónica y específica, sino incorporando la dimensión diacrónica y contextual, integrando como hizo Einstein la cuarta dimensión: el tiempo, y como hizo la biología organicista, las relaciones y el contexto.

Desde este planteamiento se persigue desplegar marcos de referencia dinámicos, sincrónicos y diacrónicos, complementarios y en diálogo, capaces de despertar conexiones, interrelaciones e interdependencias, internas y externas, que nos ofrezcan lecturas del presente incardinadas en su devenir y en sus ecosistemas, y que miren al futuro.

El presente texto intenta seguir esta línea en su exposición. Aún siendo conscientes de nuestras limitaciones y de sus pretensiones, consideramos que tomarlo como punto de partida y objetivo de llegada potencia una manera de ver y de pensar la realidad, y sobre todo, lo que es más importante, evidencia la forma de intentar aprehenderla que ha perseguido y persigue la Red de Museos de Extremadura (en adelante RME).

NUEVOS MAPAS

La descentralización del poder, del conocimiento, y por tanto, el surgimiento de nuevas unidades múltiples con capacidad creativa, han originado un nuevo escenario en los últimos años, posibilitando y haciendo visibles las denominadas periferias, que han adquirido el derecho del nombrar y la capacidad preformativa, uniendo a la observación (extracción de información sobre la realidad positiva) la posibilidad de dar forma a esas dimensiones para alcanzar algunos de sus estados posibles.

En este sentido, y centrándonos en el ámbito del Patrimonio Cultural Español, la transferencia de las competencias en materia de cultura a las comunidades y las posteriores leyes de patrimonio autonómicas, con el desarrollo de los decretos que regulan las figuras y las funciones de las instituciones museísticas, configuraron los distintos sistemas oficiales de museos creando diversos modelos de y para la realidades museísticas, con la función y capacidad de establecer los criterios de existencia bajo determinadas denominaciones, estableciendo las exigencias y las características, las clasificaciones, dando forma a nuevas conceptualizaciones y diseños de perfiles patrimoniales. Es decir, transformaron los estados positivos en diversos estados posibles, otorgando otros moldes a las masas existentes, aplicando otros mapas de lectura, y proyectando nuevos modelos en la realidad.

Esta actualización y renovación, o toma de acción desde la proximidad, del patrimonio, especialmente de los museos, venía enmarcada a su vez en un movimiento de ideas que arrastraba desde la década del 60 del pasado siglo. En ese momento se manifestaba socialmente una crisis que se había ido preparando desde años atrás, que exponía que la institución Museo que había nacido desde las barricadas, por lo tanto revolucionaria, y que buscaba restituir a la sociedad su acervo cultural, en poco más de un siglo, había transcendido su principio y se encontraba separada de la sociedad. Los movimientos sociales no lo tenían en cuenta y la evolución del pensamiento no contaba con él, así las cosas, los museos agonizaban en silencio. Muchas fueron las causas que propiciaron un cambio, analizarlas en profundidad nos llevaría mucho tiempo, pero debemos tener presente que debido a esta crisis, un concepto de museo moderno y una lectura nueva del patrimonio y de sus funciones lo lanzarían al futuro, asentándolo en la contemporaneidad, y siendo estos nuevos escenarios autonómicos los que ofrecieran el espacio y la oportunidad para sus plurales existencias.

Así pues, desde finales de la década del 90, nos encontramos en un escenario y en un momento propicio y posible para el desarrollo de nuevos conceptos y modelos de museos, que dialoguen con los existentes pero que recojan al tiempo las nuevas reflexiones intelectuales y disciplinares. Este movimiento está, además, impulsado por las reivindicaciones que desde las diversas instituciones autonómicas se realizan de sus peculiaridades culturales, que encuentran una buena forma de re-pensarse y re-presentarse en los soportes museísticos, y sin duda, también por la explosión del turismo cultural y rural, que aparece como una nueva e interesante fuerza de desarrollo local.

LA RED DE MUSEOS DE EXTREMADURA

En este marco general, se constituye y crea por el Decreto 110/1996, de 2 de julio, que se incluye en la Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura, la Red de Museos de Extremadura (en adelante RME), con el objetivo de crear una estructura organizativa y funcional que articule la gestión cultural y científica de los centros museísticos de la región; siendo un órgano dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

Una plataforma cultural y administrativa que ha pretendido, desde su puesta en marcha, aunar e integrar las diversas propuestas museísticas existentes en la región, potenciando las conexiones, las sinergias y los intercambios, y proyectando, desde una concepción sistémica e interdisciplinar, nuevas líneas de actuación y acción, que potencien los centros ya existentes y den origen a nuevos proyectos, en permanente diálogo, en busca de un equilibrio entre territorio y cultura, diversidad y complementariedad, con el objetivo de configurar una oferta cultural de calidad, con múltiples lecturas, que se refuerzan entre ellas y no se repiten, y que despliega nuevas miradas sobre el nosotros/otro.

La RME comienza en el 2001 su andadura activa, realizando un estudio sobre el estado de la región en materia museística, para poder partir de un conocimiento real, de un diagnóstico, en el diseño de medidas, acciones y objetivos que vinieran a enriquecer y potenciar esa realidad. En este estudio las conclusiones son claras:

- Existencia de nueve centros, ubicados en los tradicionales centros urbanos, y por lo tanto un alto grado de concentración de la oferta, con propuestas temáticas y de montajes uniformes.
- Los centros etnográficos poseen colecciones ricas y amplias, pero tradicionales en su exposición y discurso, y se evidencia la ausencia de centros dedicados a unidades culturales específicas.
- Oferta educativa escasa y poco estructurada o coordinada inter-centros.
- Poco conocimiento de los perfiles de los usuarios, reales y potenciales, y escaso funcionamiento en red.

En base a estas evidencias, se diseña un plan estratégico con el objetivo de aumentar la oferta y la calidad museística de Extremadura, diversificando las temáticas y los montajes, las sinergias y complementariedades, apostando por una distribución geográfica equilibrada y por la democratización de la cultura, haciendo de nuestro territorio un mapa interpretativo diverso y de miradas cruzadas, donde el público real y potencial, los programas públicos y educativos, junto al trabajo interdisciplinar adquieran enorme relevancia.

Este plan estratégico parte de una concepción holística y ecológica del Patrimonio Cultural, entendido como un todo funcional en el que las partes están en un continuo proceso de interdependencia, e insertado en un entorno natural, social y económico con el que intercambia todo tipo de informaciones, acciones, recursos y objetivos. Así pues, incardinado en la realidad, constituyéndola y siendo constituido por ella mediante diálogos, interacciones y procesos dinámicos, en un juego de retroalimentaciones y re-configuraciones. Se trata de una concepción integral que abandona el



pensamiento reduccionista o simplificador (que aísla, separa y analiza, creando estamentos estancos e independientes, donde el todo es simplemente la suma de las partes) por un pensamiento complejo, que aboga por las relaciones entre los elementos, que diseñan estructuras y crean sistemas, que interaccionan con otros sistemas en los ecosistemas, y donde el todo, en sus diversos multiniveles posee propiedades emergentes, y es más que la suma de sus partes sin olvidar las partes. El Patrimonio Cultural, desde esta óptica, tiñe múltiples ámbitos y es teñido desde diversas áreas, es causa y es efecto al mismo tiempo; y mostrar, dilucidar y crear esos puentes de re-acción puede ofrecer una visión de la realidad interconectada, compleja y dinámica, como creemos que es, y donde los hechos surgen contextualizados y significativos.

MUSEOS DE IDENTIDAD

El plan estratégico debía además atender a la preocupación sobre el presente y el futuro de las colecciones etnográficas de Extremadura, junto al deseo patente de las instituciones locales de promover la creación de gran cantidad de museos etnográficos (asociado a las reivindicaciones de infraestructuras en las zonas rurales, a las iniciativas de puesta en valor de las peculiaridades de las áreas culturales, y al desarrollo del turismo cultural y rural). Esto planteaba la necesidad de una respuesta equilibrada e integrada de este plan general, que impidiera un insostenible desarrollo puramente cuantitativo y aleatorio, sin premisas ni sustentos patrimoniales y museológicos.

En este sentido, en la lógica de lo expuesto anteriormente, la creación de un gran museo etnográfico, exponente de la realidad del pueblo extremeño, venía a repetir formatos tradicionales y centralizados, corriendo el peligro de considerar de manera simplista y estática las dinámicas internas y plurales de la región. Amparados en esa lógica y en el concepto de contextualización, ampliamente aceptado en el mundo de la museología, se apostó por la diversificación temática y territorial, pero racional, equilibrada e integral, siguiendo un plan de complementariedad sujeto a criterios técnicos y disciplinares, que ofreciera una lectura abierta del patrimonio.

El proyecto "Museos de Identidad" supone la particular apuesta, junto a otras medidas y acciones, de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, a través de la Red de Museos, para llegar a cabo el plan estratégico y materializar un concepto de museo y de patrimonio cultural incardinado en la sociedad y en el territorio.

Los Museos de Identidad, exposiciones museográficas permanentes desde el punto de vista jurídico, son centros de interés local y comarcal, que reflexionan, exponen y potencian los rasgos culturales, sociales, económicos y naturales más destacados de las comunidades y territorios donde se ubican.

DESDE FINALES DE LA DÉCADA DEL 90, NOS
ENCONTRAMOS EN UN ESCENARIO Y EN UN
MOMENTO PROPICIO Y POSIBLE PARA EL
DESARROLLO DE NUEVOS CONCEPTOS Y MODELOS
DE MUSEOS, QUE DIALOGUEN CON LOS EXISTENTES
PERO QUE RECOJAN AL TIEMPO LAS NUEVAS
REFLEXIONES INTELECTUALES Y DISCIPLINARES.

En este sentido, desde una visión no sólo antropológica, sino como paraguas receptor de diálogos y coordinación entre miradas disciplinares, permiten conocer y difundir las formas de vida y de representar las realidades que caracterizan las zonas periféricas, tradicionalmente olvidadas, allí donde suceden.

Se perseguía con el proyecto la descentralización del concepto de museo, al tiempo que la diversificación de los montajes y las temáticas. Se trataba de acuñar una nueva tipología de museos locales y comarcales, comprometidos con la historia de la antropología regional y su plasmación en el material etnográfico, superando la tradicional dicotomía entre museos de ideas o museos de piezas, concebidos como espacios que trasladan ideas a través de objetos que se convierten en instrumentos de una narrativa museográfica. Unos museos que fueran capaces de reflejar las pulsiones culturales de las distintas comarcas, y que a la par fueran instrumentos anticipadores de las creaciones y de la gestión cultural de las mismas. Unos centros en los que el público fuera el protagonista, no sólo como interés de partida, sino como una realidad cotidiana en el día a día de su gestión; donde el público real fuera conocido, el público potencial deseado y en los que el concepto de no público estuviera erradicado.

Un proyecto que defiende una integración multidisciplinar, en el que el vector director es la antropología, pero en donde se concibe además la arqueología como parte sustancial, la historia como el marco temporal en el que se desarrollan los hechos, el arte como el escenario formal en el que la historia del hombre se plasma, y las disciplinas naturales y científicas como reveladoras. Así pues, un todo integrado en un marco común que describe o que intenta describir al hombre, sus acciones y sus entornos. Centros que presentan primero y difunden después esta visión unitaria pero múltiple y dinámica de la realidad, por tanto, oponiéndose frontalmente a una visión fosilizada, saliendo de los marcos físicos y conceptuales tradicionales, y buscando un encuentro con los hombres y mujeres que protagonizan la historia y sus hechos, para convertirlos en compañeros de camino y ser capaces de retratar, reflejar y producir realidades.

Así hablamos de “memorias del hombre”, “memorias de la belleza”, “memorias de la historia” etc, en lugar de museos de arte, de historia, de arqueología, de etnografía. Museos que se asocian más a museos abiertos que a museos que parcelan la cultura. Centros íntimamente relacionados



y comprometidos con el entorno donde se ubican, que tienen la vocación de reflejar un paisaje antrópico más que un concepto sin conexión con la realidad que le otorga significado.

Aspiramos a cumplir con honestidad una de las misiones que todo museo del siglo XXI irrenunciablemente debe acometer, cual es posicionar el museo en el centro de los intereses de las localidades donde se insertan, y convertirlos independientemente de cuál sea su forma en factores de cohesión social y lugares generadores de reflexiones. Ya no vale pensar que los cambios sociales están lejos de nosotros, que las luchas por las libertades se producen en tierras lejanas, es aquí y ahora donde hay que dar respuestas y producir preguntas, y la historia, el arte, la memoria, la ciencia y la antropología deben ser elementos que ayuden a esta reflexión.

Una región como la extremeña, que mantiene su paisaje natural, su patrimonio y sus costumbres en un aceptable estado de conservación, tiene un compromiso mayor, si cabe, a la hora de proponer soluciones cuando se trata de devolver a la sociedad sus propias creaciones.

Los Museos de Identidad pretenden ser un juego de espejos, que multiplique y genere miradas, pensamientos y sensaciones, que amplifique las percepciones de la realidad, que construya horizontes y parámetros, que motive encuentros y diálogos, y que diseñe sobre el mapa territorial y cultural de la región focos de proyecciones que se crucen y enriquezcan, alcanzando desde lo local miradas globales y viceversa, despertando conexiones, nódulos, programas conjuntos, y nuevas dinámicas de pensarnos, ser pensados y pensar.

Ahora bien, esto no es posible sólo a partir de la ordenación de objetos y la diversificación y estratificación de mensajes, sino que deben ser completados a través de programas de dinamización cultural. Desde la Red de Museos se diseñan y ponen en marcha programas públicos y educativos que contemplan los distintos segmentos de público y que están involucrando progresivamente al público local, regional, nacional e internacional. Programas en los que el elemento cognitivo subyace, pero en los que adquieren especial relevancia los aspectos emocionales, nunca se aprende desde la nada sino desde una experiencia anterior; lo aprendido es más impregnante y significativo si se hace a través de las emociones. Estos programas han ido

ampliando las relaciones y contactos entre las poblaciones autóctonas y foráneas, desplegando re-acciones mutuas que facilitan los encuentros, los re-conocimientos y las creaciones.

El proyecto Museos de Identidad, diversidades y pluralidades extendidas y conectadas en y al territorio, en lugar de parcelar o segmentar la realidad, ha permitido tomar constancia y conciencia de las conexiones, relaciones e interacciones (internas y externas) múltiples y diversas que configuran la vida, de los procesos conjuntos, mutuos y dinámicos que nos realizan, de las unidades múltiples, de los sistemas dentro de sistemas, de las interrelaciones que nos acercan más que alejarnos a las sociedades, a las culturas, al medio y al mundo en sus diversos multiniveles; potenciando una conciencia de integración.

CREACIÓN, DINAMISMO, EXTENSIÓN Y COMPLEMENTARIEDAD

La Red de Museos de Extremadura se constituye en su origen con los nueve museos preexistentes: Museo de Bellas Artes (Badajoz), Museo de Cáceres (Cáceres), Museo Vostell-Malpartida (Malpartida de Cáceres), Museo Téxtil Pérez Enciso (Plasencia), Museo Arqueológico Provincial (Badajoz), Museo Casa Pedrilla (Cáceres), MEIAC (Badajoz) y Museo Etnográfico González Santana (Olivenza), ubicados en los grandes centros urbanos de la región.

Esta radiografía museística en la actualidad ha sufrido una gran transformación; el Proyecto Museos de Identidad, junto a otras iniciativas que comentamos a continuación, a lo largo de estos años y con un intenso trabajo, ha ampliado las propuestas, las perspectivas, los discursos y los soportes, extendiéndolos en los ejes Norte-Sur y Este-Oeste, ramificando y reconfigurando nuevos escenarios.

Así podemos hablar de Museos de Identidad que reflexionan sobre rituales de religiosidad popular, ubicados en inmuebles de arquitectura vernácula, que permiten un doble y enriquecedor discurso, como el Museo del Empalao en Valverde de la Vera y el Museo de los Auroros en Zarza Capilla. Museos de Identidad que hablan de procesos, que reflexionan sobre las iniciativas, transformaciones y dinámicas sociales, culturales y económicas, con base en sistemas de producción, de las comarcas donde se ubican, seleccionando para ello vectores temáticos de interpretación, como el Museo de la Cereza en Cabezuela del Valle, el Museo del Pimentón en Jaraíz de la Vera, el Museo del Queso en Casar de Cáceres [\[2 en página 79\]](#), el Museo de la Alfarería en Salvatierra de los Barros, el Museo del Turrón en Castuera [\[3 en página 79\]](#). Museos de Identidad que parten de la explicación de la propia lógica de la etnografía, como el Museo Etnográfico de Azuaga [\[4 en página 81\]](#). Museos de Identidad que son al tiempo Centros de interpretación y que no por ello se contradicen, como el C.I. del Tesoro de Aliseda, en Aliseda. Y Museos de Identidad, como el recientemente inaugurado Museo del Carnaval en Badajoz, que llegan a los entornos urbanos para plasmar sus propias miradas.

En la actualidad están en fase de realización el Museo del Aceite en Monterrubio de la Serena, el Museo del Corcho en San Vicente de Alcántara y el Museo de las Ciencias del Vino de Almendralejo, que vendrán a enriquecer este proyecto con una intensa mirada arqueológica, histórica, etnográfica, antropológica, científica y tecnológica.

A este panorama se suman Centros de Interpretación que explican yacimientos o inmuebles significativos y relevantes en el patrimonio extremeño (el C. I. del Castrejón de Capote en Higuera la Real, el C.I. del Parque Arqueológico de Medellín en Medellín, el C.I. de la Cueva de Maltravieso en Cáceres, el C.I. del Palacio Santuario de Cancho Roano en Zalamea de la Serena; y dos en proceso de realización, el C.I. de la Pintura Rupestre en Cabeza del Buey y el C.I. de Santa Lucía del Trampal en Alcuéscar), y Centros de Interpretación o Exposiciones Museográficas Permanentes que explican



5

lugares, acontecimientos y ciudades (el C.I. de la Batalla de La Albuera en La Albuera, la Exposición Museográfica Permanente en el Convento de Santa Clara de Zafra en Zafra; y en proceso de realización, el C.I. en la Torre del Alfiler en Trujillo y el C.I. en el Castillo de Feria en Feria).

Existen además proyectos, surgidos de iniciativas locales, que no siendo dirigidos ni financiados por la Consejería de Cultura, aunque algunos han contado con puntual ayuda, están oficialmente reconocidos por la RME: el Museo Etnográfico de Don Benito, el Museo Etnográfico “Monfragüe” en Serradilla, el Museo del Granito y el C.I. del Yacimiento de Hijojejo en Quintana de la Serena, el C.I. de la Octava del Corpus en Peñalsordo y el C.I. de la Vida Tradicional de Hinojosa del Valle.

Por último, hay que destacar El Proyecto “Alba Plata”, puesto en marcha en 1998 por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, con el objetivo de recuperar y poner en valor la Vía de la Plata a su paso por la región, que ha dotado al eje Norte-Sur de interesantes propuestas museísticas que lo articulan a través de Centros de Interpretación. Podemos hablar de dos tipologías: aquellos que explican e interpretan específicamente la Vía de la Plata (C.I. General de la Vía de la Plata en Baños de Montemayor, C.I. General de la Vía de la Plata en Mérida y C.I. General de la Vía de la Plata en Monasterio), y aquellos que se centran en unidades temáticas concretas y permiten realizar una visión histórica-social-cultural del territorio y las poblaciones que han conformado el entorno de esta Vía (C.I. de la Ciudad Romana de Cáparra ⁽⁵⁾ —en Oliva de Plasencia y Guijo de Granadilla—, C.I. del Ferrocarril en Extremadura —Hervás—, C.I. de la Ciudad Medieval de Plasencia —Plasencia—, C.I. del Campamento Romano de Cáceres el Viejo —Cáceres—, C.I. de la Minería en Extremadura —en el complejo minero de Aldea Moret, Cáceres—, C.I. del Circo Romano —Mérida—, C.I. del Yacimiento de Hornachuelos —Ribera

del Fresno—, C.I. de los Cascos Históricos de Extremadura —Zafra—, C.I. de la Arquitectura Popular en Extremadura —Burguillos del Cerro (1 en página 76)— y C.I. del Pintor Zurbarán —Fuente de Cantos—).

Todo esto configura una red de redes y de nodulos conectados entre sí y extendidos en el territorio, conformando estructuras interpretativas, reflexivas y abiertas; sistemas dentro de sistemas dinámicos y retroalimentados, que se reconfiguran y reordenan en función del discurso que se desea obtener, ofreciendo miradas poliédricas y complementarias para una realidad compleja y conectada. Un mapa museístico potencialmente edificable basado en los objetivos que persigue el visitante; transformando los centros en canales de transmisión y conexión que ofrecen lecturas del hombre, de la memoria, del tiempo, de la cultura, etc de la región.

Los Programas Públicos y Educativos que se realizan desde la Red de Museos de Extremadura vienen a ampliar estas miradas, potenciando los diálogos. En este sentido, y a modo de ejemplo, en el 2007 se ha realizado de la tercera edición de “Viaja con Musas” (6) y la segunda edición de “Adivina Extremadura”.

“Viaja con Musas” es una actividad educativa que se realiza en espacios patrimoniales, donde se propicia un encuentro personalizado con la historia. El punto de partida es la “recreación histórica”, entendida como la intervención realizada sobre un espacio histórico, con el objetivo de aportar datos que permitan “agotar” todos los mensajes y significados que posee, y que van más allá de la mera percepción estética. La actividad cuenta con un Taller de Patrimonio, con un Aula Abierta y con las figuras de los Intérpretes de la Historia. En esta tercera edición los enclaves seleccionados han sido:

- C.I. del Palacio Santuario de Cancho Roano en Zalamea de la Serena.
- C.I. del Castrejón de Capote en Higuera la Real.
- C.I. del Campamento Romano de Cáceres el Viejo en Cáceres.
- Castillo de Mirabel en Mirabel.

“Adivina Extremadura” es un programa público de contenido lúdico-educativo dirigido a familias, que permite ofrecer alternativas de ocio con el patrimonio como punto de partida, y que se realiza en los Museos de Identidad. Los soportes básicos en los que se sustenta son el juego, el aprendizaje y la experimentación, creando interacciones entre los adultos y los niños. Se potencia el conocimiento de las Comarcas, de los contenidos específicos de cada centro y de las tradiciones populares. En esta segunda edición los museos seleccionados fueron:

- Museo del Empalao en Valverde de la Vera.
- C.I. del Tesoro de Aliseda en Aliseda.
- Museo Etnográfico de Azuaga en Azuaga.
- Museo de los Auroros en Zarza Capilla.

CONCLUSIONES

Concebir la realidad como un todo conectado, donde cada dimensión tiene capacidad y poder de acción y re-acción, implica una postura activa, un reconocimiento de la responsabilidad que el patrimonio cultural debe asumir en el desarrollo intelectual, social, cultural y económico de las sociedades.

El patrimonio no puede ser admitido y asimilado como un elemento subsidiario y alejado de las dinámicas generales, sino que forma parte de ellas y por tanto debe tomar una posición en torno a las mismas, negando y rechazando aquéllas que se consideren negativas o perjudiciales, pero aprovechando también sus posibilidades, y desplegando aquellas opciones que se consideren interesantes, ya que vivir fuera del mundo es imposible.

“VIAJA CON MUSAS” ES UNA ACTIVIDAD EDUCATIVA QUE SE REALIZA EN ESPACIOS PATRIMONIALES, DONDE SE PROPICIA UN ENCUENTRO PERSONALIZADO CON LA HISTORIA. EL PUNTO DE PARTIDA ES LA “RECREACIÓN HISTÓRICA”, ENTENDIDA COMO LA INTERVENCIÓN REALIZADA SOBRE UN ESPACIO HISTÓRICO, CON EL OBJETIVO DE APORTAR DATOS QUE PERMITAN “AGOTAR” TODOS LOS MENSAJES Y SIGNIFICADOS QUE POSEE, Y QUE VAN MÁS ALLÁ DE LA MERA PERCEPCIÓN ESTÉTICA.



En una realidad caracterizada por la dictadura del presente y las uniformidades opresivas, por el desvínculo, por la parcelación y el aislamiento, que impiden visiones complejas y dinámicas, pero donde, al mismo tiempo, los museos son generadores, junto a los medios de comunicación de masas, sin posible comparación, de las imágenes del nosotros y de los otros, internos y externos, en el tiempo y en el espacio, hemos apostado por fomentar visiones plurales y diversas, conectadas y complementarias. Ofreciendo mapas de interpretación poliédricos y dialógicos, dotando a las zonas periféricas de infraestructuras, recursos y protagonismo, que intentan romper en pedazos las construcciones unívocas, ampliando los horizontes y por tanto las perspectivas.

Somos conscientes de las dificultades de tal pretensión, pero a pesar de ello o por ello, seguimos actuando. Es cierto que la mayoría compartimos estas opiniones, pero compartirlas no es suficiente, hay que ser valientes y hacer, o por lo menos plantear caminos, con el miedo inevitable de la posible equivocación. Así, hemos elegido y trabajamos por una construcción en red de redes, células que forman moléculas, estructuras que forman sistemas, creyendo que la diversificación que integra ofrece más posibilidades, ampliando los lugares de reflexión y encuentro.

Todo desde una lógica y un plan trazado, no impulsivo ni empujado, sino diseñado y estudiado, que conlleva tiempo para su realización, implantación y maduración, e implica la medición de impactos y riesgos, como no, pero que nos sitúa en una forma de concebir y asimilar la realidad.

El proceso no ha terminado, estamos en el camino, y no sabemos si alcanzaremos todos los objetivos deseados, pero no nos queda duda de que el esfuerzo y el aprendizaje valen la pena.



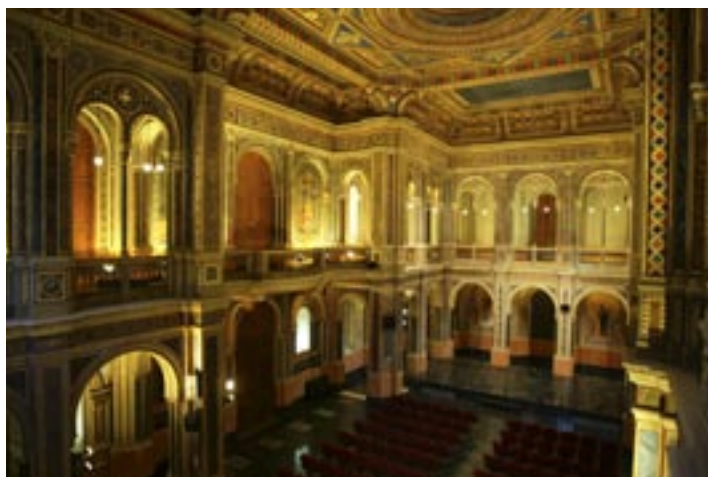
Apolo de Pinedo,
Museu de Prehistòria de València.

LA NUEVA XARXA DE MUSEUS DE LA DIPUTACIO DE VALENCIA, SU GÉNESIS Y SUS DECISIONES ORGANIZATIVAS

JOAN J. GREGORI BERENGUER Director Administrativo de la Xarxa de Museus de la Diputació de València

TRADICIONALMENTE ENTENDEMOS LOS

museos desde el ángulo de su centralidad, generalmente articulada a través de una ecuación muy clásica: *edificio-colecciones-visitantes*, prácticamente sin cambios desde la configuración del concepto Museo y su aplicación práctica a principios del siglo XIX. El museo como representación de la sacralidad de los objetos artísticos que forman el “Patrimonio de la Nación”, objetos que justificaban la existencia de los museos por sí mismos, se ha visto definido a lo largo de todo ese periodo, entre otras cosas, por la idea de *centralidad*, añadiendo a este concepto el de la espectacularidad de aquellos objetos, en el sentido que existían para ser contemplados y admirados por los visitantes/consumidores. Sin embargo los nuevos retos, fronteras y objetivos que se derivan de los profundos cambios sociales en el umbral del siglo XXI afectan a la teoría museológica sin ninguna duda, pero también a la gestión de las instituciones llamadas museos, y no sólo nos referimos a la bien conocida gestión de la conservación de los objetos, la investigación científica y la difusión de todo lo anterior. En realidad, hoy los museos son puntos de encuentro, y más nítidamente los museos de Etnología o Antropología son espacios de interculturalidad. Desde esta perspectiva, en la actualidad los museos tienden a transformarse hacia una ecuación distinta a la tradicional: territorio-patrimonio-comunidades. El instrumento que se entrevé como principal en este proceso es el de la constitución de Redes de organización y funcionamiento. Éste no es propiamente un invento de la museología, ya que en realidad hoy toda la sociedad está impregnada de la práctica organizativa reticular. Sin ir más lejos, los más recientes estudios y reflexiones sobre la interrelación entre ciudades y excelencia cultural nos hablan cómo las mismas se convierten en nódulos de red de una nueva geografía en la que las propias ciudades compiten entre sí, ocultando la antigua diferenciación entre espacio urbano *versus* espacio rural, a través de procesos globales que definen al espacio urbano como espacio de producción y de valor añadido, como vórtice, en suma, de consumo y atracción de flujos, y todo ello en un marco donde todos los demás centros urbanos devienen también en una búsqueda de nuevas especializaciones competitivas (RAUSELL, Pau.: “Museos y excelencia en las ciudades”, en *actas de XV Congreso nacional de Amigos de los Museos*. Diputación de Valencia, Valencia, 2007), constituyendo, finalmente, una red de servicios de ocio, calidad de vida y creatividad cultural. Dentro de este proceso de *especialización* cultural de las ciudades, un elemento de anclaje tanto de la identidad de la propia ciudad como de sus excelencias y valores añadidos en la imagen construida hacia el exterior, de primera magnitud es el del museo. En la medida que el museo de la nueva época se convierte en un agente transformador de recursos en el entorno urbano que hemos comentado, requiere inevitablemente de nuevas formas de organización y de gestión, basadas todas ellas sin excepción en la descentralización. En este caso la superposición del esquema comentado de redes de ciudades al papel de los museos en los flujos urbanos modernos exige la introducción de relaciones en red también en los museos, centros en los se muestra de una manera muy eficaz y productiva. Para integrarse de forma más eficiente, compartir recursos que nunca son suficientes y crecer mejor en esta nueva situación, el Área de Cultura de la Diputación de Valencia decidió en 1999 crear su propia Red de Museos; en sólo 6 años su desarrollo ha sido espectacular y sus transformaciones y evolución muy rápidas. De ser en el pasado museos de corte clásico, hasta la fecha, se han sufrido grandes transformaciones y crecimiento; y también asimismo se ha vivido en muy poco tiempo el proceso de renovar y ampliar instalaciones, la construcción de nuevos edificios y la implementación de recursos. Sin embargo, lo que en un principio se acometió únicamente como una reforma cuyo propósito iba dirigido hacia la *ordenación* de recursos y propuestas, pronto se vio



Edificio del Museu valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MUVIM), obra del arquitecto Vázquez Consuegra.



Patio delantero de la Beneficència, sede del Museu de Prehistòria y del Museu valencià d'Etnologia.

como una obligación de redefinir y reubicar estas propuestas museísticas de la Diputació de València, en el seno de una gran eclosión de las ofertas culturales en la Ciudad de Valencia y en el resto de la Comunidad Valenciana. Es decir, se configuró la siempre terrible opción de la competencia, en un ámbito en el que de oficio se consideraba ésta como innecesaria por el mero hecho de escasear la diversidad de la oferta y abundar lo que podríamos definir como público cautivo. La aparición y puesta en marcha en esta época de nuevos espacios culturales, como la *Ciutat de les Arts i les Ciències*, o en otro nivel, el *Museu d'Història de la Ciutat*, y también la remodelación de edificios de museos de “siempre”, como el Nacional de Cerámica “González Martí”, o el *Museu de Belles Arts Sant Pius Vè*, cambió por completo la perspectiva museística de la ciudad e introdujo como una opción novedosa, en la forma de organizar nuestra oferta, la de la especialización. A esto, cabría añadirle el espectacular aumento y mejora de la oferta museística local en el conjunto del espacio provincial, ámbito de actuación definitivamente de la Diputació de Valencia.

Si por un lado los museos de la Diputació se vieron obligados a reorganizar sus recursos, por el otro tuvieron que profundizar en la identidad de sus colecciones, materias de trabajo específicas y originalidad de sus programaciones. Esta fórmula, bastante fructífera durante varios años, empezó a adolecer de ciertas carencias con el paso del tiempo. La principal de todas ellas fue, sin ninguna duda, la fórmula administrativa bajo la cual se presentaba la oferta: un mero Servicio de la Diputació. A una estructura administrativa demasiado raquítica para sostener una gran oferta de actividad (*Museu de Prehistòria i de les Cultures valencianes* —proyecto en el que se unían las colecciones arqueológicas y etnológicas en un solo discurso antropológico—, *Museu valencià de la Il·lustració i la Modernitat*, Museo Taurino y Sala Parpalló), se le sumaba un exceso de verticalidad en la gestión y toma de decisiones de todo el conjunto. El hacer depender toda la estructura de una sola Jefatura de Servicio de la Administración Local-Provincial condenaba a toda ella a sufrir un auténtico cuello de botella en el que la parálisis, la disfunción e incluso el enfrentamiento táctico entre las partes de la estructura era la norma.

En el tránsito de los años 2004/2005, y como resultado de la intensa experiencia obtenida, la *Xarxa de Museus* de la Diputació de Valencia se reformó estructuralmente y se marcó nuevos objetivos para incrementar la calidad del servicio que prestaba. A partir de ahora y hablando en presente, diríamos que su característica más novedosa quizá sea la de la horizontalidad. Su finalidad básica es la de prestar servicios a los centros museísticos que la componen; por lo tanto será una organización de intendencia y logística para la gestión de recursos y promociones comunes de los centros museísticos, todo ello sin perder de vista o cambiar los principios estratégicos que le dieron razón desde el momento de su creación. La *Xarxa de Museus de la Diputació de València* está constituida



Sala permanente del Museo Taurino.

por el *Museu de Prehistòria*, el *Museu valencià d'Etnologia*, (estos dos últimos reaparecen como consecuencia de la división del anterior Museo de Prehistoria y de las Culturas, debido al crecimiento interno de las especialidades que justificaba ampliar a dos proyectos) el *Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat*, el Museo Taurino, la Sala Parpalló, seis iniciativas locales concertadas y el área de la Dirección Administrativa. Otra de las novedades técnico-administrativas consiste en que los proyectos de carácter local o municipal se vinculan directamente a los centros cuya especialidad les es afín. Así, por ejemplo, cuando la iniciativa local o subsección consiste en un barraca de l'*Horta de València*, ésta se asocia al Museo valenciano de Etnología. Las decisiones de interés básico y común se toman en la Conferencia de Directores y a partir de las comisiones de trabajo creadas con fines específicos para la resolución de necesidades predeterminadas, sin perjuicio de las otras decisiones de trascendencia política cuya interlocución se hacen directamente entre el poder político y cada uno de los centros, y lógicamente buena parte de la armonía y sintonía de la marcha de los proyectos dependen de la iniciativa y la buena gestión y dirección política en la definición de los objetivos de los mismos, ya que partimos de la máxima de que no puede haber oferta o proyecto cultural y museístico sin política en la cúspide institucional que los sustente.

Otro de los aspectos tácticos de primer orden lo constituye el hecho de que cuanto mayor y más compleja se hace una estructura, más difícil resulta cubrir todos los campos y necesidades de cada uno de los miembros o centros que la constituyen, y más aún duplicar o replicar los medios mínimos para tal cobertura. Dicho de otro modo, para poder atender a la consecución de los fines propuestos —objetivo irrenunciable políticamente, ya que casi nadie se atreve a cerrar centros museísticos— se necesitará compartir recursos que por separado o individualmente serían impensables obtener y gestionar para centros museísticos de tamaño medio como los que nos ocupan (otro caso por supuesto sería el de los grandes Museos Nacionales, por ejemplo).

En la *Xarxa de Museus*, y a medida que la realidad ha impuesto sus condiciones, se han definido cuáles son éstas trasladadas a la esfera de la gestión. Así tendremos que las competencias que se administran mancomunadamente desde la Dirección administrativa de la Xarxa son las siguientes:

1. La Administración, gestión administrativa y económica.
2. El personal, su gestión y formación especializada en el campo de la museología.
3. El mantenimiento de edificios e instalaciones.
4. La implantación de criterios de calidad en el servicio.
5. La implementación de los recursos tecnológicos.
6. Promoción externa, imagen corporativa, comunicación, prensa y publicidad.
7. Gestión de la cesión externa de espacios e instalaciones.
8. Unidad de Exposiciones, Difusión y Didáctica.
9. Asociación de amigos de la *Xarxa de Museus* y Fundación.

TRES COROLARIOS FINALES

El concepto de descentralización que preside los discursos y criterios de las formas de organización de la Xarxa de Museus de la Diputación de Valencia nos obliga a finalizar proponiendo tres corolarios de cara a los próximos pasos a construir:

1. FINANCIACIÓN

Se puede decir que hemos tocado techo en cuanto a lo que a la financiación pública de la programación cultural se refiere y es capaz de soportar. De la organización prácticamente asistencial de los recursos presupuestarios por parte del estado hemos de pasar a la capacidad de toda la sociedad para imbricarse conscientemente y responsabilizarse de la cobertura y participación en el sostenimiento de la actividad cultural.

2. LA REFLEXIÓN MUSEÍSTICA

Proporcionada por la nueva museología, centra muy oportunamente el nuevo papel de los museos y su incrustación en el contexto comunitario que le da razón de existir en la capacidad de los mismos de construir *capitalismo social* o esferas de valor añadido, que impliquen a los agentes de la sociedad en la cohesión de la comunidad y sus no siempre fáciles cohabitaciones culturales e identitarias, utilizando a los museos como un instrumento o recurso de acción de primer orden.

3. LOS MUSEOS DE TODO EL MUNDO ESTÁN VIVIENDO HOY CAMBIOS MUY PROFUNDOS

La gestión de dichos cambios exige una dirección eficiente. La naturaleza misma del doble papel ejecutivo está evolucionando: por un lado, el trabajo interno, propio al museo (conservación, colecciones, presupuestos, sitios), y por otro, la gestión de su entorno (políticas, propuestas comerciales, programas de financiación) que comentábamos antes, y la relación comunidad museo en su conjunto. Dirigir un museo moderno exige un trabajo de colaboración y consulta a todos los niveles. Se trata, pues, de demostrar perspicacia y sagacidad, y tener una visión global de la inmensa diversidad y complejidad actuales del museo. Es por ello que entendemos que el trabajo en red se convierte en su mejor y más eficiente instrumento. Que la constitución de esta estructura de trabajo en red sea un mecanismo para poder aumentar las sinergias y la eficiencia —y por lo tanto el sentido último de servicio público que a todos nos mueve— de las instituciones museísticas, y por el contrario no sea un nuevo corsé que nos haga retroceder a distintos *déjà vu* es algo que sólo los resultados de nuestro trabajo podrán demostrar.



Mértola y el Guadiana.

MÉRTOLA VILA MUSEU. UN PROYECTO CULTURAL DE DESARROLLO INTEGRADO



Colección de Arte Islámico a la derecha y Centro de Estudios Islámicos y del Mediterráneo a la izquierda.

1. INTRODUCCIÓN

CUANDO A FINALES DE LOS AÑOS SETENTA

del siglo pasado se inició el proyecto que hoy llamamos “*Mértola Vila Museu*”, sus objetivos no eran muy diferentes de lo que ahora, afortunadamente, ya es una recomendación habitual en la gestión cultural: utilizar el patrimonio para promover el desarrollo local sostenible implicando en ello a la población, y haciendo de ello un instrumento para consolidar su identidad. Después de algunas dificultades iniciales, el punto de inflexión se produjo con el crecimiento del prestigio del proyecto en el exterior, a partir del momento en que los mertolenses comprobaron que el trabajo lento y minucioso de los arqueólogos y museólogos era reconocido en el exterior, y comenzaron a salir en los medios de comunicación constantes referencias y reportajes sobre Mértola. Entre otras muestras de reconocimiento, en 1989 la Secretaria de Estado de Ambiente y la Secretaria de Estado de la Cultura atribuyeron al Campo Arqueológico de Mértola el Premio Nacional de Conservación de la Naturaleza y del Patrimonio Histórico-Cultural; en 1990 el Ministerio del Planeamiento y Administración del Territorio concedió a Mértola el Premio Nacional para el mejor Plan de Salvaguarda para un núcleo histórico; en 1998 el Ministro de Cultura premió al Campo Arqueológico de Mértola con la Medalla al Mérito Cultural.

Desde el inicio quedó muy claro que hacer investigación científica fuera de los grandes institutos y universidades no sería nada fácil, y más aún residiendo en el fin del mundo, completamente alejados física e institucionalmente de los centros de poder. Para sobrevivir y, sobre todo, para ser creíbles en el medio científico, para acceder a becas de investigación en pie de igualdad y en el mismo terreno que los laboratorios y universidades de todo el país, tuvimos que apostar por la excelencia del equipo de investigadores y, por lo tanto, por la calidad de los resultados científicos y de su divulgación a través de monografías y artículos en actas de congresos y en revistas especializadas. El propio CAM edita desde 1992 *Arqueologia Medieval*, que ha ganado un notable prestigio internacional.

Además de la divulgación científica, codificada en su propio lenguaje, y dirigida a un público especializado, hablar claro y de forma accesible al público en general es la única forma convincente de justificar localmente el trabajo de los arqueólogos. El lenguaje museográfico es el único capaz de identificar las referencias culturales más fuertes y, por consiguiente, consolidar potencialidades endógenas.

Con esta dinámica museográfica, no sólo se difunden los resultados de una forma más eficiente ante el público en general, sobre todo el local, también es posible atraer otro tipo de visitantes, siempre que esta oferta cultural sea debidamente divulgada. Así, Mértola se fue convirtiendo en un conocido destino de turismo cultural. De hecho, el número de visitantes ha ido aumentando hasta que, últimamente, se han superado los 25.000 por año. De ellos, cerca de la mitad son extranjeros y el 20% de los nacionales son visitas de estudio de escuelas. También hay un número residual de grupos grandes de otros tipos (excursiones en autobús de ancianos, grupos culturales y recreativos, etc). Además de estos visitantes contabilizados por la oficina de turismo, debemos añadir un número significativo —evaluado en diez mil al año— que entra en la “Vila Vieja”, sube al castillo y entra en la iglesia mayor sin que se registre su presencia.

Estos visitantes buscan, en mayor medida que los espacios monumentales o que algún exotismo, un proyecto dinámico y ambicioso que, en una zona aislada y lejos de los grandes centros, ha conseguido comprometer a la población local construyendo propuestas científicas y museológicas de gran calidad.

Todo este esfuerzo de investigación, inversión en la puesta en valor del patrimonio y divulgación ha sido mayoritariamente conducido por el Campo Arqueológico de Mértola (CAM), en colaboración con la Asociación de Defensa del Patrimonio (ADPM) y con el apoyo de la Cámara Municipal de Mértola. Posteriormente, se han unido a este proyecto la Escuela Profesional *Bento de Jesus Caraça* y el Parque Natural del Valle del Guadiana, lógicamente inclinado para la gestión del patrimonio natural y la educación ambiental de un vasto territorio con cerca de 70.000 hectáreas.

El tejido urbano del centro histórico de Mértola constituye un conjunto de alto valor histórico, patrimonial, plástico e incluso de vivencia. Así, incentivar, apoyar y desarrollar actividades y proyectos de valorización patrimonial asociados a él ha sido una parte fundamental del trabajo del equipo del CAM.

Un esfuerzo más afinado en este aspecto, realizado en colaboración con los equipos del Gabinete Técnico Local, ha conducido a la ejecución de proyectos de intervención arquitectónica en los que ha tenido una particular relevancia el cruce de la información procedente de la investigación arqueológica y documental, concretamente en el caso de la recuperación de algunos tramos de las murallas de la ciudad, de la Basílica Paleocristiana, del edificio de la Cárcel, hoy Biblioteca Municipal, de los antiguos silos de la Casa de Bragança, en la que se encuentra instalada la colección de Arte Islámico del museo, y de algunas viviendas. Se intenta, así, que determinados espacios edificados puedan ser considerados elementos integrantes del conjunto museológico, dando respuesta también a las necesidades sociales y de uso cotidiano.

En este contexto, el Proyecto de Museología Local se integra en una filosofía de intervención que busca, ante todo, proyectar la recuperación social y patrimonial del centro histórico, conocido como “Villa Vieja”.

Y es que, aunque actualmente los ejes más importantes de expansión urbana se proyecten extramuros, el núcleo primitivo se mantiene como la imagen de referencia de los registros del pasado y, en cierto modo, continúa siendo el símbolo y motor de su propio desarrollo turístico.

El panorama que hemos descrito ayuda a entender que el propio pueblo es el museo. De hecho, históricamente son tan importantes los hallazgos arqueológicos que llenan las vitrinas, como las calles, la organización de los espacios públicos, la estructura y uso de las fachadas, la volumetría arquitectónica o los materiales y técnicas de construcción. De este modo, la museografía no puede concebirse ajena a la rehabilitación urbana.

En este contexto, se comprende fácilmente que el principio que ha presidido el proyecto “*Mértola Vila Museu*” es la polinuclearización, es decir, el de instalar los diferentes espacios museográficos en puntos distintos del centro histórico, organizados de forma temática y, en la medida de lo posible, en el lugar de hallazgo o en un espacio relacionado directa o indirectamente con el objetivo pedagógico pretendido.

De esta forma, se proporciona al visitante la lectura y el conocimiento de contenidos históricos específicos, evitando la concentración expositiva y la sobrecarga informativa, al tiempo que se faculta el acceso a un itinerario histórico de visita que se entrelaza con los espacios y con el trazado urbano del pueblo, él en si mismo entendido como espacio de disfrute estético. Uno de los objetivos de este itinerario museográfico, que ha tenido bastante éxito, es incentivar al turista a aumentar el tiempo de duración de la visita, beneficiando con ello al sector de servicios de restauración y alojamiento.

En el punto actual, nos encontramos en un momento de reflexión: los recursos, incluyendo los turísticos, tienen que ser planeados y gestionados de forma adecuada para evitar una sobreexplotación. Es necesario definir objetivos y estrategias, dirigiendo los recursos para el estímulo de visitas temáticas, organizando más circuitos fuera del pueblo, aprovechando algunos parajes de gran calidad ambiental y paisajística para servir de polos generadores de un turismo etno/antropológico y de la naturaleza.

Además de estos aspectos, ahora nos preocupa la mejora de la calidad del servicio prestado al visitante. Para ello, estamos dando formación a los técnicos que contactan más directamente con el público, comprometiendo a la población en la actividad turística de una forma más participativa y, sobre todo, intentando reducir al mínimo el impacto negativo del turismo a través del planeamiento y de una mejor operabilidad. Somos conscientes de que el éxito del factor turístico reside en ofrecer servicios de excelencia pero sin servilismos, en la calidad de la información puesta a disposición del visitante, y en la variedad de los elementos de animación complementarios. Todos estos aspectos, debidamente estructurados y sólidamente conectados a los intereses de los habitantes, pueden ser un obstáculo a un crecimiento no reglado e incontrolado que, más tarde o más temprano, puede llevar a la agonía y a la muerte por masificación, como ha sucedido en algunos de los destinos turísticos más demandados.

Pasaremos, a continuación, a describir los núcleos ya concluidos o en vías de conclusión del Museo de Mértola.

2. EL MUSEO DE MÉRTOLA

2.1. CENTRO DE ACOGIDA E INFORMACIÓN TURÍSTICA

Este espacio, ubicado a la entrada de la Villa Vieja, funciona como atrio del museo, y espacio centralizador de las actividades de divulgación e información turística. Como todos los núcleos del museo, la Cámara Municipal gestiona el funcionamiento diario de este Centro de Acogida, mientras que el CAM es el responsable de los aspectos técnicos y científicos.



Núcleo museológico de la Casa Romana.



Núcleo museológico de la Basílica Paleocristiana.

En este espacio se han instalado equipamientos informáticos desde los cuales se puede consultar la base de datos turísticos y logísticos del municipio.

Dotada de un sistema de proyección, la sala puede ser usada para una presentación introductoria a los visitantes, explicando algunos de los componentes del programa museológico y patrimonial, o para proyectar pequeños vídeos producidos por el CAM, por la ADPM o por otras instituciones, siempre que se relacionen con aspectos de la cultura y el patrimonio de Mértola.

Es también un punto de venta de entradas del museo, de publicaciones, y de guías de visita. Es el punto de encuentro y de partida de las visitas guiadas que deben ser solicitadas previamente.

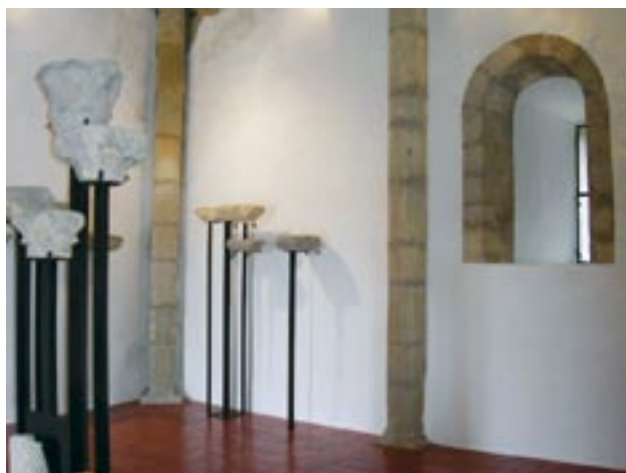
La concentración del flujo de visitantes en este lugar, como punto de partida para cualquier itinerario de visita, permite contabilizar el flujo de visitantes, así como conocer su perfil sociológico (tipo de visitante, nacionalidad, grupo de edad al que pertenece, etc), datos valiosísimos para gestionar con mayor agilidad y eficiencia todo el proceso.

2. 2. EL CASTILLO

Situado sobre las ruinas de antiguas construcciones romanas y de un pequeño barrio fortificado de época islámica, el castillo domina todo el poblado. La torre del homenaje, imponente por su formidable volumen, atestigua la época, aproximadamente un siglo, en que Mértola fue la sede portuguesa de la Orden de Santiago. En la sala de armas, cubierta por una bóveda de crucería ojival, se han reunido algunas piezas de decoración arquitectónica atribuibles a un período de transición entre los siglos VI y IX, recogidos en Mértola y en sus alrededores.

Esta exposición, además de un catálogo temático, posee un panel didáctico donde se explica la implantación de los objetos expuestos en el desarrollo arquitectónico de los edificios a los que pertenecieron.

En una sala superior, recientemente recuperada, se ha previsto montar otro programa expositivo dedicado a la historia de la propia fortaleza.



Núcleo museológico del Castillo de Mértola.

2. 3. ACRÓPOLIS ROMANA Y BARRIO ISLÁMICO

Éste ha sido el punto de partida del proceso. En este espacio, año tras año, la arqueología descubre formas y objetos que enriquecen los museos y responden a muchas de las dudas que tenemos de una historia todavía mal contada. Interrumpiendo la ladera norte del Castillo, el posible *forum* de la ciudad romana fue creado sobre una plataforma artificial, que soportaba el más imponente conjunto monumental de la vieja *Myrtilis*.

Toda esta plataforma artificial asentaba en una galería subterránea, el *criptopórtico*, con cerca de 30 metros de largo y 6 de altura, que sirvió primero de almacén de alimentos y más tarde de cisterna.

En época islámica, en el transcurso de los siglos XI, XII y primera mitad del XIII, toda esta zona fue ocupada por un barrio de viviendas que, después de la conquista cristiana de 1238, fue completamente arrasado para transformarse en cementerio. Este recinto, actualmente cerrado al público, en un futuro próximo podrá ser visitado recorriendo un conjunto de pasadizos metálicos que llevarán al visitante a los puntos de mayor interés. Entre ellos destacan las ruinas de un baptisterio del siglo VI, y un bello conjunto de mosaicos polícromos de los que quedan aún algunos fragmentos significativos.

2. 4. LA IGLESIA/MEZQUITA

La iglesia mayor de Mértola, antigua mezquita, es uno de los elementos más importantes del recinto de la acrópolis. Se levanta en el sitio donde habría existido un templo primero romano y después paleocristiano, y donde a finales del siglo XII fue construida de raíz una mezquita. Del antiguo templo almohade restan dos capiteles, reutilizados en las obras que transformaron el edificio en el siglo XVI, cuatro puertas en arco de herradura y el *mihrab*. En este pequeño nicho, todavía se conserva la decoración original de esa época almohade. Inmediatamente después de la conquista, la mezquita se cristianiza y la Orden de Santiago impone su símbolo en la fachada. A mediados del siglo XVI, la iglesia se reforma. Sus cinco naves, inicialmente cubiertas con otros tantos tejados a dos aguas y techos de madera polícroma, se sustituyen por un bello conjunto de bóvedas, de entre las cuales destaca la situada frente al altar mayor. La puerta principal de la iglesia sigue los modelos del Renacimiento italiano, a diferencia de las bóvedas y de los pináculos exteriores, contruidos muy al gusto mudéjar del último gótico alentejano.

2. 5. FORJA DEL HERRERO

Este taller ya desactivado, pretende guardar la memoria de una de las muchas profesiones de nuestro pasado que no ha conseguido resistir a las nuevas tecnologías. Además del yunque y de la forja con su respectivo fuelle, están expuestas todas las herramientas necesarias para trabajar el hierro. Un panel explicativo describe el taller y las principales operaciones desarrolladas por el artesano.



Criptoportico que soporta la Acrópolis romana de Mértola.

2. 6. COLECCIÓN DE ARTE ISLÁMICO

Aprovechando los espacios y volúmenes de los antiguos silos de la Casa de Bragança, un moderno proyecto arquitectónico y museográfico abriga, a lo largo de sus dos pisos, la colección de arte islámico más importante de Portugal. Destaca el conjunto cerámico y, concretamente, un excepcional lote de artefactos con decoración vidriada en “cuerda seca”.

El museo posee también algunas muestras del arte de los metales, como candiles en bronce fundido y armas de hierro. Cuenta también con ejemplos del sistema monetario, que estaba basado sobre todo en la plata, aunque por razones de prestigio, algunos pequeños reyes locales acuñaron monedas de oro. La joyería en oro, plata o bronce, ornamentada con las técnicas del repujado, engastado, fundido y cincelado, que está expuesta en el museo, parece haber sido también oriunda de talleres locales que aprovechaban los metales extraídos en las cercanías.

2. 7. CENTRO DE ESTUDIOS ISLÁMICOS Y DEL MEDITERRÁNEO

Junto al núcleo islámico, en un bello edificio parcialmente recuperado, se encuentran instalados varios organismos dependientes del Campo Arqueológico de Mértola: una biblioteca especializada en la civilización islámica, con cerca de 20.000 volúmenes; la sede de la asociación Multiculti; la sede de la red portuguesa de la Fundación Anna Lindh; un espacio de exposiciones temporales y, sobre todo, un centro de formación superior inclinado para impartir cursos de doctorado y máster sobre la cultura y civilización islámicas y del Mediterráneo.

DESDE EL INICIO QUEDÓ MUY CLARO QUE HACER INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA FUERA DE LOS GRANDES INSTITUTOS Y UNIVERSIDADES NO SERÍA NADA FÁCIL, Y MÁS AÚN RESIDIENDO EN EL FIN DEL MUNDO, COMPLETAMENTE ALEJADOS FÍSICA E INSTITUCIONALMENTE DE LOS CENTROS DE PODER.

2. 8. ARTE SACRO-PUERTA DE LA RIBERA

Construida en el siglo XVI sobre la puerta de acceso al puerto antiguo y medieval, la iglesia de la Misericordia, actualmente dedicada al culto sólo durante un pequeño periodo del año, guarda un interesante acervo de arte sacro cristiano. El cuerpo de la iglesia, la sacristía y otros anexos sirven hoy de espacio expositivo. La colección de estatuaria, pintura y objetos litúrgicos, fue recogida durante los últimos veinte años en algunas iglesias del municipio, debido a la poca seguridad y el abandono al que habían sido condenadas. Dentro del conjunto de cerca de treinta piezas esculpidas en madera policromada, algunas pertenecen a grandes escuelas europeas del siglo XVI y la mayoría a talleres regionales.

La primera parte de la exposición permite una visita virtual a todas las iglesias parroquiales, así como una visión global de la procesión anual del Señor de los Pasos. También se exponen algunas piezas de la antigua Misericordia y tres tablas monumentales que pertenecieron a antiguos altares del siglo XVI de la iglesia mayor. Entre los objetos litúrgicos expuestos destacan tres importantes piezas en plata cincelada del siglo XVI: una arqueta/hostiario, una cruz procesional y una custodia. Resalta un conjunto de cálices y otras pequeñas piezas litúrgicas del siglo XVIII.

2. 9. CASA ROMANA

Bajo el edificio del ayuntamiento, los *Pazos del Concejo*, se encuentra instalado el núcleo romano del Museo. Durante la intervención arqueológica que antecedió a las obras de reconstrucción del edificio, se pusieron a la luz las ruinas de una vivienda romana. La musealización de este espacio, ha permitido instalar un conjunto de fragmentos arquitectónicos que sugieren formas y funciones de la época en que a casa fue habitada. Se exponen objetos encontrados en el propio yacimiento, otros asociados al mismo contexto cultural y, finalmente, reproducciones fotográficas de vidrios y esculturas de esa época que, desde finales del siglo XIX, han sido depositadas en el Museo Nacional de Arqueología de Lisboa. Este pequeño museo, aunque se encuentre integrado en el edificio del ayuntamiento, sigue los horarios de los otros núcleos museológicos.

2. 10. TALLER DE JOYERÍA

Enlazando con antiguas tradiciones y aprovechando viejos motivos artísticos, el taller de joyería produce réplicas de algunos materiales arqueológicos provenientes de las excavaciones. Las memorias arqueológicas son también el punto de partida para la creación de piezas donde la imaginación creativa abre nuevos horizontes a la estética contemporánea. Las mismas técnicas y gestos artesanales modelan la plata y el oro en una profusión de formas y motivos inscritos en la tradición islámica y mediterránea.

2. 11. EL TALLER DE LOS TELARES

Una de las artes tradicionales más antiguas de la región es la confección de mantas de lana. Este taller, en el que se imparte formación continua, una cooperativa de tejedoras se encarga de mantener todo el ciclo tradicional de la lana, desde el esquilado a la manta acabada, en un auténtico museo vivo. Los motivos decorativos de estas mantas se asemejan a una gramática ornamental heredera de antiguas tradiciones bereberes, que también encontramos impresas en materiales arqueológicos. En el espacio del propio taller está organizada una muestra de antiguos instrumentos relacionados con la actividad de la lana y del lino, así como una exposición de tejidos fabricados en el taller y en los poblados serranos del municipio.

2. 12. BASÍLICA PALEOCRISTIANA

El edificio moderno del museo cubre las ruinas de una gran basílica paleocristiana abierta al culto entre el siglo V y el siglo VIII. Lo que queda de este templo funerario, de tres naves y ábsides contrapuestos, está hoy puesto en valor por una museografía que apenas sugiere las principales líneas arquitectónicas.

De las decenas de sepulturas estudiadas, únicamente una proporcionó una hebilla en bronce con decoración cincelada y un lacrimario de vidrio. La importancia excepcional de este museo reside en la colección lapidaria paleocristiana constituida por seis decenas de lápidas epigráficas, treinta de las cuales se encuentran expuestas en el museo. *Antónia*, *Festelus* o *Amanda*, fueron habitantes de la ciudad de *Myrtilis* y contemporáneos de *Andreas* regente del coro de la iglesia. Esta basílica funeraria fue construida sobre una necrópolis romana, en el espacio en el que ya hubo enterramientos de la Edad del Hierro (seis siglos antes de Cristo) y, en una época posterior, también se instaló un vasto cementerio musulmán.

2. 13. ERMITA Y NECRÓPOLIS DE SAN SEBASTIÁN

En el patio de la Escuela Secundaria fue excavada y musealizada la parte más significativa de una gran necrópolis romana y tardorromana, sobre la cual se implantó, en el siglo XVI, una pequeña capilla dedicada a San Sebastián. El cementerio, excavado en la roca, es visitable a través de un pasadizo metálico y ostenta un panel informativo. La ermita, completamente reconstruida, en una operación pedagógica, con la ayuda de los alumnos de la escuela profesional Bento de Jesus Caraça, abriga un pequeño museo en el que, entre otros artefactos, puede ser admirada una medalla en oro con un crismón del siglo V encontrada en la sepultura de un niño.

3. CONCLUSIÓN

Podemos concluir que cualquier sociedad, cualquier comunidad procura guardar y proteger sus bienes más preciosos, las pruebas y documentos de su identidad, los objetos y artefactos portadores de una marca o señal de la memoria colectiva. Este espacio de abrigo puede y debe ser el museo; un espacio sacralizado capaz de concentrar y sintetizar el alma de un pueblo o de un territorio, capaz de dignificar el carácter más profundo de una comunidad. El gesto que transforma el insignificante pedazo de barro o la pequeña hebilla en objeto de cultura, en pieza sacralizada, es un gesto demiúrgico, un acto de afirmación colectiva que refuerza la autoestima y el orgullo local. Más significativo se vuelve el museo local cuando se fracciona en varios núcleos temáticos y cuando éstos, gradualmente, van incluyendo áreas de protección, vías de acceso, puertas y poyales, muros, huertas y arboledas. Y sobre todo cuando allí dentro, viviendo su vida y beneficiándose de ese pasado, se encuentra toda una población interesada, connivente y solidaria. Este es, poco a poco, el Museo de Mértola.

ASTURIAS RECUPERA EL PATRIMONIO OLVIDADO. LA MUSEALIZACIÓN DE ESPACIOS INDUSTRIALES

MIGUEL ÁNGEL ÁLVAREZ ARECES Presidente de TICCIH-España y de INCUNA (Industria, Cultura, Naturaleza)

EL PATRIMONIO INDUSTRIAL ES UN VESTIGIO, un objeto de la memoria colectiva. El patrimonio y las huellas de la revolución industrial se han convertido en nuevos bienes culturales y en recurso para afrontar un desarrollo sostenible a escala local y regional. Es un patrimonio emergente, aunque todavía no suficientemente valorado; comprende todos los restos materiales, bienes muebles e inmuebles, con independencia de su estado de conservación, formas o elementos de la cultura material de la sociedad industrial capitalista, generados en el desarrollo histórico por las actividades productivas y extractivas del hombre, así como aquellos testimonios relativos a su influencia en la sociedad. Estos bienes se insertan en un paisaje determinado, por lo que es cada vez más necesario interpretar el patrimonio industrial no como elemento aislado, sino en su contexto territorial.

PRECURSORES Y PRÁCTICAS DE LA MUSEALIZACIÓN INDUSTRIAL

Los orígenes de los procesos de musealización de espacios industriales pueden situarse a finales de los siglos XVIII y XIX; van ligados al aprecio del patrimonio natural y de la historia de la técnica y las artes industriales. La arqueología industrial, con precursores destacados como Michael Rix, Angus Buchanan o Keneth Hudson, se desarrolla en el Reino Unido ligada a problemas de



Restos industriales en la central de Salime, construida en los años 50 con proyecto de Vaquero Palacios.

EL PATRIMONIO INDUSTRIAL ES UN VESTIGIO, UN OBJETO DE LA MEMORIA COLECTIVA. EL PATRIMONIO Y LAS HUELLAS DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL SE HAN CONVERTIDO EN NUEVOS BIENES CULTURALES Y EN RECURSO PARA AFRONTAR UN DESARROLLO SOSTENIBLE A ESCALA LOCAL Y REGIONAL. ES UN PATRIMONIO EMERGENTE, AUNQUE TODAVÍA NO SUFICIENTEMENTE VALORADO.

destrucción del patrimonio de las viejas industrias, ferrocarriles, y asentamientos fabriles; quizá el más conocido es de la estación de ferrocarril de Euston, con una contestación social que marca una inflexión en el paso de considerarla solamente una disciplina académica a un verdadero movimiento social de carácter interdisciplinario y plural con múltiples formas asociativas.

En la década de los setenta del siglo XX es cuando tienen ocasión de plantearse colecciones museológicas de grandes dimensiones; desde esos años hasta la actualidad, asistimos a un proceso de luces y sombras, tanto en la preservación como en la defensa y puesta en valor del patrimonio industrial. Las perspectivas de conservación de los grandes lugares industriales, piezas, máquinas, edificios y huellas del patrimonio industrial heredado, llevan a plantearnos serios interrogantes ante la dicotomía y contradicción presente entre la necesaria conservación y la toma de decisiones políticas de transformación e innovación del territorio, en un tiempo de especulación, olvido o incuria en la consideración de la memoria colectiva del lugar.

NUEVOS PAISAJES POSINDUSTRIALES Y EXPERIENCIAS DE PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL

El paisaje de nuestras áreas industriales reproduce la complejidad y diversidad de éstas. Para el análisis del paisaje industrial es preciso el estudio de espacios estrictos industrializados, creados por una sociedad dominada por el capital industrial. El patrimonio debe ser estudiado para ser protegido y secundado en su devenir material, histórico y de conservación según las finalidades que las comunidades quieran atender. Se pueden prefigurar modelos de conservación que hagan posible —y por añadidura promuevan— la rentabilización del patrimonio industrial y, al mismo tiempo, permitan transmitirlo intacto a las generaciones futuras. Se hace preciso, en todo caso, la elaboración de inventarios, catálogos urbanísticos, declaraciones de bienes de interés cultural, monumento, sitio, documentos y acciones clave en la preservación, así como premisa para ulteriores avances científicos (asociaciones estratégicas entre museos, itinerarios, planes, programas, redes de oenegés, instituciones, municipios, asuntos ya abordados por las entidades más representativas del patrimonio industrial y cultural, como TICCIH e ICOMOS).

En la actualidad, la consideración del patrimonio industrial como hilo conductor de intervenciones en espacios abiertos puede contribuir a combinar la industria, la cultura y la naturaleza como palancas en la creación de nuevas vías de riqueza y bienestar, superando la tendencia fatalista de las poblaciones de estos territorios—problema. La cultura y el patrimonio histórico como manifestaciones de la identidad, del saber y de la historia de los pueblos se convierten en un activo económico.

El patrimonio industrial debe ser considerado como un nuevo bien cultural. En la consideración del término “conjunto arquitectónico” vienen implícitos aspectos que tienen que ver con las acepciones de identidad cultural y paisaje que se refieren a la agrupación de construcciones urbanas o rurales que cumplen los siguientes criterios: poseer un interés, bien en función de su valor histórico, arqueológico, científico, artístico o social, bien en función de su carácter típico o pintoresco; formar un conjunto coherente o destacar por la forma en que se integra en el paisaje; estar suficientemente agrupados para que los edificios, las estructuras que los unen y el lugar donde se ubican puedan ser delimitados geográficamente.

Probablemente una de las críticas más importantes a la actividad de restauración de estos últimos años es que los proyectos de restauración han vaciado de sus contenidos originales a los edificios rehabilitados. Aún con los nuevos usos y funciones, el edificio debe conservar los valores de su realidad construida, debe mantener el contenido de su espacio arquitectónico, reconocerse como aquello para



La obra mural de Vaquero Palacios y Vaquero Turcios en el interior de la Central de Salime admirada por participantes en uno de los itinerarios industriales organizados por INCUNA en 2006.

lo que fue proyectado: arquitectura industrial, productiva. Y ello también nos lleva a la reflexión de que no todo edificio histórico rehabilitado puede adaptarse a cualquier nueva funcionalidad. Por ello y por todo lo anterior, cabe expresar la vital importancia de un adecuado Plan Director que recoja minuciosamente las actuaciones a realizar y los nuevos usos de cada elemento y del conjunto.

En los años noventa hay una eclosión de experiencias de valorización, musealización y reutilización del patrimonio industrial histórico, especialmente en el Reino Unido, Alemania, Suecia, México, EE.UU., Italia, Francia, Bélgica, Cuba, Chile, Argentina, y, por supuesto España. En el caso de nuestro país, el Ministerio de Cultura español puso en marcha en el año 2002 el PNPI (Plan Nacional de Patrimonio Industrial), con cincuenta bienes seleccionados de las distintas comunidades autónomas, materializado con desigual concreción, fundamentalmente por la falta de una previa definición como B.I.C. o inclusión en los catálogos por parte de la Administración autonómica o local de los bienes aludidos. En otro orden de cosas y casos, mencionamos alguna experiencia española de interés en la valorización y consideración del patrimonio industrial histórico, como es el caso de la comunidad autónoma del Principado de Asturias.

ASTURIAS: UN PROYECTO DE PROYECTOS CON INDUSTRIA, CULTURA Y NATURALEZA

En el caso de Asturias, el patrimonio industrial se siente y presiente, formando parte de una estrategia de desarrollo territorial que requiere el impulso de las propias capacidades y potencialidades. Con relación al turismo, ya son una treintena de casos de reutilización y puesta en valor del patrimonio industrial, lo que conforma una verdadera referencia. Asturias dispone de una ley de Turismo (7/2001),



Museo de la Minería en El Entrego (Asturias), inaugurado en 1994, con 5.000 metros cuadrados de exposiciones y una mina imagen donde se exhiben métodos de explotación minera del carbón.

de una ley del Suelo y Ordenación del Territorio (3/2002 y 2004), de unas leyes proteccionistas del Paisaje Protegido de las Cuencas Mineras (2002 y 2004) o de la ley de Patrimonio Cultural, de 30 de marzo (1/2001), en cuyo artículo 76 y siguientes se explicita el patrimonio industrial como nuevo bien cultural, sus características y prescripciones al respecto. Detallamos en cuatro apartados la casuística de la puesta en valor del patrimonio industrial asturiano:

A) PATRIMONIO INDUSTRIAL (HISTÓRICO Y SIMBÓLICO) EN USO Y ACTIVIDAD

Como son la Real Compañía Asturiana de Minas en Arnao, las fábricas de armas de La Vega y de Trubia, en Oviedo, la mina de La Camocha, en Gijón, la fábrica de sidra El Gaitero, de 1890, los distintos pozos mineros e instalaciones de la empresa estatal Hunosa, las centrales hidroeléctricas de La Malva, Salime, Proaza o Tanes, con participación del arquitecto Vaquero Palacios, o las de Silvón y Arbón, en Navia, obra del arquitecto Álvarez Castela. Incluidas en el Docomomo (Registro de la Arquitectura Industrial del Movimiento Moderno) son ejemplos notables de la combinación de arte, ingeniería y arquitectura. De igual modo los conjuntos de patrimonio residencial industrial y obrero de finales del siglo XIX y principios del XX: Bustiello, Arnao, Lieres y Junigro, así como la ciudadela de Capua en Gijón, musealizada hace tres años, conforman exponentes patrimoniales en uso de gran valor.

B) PATRIMONIO INDUSTRIAL REUTILIZADO

Como las naves industriales reconvertidas en modernos centros de empresas, caso de La Curtidora, en Avilés, o de Cristasa, en Gijón. La histórica Litografía Viña, de las primeras décadas del XX, conserva en su nueva ubicación toda su maquinaria y 800 piezas litográficas, y sirve como escuela de formación y taller musealizado. Otras experiencias, en el sentido de equipamientos cívicos y culturales o adaptadas a usos empresariales distintos del original, son los casos de la azucarera de Pravia (1903), elementos patrimoniales del conjunto del valle de Turón, como los Pozos de Espinos, Rabaldana o Fortuna, Sovilla (Mieres), San Martín del Rey Aurelio, Laviana, o elementos de los espacios portuarios de San Esteban de Pravia, Gijón y Avilés.

C) LOS MUSEOS INDUSTRIALES

Que tienen ya una considerable entidad: Museo de la Minería en El Entrego (con 100.000 visitantes al año), Museo del Ferrocarril de Gijón (30.000 visitantes al año), Museo de la Sidra en Nava; Museo Marítimo de Asturias en Luanco, o el recientemente inaugurado MUSI (Museo de la Siderurgia) en Langreo.



Refrigerante rehabilitado para el MUSI, Museo de la Siderurgia, Langreo, sito en antiguas instalaciones de Duro Felguera que cumplen 150 años en el año 2007 convive con Valnalón una ciudad industrial impulsada por el Principado de Asturias.

Quedan asimismo otros testigos del industrialismo que están amenazados de desaparición, o bien de difícil valorización en programas locales, tal es el caso del complejo de Solvay (1902) en Lieres (Siero), la Fábrica de Tabacos (1843) en Gijón, las naves y edificios de la Fábrica de metales de Lugones (Siero), o la Fábrica del Gas de Oviedo; otros también de la época del desarrollismo franquista (década del 50 del siglo XX), tal es el caso de lo que queda de las antiguas instalaciones de Ensidesa, hoy propiedad de la empresa Infoinvest, que plantea derribar algunas piezas de gran valor como la térmica de Valliniello, gasómetros, talleres singulares y otro patrimonio industrial asociado; también pende la presión urbanística sobre la histórica fábrica de La Vega, de 1857, en el casco urbano de Oviedo. En unos

casos la protección legal era parcial y en otros simplemente la administración local y los gestores del patrimonio eliminaron de los catálogos urbanísticos las medidas protectoras.

Asturias tiene la ventaja y oportunidad de la interrelación y la cercanía del patrimonio industrial con el patrimonio histórico-cultural —tal es el caso del prerrománico, entre otros— y el importante patrimonio natural, con el exponente del Parque Nacional de los Picos de Europa y los numerosos monumentos y reservas naturales. Se ha puesto en marcha la Red de Museos Etnográficos de Asturias, con cabecera en el Museo del Pueblo de Asturias, en Gijón; resaltamos el Museo de Grandas de Salime, los de la madreña en Veneros y Caso, el de la Leche en Morcín, enclaves etnográficos y preindustriales como mazo y batán de Os Teixois, en Taramundi, Meredo, Mazonovo o Santalla de Oscos, sin olvidar la antigua mina de Buferrera, en pleno Parque Nacional de los Picos de Europa.

El turismo de empresas, que en España no se ha popularizado aún, tiene exponentes como la fábrica El Gaitero, de Villaviciosa, la Real Compañía Asturiana de Minas, en San Juan de Nieva, o bien, las llamadas “rutas del kilowatio” por las centrales hidroeléctricas. Los parques patrimoniales del Navia, de Teverga o los de las cuencas mineras del Nalón o Turón, permiten acceder al dominio urbano espacios industriales y rurales con numerosos recursos patrimoniales, nuevas infraestructuras y políticas de ordenación del territorio en una comunidad donde en un radio de veinticinco kilómetros viven más de 800.000 personas. La musealización del patrimonio industrial, así como su reutilización responsable, es una forma de que pervivan estos testimonios de lo cotidiano que forman parte de nuestra memoria colectiva, seña de identidad, recurso económico, turístico y cultural. Una buena forma de dar un futuro a nuestro pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Areces, M. A y otros. (2003). “Industrias culturales y patrimonio industrial. Hacia un eje cantábrico en los itinerarios culturales europeos”, en *Estructuras y paisajes industriales. Proyectos socioculturales y turismo industrial*. Gijón: edición de Incuna, CICEES, pp. 15–40 [Colección los ojos de la Memoria, volumen 3].
- Álvarez Areces, M. A. (1992). “Recuperación y uso de patrimonio industrial: el caso de Asturias”, *Ábaco*, núm. 1, segunda época, Gijón.
- Álvarez Areces, M. A. (2002). “Nuevas miradas al paisaje y al territorio”, *Ábaco*, 34, segunda época, 17–40, Gijón: Editorial Cicees.
- Álvarez Areces, M-A. (2006). “La musealización de espacios industriales”, en VV.AA. *Miradas al patrimonio*, capítulo 17, 327–362, Editorial Trea, Gijón.
- Bergdahl, E. (1998). Ecomuseo de Berslagen, Revista de Museología, 14 (junio 1998), 148–154, Madrid: AEM.
- Domínguez, A. (2000). “¿Qué está cambiando en la museología industrial?”, *Ábaco*, núm. 23, segunda época (2000), 119–124, Gijón.
- García-Pola Vallejo, M. (1997). “Asturias: la épica del desarrollo”, *Forma y Plasticidad*, Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- Kourchid, O. (1999). *Determinants et paradoxes de la conservation des grands ensembles techniques et industriels. Patrimoine de L'industrie. Ressources, pratiques, cultures*, TICCIH, Ecomusée de la Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau Les Mines.
- Linarejos Cruz, M. y otros. (2002). El Plan Nacional de Patrimonio Industrial. En *Patrimonio industrial: lugares de la memoria*. Gijón: Incuna, CICEES [Colección Los ojos de la Memoria, volumen 2], pp. 43–52.
- Lopes Cordeiro, J. M. (2001). “Museología y museografía industrial”, en *Arqueología industrial, patrimonio y turismo cultural*, Gijón: Incuna.
- Palmer, M. y Neaverson, P. (1994). *Industry in the Landscape (1700–1900)*. Londres: Routledge.
- Peris Sánchez, D. y Álvarez Areces, M. A. (2005). “El proyecto en los espacios industriales”. Documento presentado en el Foro de Arquitectura Industrial organizado por la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía (Sevilla, septiembre 2005).
- Sabaté, J. y Schuster, M. [coords.]. (2001). *Projectant l'eix del Llobregat. Paisatge cultural i desenvolupament regional*. Barcelona: Universidad Politècnica de Catalunya, Massachusetts Institute of Technology.



SUSCRIPCIÓN

MUS-A ES UNA PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL, CON EXCEPCIONES, DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, QUE PRETENDE SER UN VEHÍCULO DE COMUNICACIÓN DINAMIZADOR, DE CARÁCTER PLURAL TANTO EN LA MATERIA QUE ABORDA COMO EN LOS PUNTOS DE VISTA Y MANIFESTACIONES QUE RECOGE, DIRIGIDO A UN PÚBLICO GENERAL INTERESADO POR LOS MUSEOS.

MODALIDAD DE SUSCRIPCIÓN Y NÚMEROS ATRASADOS

La suscripción se realiza para los tres números siguientes publicados desde la recepción de la solicitud.

EL PRECIO DE SUSCRIPCIÓN ES:

España: 15 euros / 3 números.
Europa y América: 30 euros / 3 números.

NÚMEROS ATRASADOS:

España: 6 euros / 1 número.
Europa y América: 12 euros / 1 número.

SOLICITUD DE SUSCRIPCIÓN

Titular (Nombre y apellidos o Institución-Sección-Departamento)

Titulación Académica-Profesión NIF

Dirección

C.P. Ciudad Provincia País

Teléfono Fax Correo-e

SUSCRIPCIÓN

☐ 3 próximos números Números atrasados ☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5 ☐ 6 ☐ 7

Observaciones

FORMA DE PAGO

- ☐ Cheque nominativo a nombre de Aturem-CEDEPA s.l.
- ☐ Giro postal a: Aturem-CEDEPA S.L. Avda. Montesierra l. 41007 Sevilla.
- ☐ Transferencia a Caja San Fernando. Domiciliación Bancaria c.c. nº 2071-0981-82-0100040034.
- ☐ Tarjeta de crédito: Visa, Mastercard, American Express (no se acepta Visa Electron)

Las suscripciones realizadas mediante tarjeta de crédito o domiciliación bancaria se renovarán automáticamente, salvo orden contraria.

PAGO CON TARJETA

TARJETA Nº CADUCIDAD FIRMA DEL TITULAR

DOMICILIACIÓN BANCARIA

Ruego atienda, hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta o libreta, los recibos que sean presentados por Aturem-CEDEPA s.l., en concepto de suscripción a la revista **mus-A**.

BANCO / CAJA AGENCIA Nº

DIRECCIÓN

TITULAR DE LA CUENTA

DOMICILIO DEL TITULAR

CTA. / LIBRETA Nº: Clave entidad Oficina DC Nº de cuenta

FIRMA DEL TITULAR

Remita este boletín a:

Servicio de Museos | Dirección General de Museos | Consejería de Cultura | Levís 17 | 41004 Sevilla | Fax: 955 036 614

Los datos de carácter personal incluidos en el presente formulario serán incorporados a la base de datos **mus-A** y serán tratados de forma confidencial, conforme a lo establecido en la L.O.P.D. El interesado puede ejercitar sus derechos de acceso, rectificación y cancelación dirigiéndose a Servicio de Museos-Dirección General de Museos-Consejería de Cultura-Levís 17-41004 Sevilla.

EUROPA ROMANA. MUSEOS EUROPEOS DE ROMANIDAD

TRINIDAD NOGALES BASARRATE Departamento de Investigación. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida

EN EL MARCO DEL PROGRAMA EUROPEO "Cultura 2000" se presentó, liderado por el Museo Nacional de Arte Romano, institución del Sistema Español de Museos de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura, la candidatura del proyecto internacional de Museos Arqueológicos que da título a este artículo. La propuesta fue valorada positivamente y obtuvo una concesión anual para 2005 dentro de la Comisión Europea de Cultura.

La Red de Museos Europeos de Romanidad se compone de 10 museos, de diversas nacionalidades, que poseen como elemento común tener bajo su tutela un importante patrimonio arqueológico de época romana y estar ubicados en ciudades que poseen yacimientos arqueológicos singulares, correspondientes con antiguas urbes del Imperio. Los 10 centros que conforman la Red Europea de Museos de Romanidad son:

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO (ES)

MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA (ES)

MUSEO NACIONAL ARQUEOLÓGICO DE TARRAGONA (ES)

MUSÉE SAINT-RAYMOND, MUSÉE DES ANTIQUES DE TOULOUSE (FR)

MUSÉE DE L'ARLES ANTIQUE (FR)

RÖMISCH-GERMANISCHES MUSEUM IN KÖLN (DE)

MUSEI DEI FORI IMPERIALI. ROMA (IT)

MUSEU MONOGRÁFICO DE CONIMBRIGA (PT)

MUZEUL DE ISTORIE NATIONALA SI ARHEOLOGIE CONSTANTA (RO)

THE ROMAN BATHS MUSEUM (GB)

Todos los integrantes del proyecto asumieron, desde su inicio, un compromiso permanente para ejecutar un constante seguimiento de las actividades inherentes al proyecto, y a todos los miembros del equipo se debe el positivo resultado del programa, con sus lógicas vertientes susceptibles de mejoras. Vaya nuestro agradecimiento, sin excepción, a todos por haber facilitado que la Red de Museos Europeos de Romanidad haya alcanzado un nivel muy

satisfactorio de objetivos y que hoy ya sea una realidad europea.

¿Cuál es el origen del proyecto? Cabe señalar que entre muchos de los museos integrantes del equipo, especialmente de los nacionales hispanos, existía ya una relación precedente y colaboración institucional y personal entre los facultativos y responsables. Pero además, con muchos de estos museos europeos se había establecido un fluido contacto e intercambio, fruto de experiencias precedentes, como exposiciones temporales, actividades científicas, programas de divulgación, etc. Baste reseñar la fructífera experiencia de la muestra temporal "La Mirada de Roma. Retratos romanos de los Museos de Mérida, Toulouse y Tarragona", que proyectamos en las sedes sucesivas de Tarragona, Mérida, Toulouse y Roma. Igualmente, desde los museos de Mérida, Tarragona y Córdoba se habían gestado, por su proximidad al tratarse de las tres capitales hispanas de la antigüedad, varios eventos comunes, sin olvidar el papel lusitano del centro portugués de Conimbriga, referente peninsular también de romanización. Tampoco los museos de la esfera Norte de Europa, con centros como los de Alemania, Inglaterra o Rumanía, nos eran ajenos en el contacto internacional de nuestros intereses e inquietudes comunes.

Así las cosas, el proyecto europeo no vino sino a dar carta de naturaleza a un común empeño que a todos nos suscitó interés, por la conveniencia y posibilidades de ser reconocidos como Red Europea de Cultura.

PRESENTACIÓN-JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO

Para entender las razones que cimentaban nuestra propuesta hay que partir del hecho, que es obvio, de que la primera unidad cultural europea fue el Imperio Romano. Roma unificó como continente lo que hasta entonces era un territorio disgregado, y nos concedió unas pautas culturales comunes que todavía hoy nos identifican. Por eso nuestro pasado romano tiene un enorme valor en la identidad europea (1).

En el presente, ya en pleno siglo XXI, las huellas del Patrimonio Cultural

Europeo común romano se custodian en distintos museos monográficos dedicados a enriquecer, estudiar y difundir unos fondos y yacimientos muy singulares, y a hacerlos accesibles a los ciudadanos. A través de estas colecciones de la romanidad podemos comprender mejor aquella civilización que nos dejó en herencia muchas lenguas europeas, parte de nuestro derecho, las comunicaciones y numerosas estructuras urbanas, entre otras cosas que forman la cultura clásica europea, cultura que pasó al nuevo mundo y que todavía hoy nos unifica como ciudadanos de un territorio multicultural común que es Europa.

No existía, hasta entonces, ningún programa cultural europeo que hubiera creado una Red de Museos Europeos de la Romanidad, una Red que permitiera poseer una herramienta de conocimiento y profundización en las huellas del pasado histórico común europeo y que fuera accesible a los ciudadanos. Por eso entendimos que, dada la importancia del pasado romano para la definición europea, este proyecto poseía una justificación y oportunidad reales, ya que asumía todos los objetivos que la convocatoria enunciaba, y que su puesta en marcha supondría un paso adelante en la consolidación del Patrimonio Cultural Común Europeo.

OBJETIVOS

Con la idea de plantear unos principios asumibles en el programa, establecimos dos niveles: un objetivo prioritario y principal, de amplio cariz, y unos objetivos secundarios que se irían adaptando a las necesidades y disponibilidades del proyecto.

PRINCIPAL Y GLOBAL

La propuesta Europa Romana-Museos Europeos de Romanidad/Roman Europe-Roman Museums in Europe pretende como objetivo principal y global la creación de una Red de Museos de Romanidad para su conocimiento mutuo, coordinación de actividades futuras y difusión social de estos museos a los ciudadanos europeos, con la potenciación de la Cultura Común Romana.



Mapa del Imperio Romano.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Crear una Red de Museos Europeos de Romanidad como primer paso y herramienta de un plan que pretende desarrollarse a corto, medio y largo plazo, para fomentar el conocimiento y diálogo de los museos europeos de romanidad entre sí y con los ciudadanos europeos.
2. Favorecer el movimiento e intercambio de los profesionales de estos museos y las Asociaciones Ciudadanas de Amigos de los Museos a ellos vinculadas, implicando así a numerosos colectivos sociales y procurando revalorizar este Patrimonio Cultural Común Europeo del modo más amplio posible.
3. Crear un cauce de Romanidad que permita difundir los conocimientos especializados, sensibilizar hacia la conservación y puesta en valor del patrimonio romano europeo.
4. Favorecer la creación de nuevas experiencias entre los Museos y Centros de Romanidad, posibilitando el desarrollo

económico de estas comunidades, con la difusión social y turística que ello implica.

5. Mejorar el acceso y participación de los ciudadanos a la Cultura Romana en Europa mediante herramientas actuales y nuevas tecnologías, a partir de las cuales se pueden rentabilizar los trabajos de carácter europeo.

IMPLICACIÓN DE LOS PARTICIPANTES

Para favorecer un mayor grado de implicación, se estableció que los coorganizadores colaborarán activamente en la ejecución del proyecto, ya que cada uno de ellos tendrá un técnico asignado al proyecto, que estará coordinado desde la dirección del Proyecto en el Museo Nacional de Arte Romano.

Cada coorganizador tendrá el encargo de ampliar la Red de Museos Europeos de la Romanidad en sus correspondientes países, de tal modo que se vayan ampliando los horizontes.

DESTINATARIOS

El proyecto se dirige a todos los usuarios, con particular atención a dos esferas:

- Ámbito científico y profesional vinculado con el Patrimonio Europeo. La Red de Museos Europeos de Romanidad desea ser una ventana abierta a todos los museos.
- Ciudadanos de cualquier país o nacionalidad que estén interesados en el conocimiento y disfrute de la Cultura Romana, con un espectro social muy extenso y casi universal por su inclusión en Internet.

PROGRAMACIÓN-METODOLOGÍA

Una vez concedido el proyecto y evaluado su desarrollo en función de las disponibilidades, tanto humanas como materiales, se estableció el siguiente calendario de actuaciones:

1. Reunión en noviembre de 2004 en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida para un primer contacto entre los responsables de los museos participantes.



En el centro, logotipo del proyecto e imagen corporativa de los museos.
Diseño C. López bajo coordinación de T. Nogales Basarrate.

2. Primer trimestre de 2005. Asignación a cada museo de un becario a cargo del proyecto para comenzar a desarrollar una página web común, Ruta en Internet Museos de la Romanidad Europea, donde se oferte a los ciudadanos el contenido de nuestros centros y todas sus posibilidades.

3. Celebración de un Encuentro Internacional de Museos Europeos de Romanidad, con la edición de un volumen y CD. Mayo de 2005. Día Internacional de los Museos.

4. Creación de la Red Europea de Museos de Romanidad, donde se vayan integrando en el futuro nuevos centros y países. Septiembre de 2005.

5. Reunión final en Roma. Octubre de 2005. Puesta en común el proyecto, evaluación. Nueva fase de Europa Romana II.

RESULTADOS DEL PROYECTO. ANÁLISIS Y EVALUACIÓN

Al final del camino, cuando se ha llegado a la conclusión del proyecto es preciso formular una serie de observaciones inherentes a los resultados obtenidos, evaluando los aspectos negativos, los elementos problemáticos y las cuestiones sensibles de revisión en futuros programas. De la misma manera, y sin caer en triunfalismos absurdos y poco objetivos, es imprescindible valorar los logros reales alcanzados.

Desde el punto de vista de la valoración de los problemas a los que el desarrollo del proyecto se ha debido enfrentar, cabe remarcar:

– La gestión del proyecto nos obligó a sortear numerosas cuestiones de gestión, quizá fruto de nuestra inexperiencia. Si el titular del proyecto era la Fundación de Estudios Romanos, la coordinación

del mismo corrió a cargo de FUNDECYT, Fundación en Extremadura para el desarrollo de la Ciencia y Tecnología. La diversidad en la gestión ocasionó en varios aspectos problemas en la coordinación y seguimiento global del proyecto, toda vez que la entidad titular era el Museo Nacional de Arte Romano y la gestora dicha Fundación. Aquí cabe reseñar la imperiosa necesidad de nuestras instituciones culturales de poseer un estatus jurídico-administrativo más amplio, que permita la resolución de sus programas internos y externos con mayor agilidad, sin el concurso de entes foráneos que amplíen el coste y aumenten los trámites propios de la gestión.

– Otro de los problemas a los que nos enfrentamos en el desarrollo del proyecto fue el de la consecución de los plazos y tiempos. Hay que pensar que los plazos administrativos de la CEE son lentos, lo que redunda negativamente en la gestión, especialmente en la parte financiera, de todos los programas. Teniendo presente que nuestros museos no suelen disponer de un presupuesto amplio que permita “adelantar” ciertos costes para posteriormente reintegrarlos al patrimonio propio, este aspecto causa ciertas “disarmonías” administrativas en algunos socios.

Sin embargo, y a pesar de estas carencias, principalmente fruto de la falta de experiencia en la gestión europea, podemos afirmar que los objetivos específicos que nos marcamos todos los miembros del proyecto han visto cumplidas sus expectativas, a saber:

– Hemos logrado crear entre todos esta Red de Museos de Romanidad, aportando

cada uno la pertinente información y documentación de los museos referentes de la romanidad europea, consiguiendo una difusión de amplio alcance.

– Hemos abierto una Web, que ya está a disposición de los usuarios, con el acercamiento de cada uno de nuestros museos y sus respectivos territorios en sus distintas lenguas, español, portugués, catalán, francés, alemán, italiano y rumano, siendo el inglés el idioma de difusión genérica del proyecto, por entender su mayor vertiente internacional en la Web. Cada museo, siguiendo el esquema orientativo establecido, ha desarrollado y jerarquizado su discurso. El museo se presenta en el contexto de la Red, y además posee un enlace que permite acceder directamente a la web.

– Cada museo, a través de esta web, ha incorporado actividades, informaciones, novedades y todos aquellos aspectos que deseara resaltar de su labor, con este programa de proyección internacional.

PERSPECTIVAS DE FUTURO

– Deseamos mantener la web en los años sucesivos.

– Hemos establecido un vehículo de comunicación institucional entre todos nosotros.

– Hemos solicitado una segunda parte del Proyecto, para el ejercicio 2006, que nos posibilite y permita la ampliación y continuación del programa, experiencia muy beneficiosa para todos nosotros en la idea de lo que deben ser estos foros internacionales de intercambio entre museos que nos definimos por caracteres muy similares.

BIBLIOGRAFÍA

Para consulta on line www.europaromana.com. Varios Autores. “Europa Romana. Museos Europeos de Romanidad/Roman Europe. Roman Museums in Europe”. Mérida, 2005.

UNA RUTA POR SITIOS ARQUEOLÓGICOS DEL EXTREMO SUR DE PORTUGAL

RUI PARREIRA (1) Arqueólogo de IPPAR, Ministerio de Cultura, Portugal

Alcalar (Portimão). Detalle de la fachada del monumento nº 7. El Estado Portugués es propietario de dos núcleos de sepulcros de la necrópolis megalítica, con seis monumentos visitables. Los restantes testimonios se localizan en propiedades particulares, con acceso condicionado a la autorización previa de los respectivos propietarios. El conjunto prehistórico del Tercer Milenio a.n.e. y su área circundante son objeto, actualmente, de un proyecto de investigación y musealización. El IPPAR construyó aquí un Centro de Interpretación de las ruinas, abierto desde octubre del año 2000. Foto: IPPAR/M.Ribeiro, 2000.



NOS HEMOS ACOSTUMBRADO A reconocer en los lugares históricos un poder de evocación de hechos, figuras y de sociedades pretéritas, que nos obliga a un ejercicio de racionalidad en un intento de comprensión simultáneo a otro de afectividad para con esos lugares de la memoria capaces de insertarnos en un trayecto histórico.

Sin embargo, uno de los aspectos más graves del proceso de globalización cultural es el derivado de la apropiación de nuestra común herencia cultural por las clases políticamente dominantes, que se ve como consecuencia mercantilizada, privilegiando su valor de consumo frente a su valor de uso por parte de las comunidades. La ideología dominante ha conferido al patrimonio un valor de uso que se confunde intencionalmente con el valor de cambio. Como consecuencia de ello, los procedimientos de puesta en valor de los materiales que documentan nuestras trayectorias históricas están, cada vez más, sujetos a la práctica y a la mitología del turismo (Jorge 2001: 7).

Es en este marco político-cultural en donde, en el Algarve portugués, las entidades que tutelan el patrimonio construido han venido poniendo en práctica sobre el terreno unas rutas de visita a sitios arqueológicos, habilitados para la visita de estudiantes y de un público con hábitos culturales (Calado et al. 2000; Raposo 2001: 154–157, nº 283–299; Correia 2001) (2). Esas intervenciones, que conocemos como de “puesta en valor”, han tratado de intervenir en algunas construcciones arqueológicas mediante la implementación de investigaciones dirigidas

a recuperar información sobre los contextos constructivos, de uso y modificación de edificios en ruinas, y a recoger datos sobre antiguos y tradicionales procesos y técnicas de construcción con el fin de contextualizar los entornos arqueológicos dentro de espacios arquitectónicos (Pereira, org. 1997: 41). Esa concepción de la ruina como PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO A REINTEGRAR, ha buscado convertirla en objeto museológico, transformando edificios históricos degradados y soterrados —y a menudo olvidados o totalmente ignorados— en recursos culturales cualificados.

No obstante lo anterior, la noción de patrimonio ha evolucionado del monumento a los factores que lo explican: al convertir el proceso histórico en principal punto de interés, el patrimonio arquitectónico se torna comprensible y, al fin, socialmente útil en tanto que documento de una realidad pasada que explica el presente y permite proyectar el futuro (Nocete et al. 1999: 10–11). El reto estriba, ahora, en incorporar las tareas de protección y gestión de esos lugares de memoria a una práctica de desarrollo sostenible (3) que contemple los documentos arqueológicos como una plusvalía del presente y avance hacia nuevos paradigmas de intervención patrimonial, insertando cada sitio histórico visitable en la red de lugares y conexiones que le dan sentido, desde un enfoque contemporáneo y conjurando el riesgo de su banalización como “parques lúdico-temáticos” que acabaría convirtiéndolos en no-lugares (4) (Jorge 1997).

EL PROGRAMA “ITINERARIOS ARQUEOLÓGICOS”

Los monumentos y los contextos a ellos asociados sobreviven enterrados en el subsuelo durante miles de años. Sin embargo, los contextos estudiados se conservan tan sólo a través del correspondiente registro, ya que la excavación arqueológica de la que fueron objeto se encargó de dismantelar parcialmente y de perturbar el equilibrio mecánico de las construcciones. Con toda probabilidad, las intervenciones que se lleven a cabo condenarán a los edificios a su destrucción a menos que el horizonte de futuro en donde su respectiva conservación se enmarque cuente, como mínimo, con una cantidad de miles de años idéntica a la que disfrutaría el patrimonio edificado si lo conservásemos estable en su condición de ruina bajo tierra y en equilibrio químico y mecánico con el entorno (Correia 1991).

En Portugal, sin embargo, hasta finales de los años setenta del siglo XX, los ejemplos de conservación de los sitios y monumentos arqueológicos se encontraban en sus inicios (5), a pesar de que la reconocida riqueza patrimonial del territorio portugués estimulara algunas intervenciones de conservación y restauración de ruinas. Pero, además de ser una excepción, dichas intervenciones estuvieron siempre más relacionadas con criterios y valores arquitectónicos que con principios arqueológicos (6). Con la creación, en 1980, del *Instituto Português do Património Cultural* (IPPC) y, en 1981, de sus Servicios Regionales de Arqueología, la progresiva implantación de servicios descentralizados

Alcalar (Portimão). Núcleo oriental de la necrópolis del Tercer Milenio a.n.e., con el túmulo restaurado del monumento nº 7 y el monumento nº 9 en proceso de excavación en primer plano. Al fondo, la acrópolis del poblado prehistórico. Las ruinas de una macro-aldea de aprox. 20 hectáreas son testimonio del centro de poder del territorio que se extendía entre la barra de Alvor y la Serra de Monchique. A este lugar pertenece una necrópolis con dos decenas de templos funerarios megalíticos, agrupados en varios núcleos, que han sido excavados desde el siglo XIX. Foto: IPPAR/R.Parreira, 2005.



encargados de tutelar el patrimonio arqueológico aportó cambios determinantes: a mediados de la década de los ochenta, no sólo se intensificaron las acciones de salvamento sino que, de un modo general, los arqueólogos acabaron extendiendo sus preocupaciones al campo de la conservación y la restauración. La acción del Museo Monográfico de Conimbriga (Condeixa, Coimbra) fue particularmente decisiva en todo este proceso [Alarcão 1989] e incentivó la colaboración con otras áreas —como la arquitectura, la ingeniería, o la museología— en el ámbito de la intervención patrimonial. Siguiendo una tendencia iniciada antes incluso de la conversión, en 1990, del IPPC en *Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico* (IPPAP), se intensificaron acciones de conservación de sitios arqueológicos del Alentejo y el Algarve [Silva 1990] que desembocaron en una cooperación entre la Secretaría de Estado de Turismo y la Secretaría de Estado de Cultura para la creación de un programa de acciones de estructuración dentro de los ámbitos de la puesta en valor cultural y de la divulgación turística denominado *Itinerários Arqueológicos do Alentejo e do Algarve* [Itinerários 1994].

En 1995 se creó el *Instituto Português de Arqueologia* (IPA), al que se encomendó la tutela de la arqueología preventiva y de salvamento, así como la coordinación financiera de la investigación arqueológica. El IPPAP continuó encargándose de las intervenciones de puesta en valor de los sitios arqueológicos. La estrategia de puesta en valor de estos sitios, perfeccionada por la práctica de intervención sobre el terreno, quedó, desde la década de los noventa, definida en varios textos de carácter programático [Silva 1990; Itinerários 1994; Pereira, org. 1997: 41, 103–109; Calado et al. 2000: 42–44, 266–276; Pereira 2000; Pereira 2001; Parreira 2004a; 2004b; 2004c]. Revisado en 1996 (Pereira, org. 1997: 103), el programa *Itinerários Arqueológicos do Alentejo e do Algarve* fue fundamental para la promulgación de medidas destinadas a favorecer un aumento de la investigación científica y de la conservación, y de adecuada presentación en un conjunto de 11 sitios seleccionados (3 de ellos localizados en el Algarve) (7).

El programa —desarrollado en estrecha colaboración entre el IPPAP y los ayuntamientos en los que se ubican los sitios arqueológicos— pretendía, a grandes rasgos, dotar a esos sitios emblemáticos de las necesarias condiciones de seguridad y comodidad. Con ese fin se pusieron en marcha investigaciones para la recuperación de contextos y estructuras arqueológicas. El programa se ocupó también de resolver los problemas de

titularidad, un aspecto fundamental para garantizar la plena capacidad de intervención de la administración pública y la custodia permanente de los sitios. Además, contemplaba proyectos de mejora de los monumentos a través de intervenciones curativas de consolidación, conservación, restauración, recuperación y diseño paisajístico del área que rodea los monumentos (Morán & Parreira, org. 2004; Parreira 2004b). En algunos casos, la intervención supuso la creación de estructuras de explicación, recepción e interpretación, con desarrollo de proyectos de arquitectura y paisajismo para antiguos edificios existentes junto a, o sobre las ruinas arqueológicas [Bastos 2004]; de construcción de equipamientos de apoyo a la explicación e interpretación de los sitios (Lacerda & Barata 2001); y de producción de señalización, de contenidos y de material divulgativo, cubriendo desde las publicaciones científicas especializadas, hasta los *souvenirs*, con diferentes líneas de productos (8).

Otras intervenciones de puesta en valor —que incluyen conservación de estructuras, creación de puntos de recepción al público y señalización explicativa de las ruinas— se han concretado más recientemente en otros sitios y conjuntos arqueológicos del Algarve, destacando entre ellos el conjunto de menhires de Vila do Bispo por iniciativa de la Junta de Freguesia local (Velhinho 2003) (9); la antigua vía conocida como *Calçadinha* de São Brás, a instancias del Ayuntamiento de São Brás de Alportel (Bernardes & Oliveira 2002); los vestigios arqueológicos de Cacula Velha, una iniciativa del Ayuntamiento de Vila Real de Santo António (García 2005), y las ruinas de Montinho das Laranjeiras, por iniciativa del Ayuntamiento de Alcoutim (Coutinho 2005).

SOBRE LA SOSTENIBILIDAD DE LAS INTERVENCIONES DE PUESTA EN VALOR

Poco a poco ha ido imponiéndose la necesidad de establecer garantías obligatorias dirigidas a proteger la integridad futura del patrimonio histórico edificado, huyendo de un horizonte temporal limitado a unas cuantas generaciones. Para ello, es imprescindible asegurar el tratamiento de los sitios intervenidos mediante un proceso continuado de “cuidados intensivos” que garantice su progresiva conservación física y su disponibilidad futura como objetos de conocimiento socialmente útiles. Las intervenciones de saneamiento ya efectuadas no pueden ser abordadas como acciones aisladas y desprovistas de continuidad, y mucho menos como acciones definitivas. Si se quiere consolidar el éxito de los resultados ya obtenidos, será necesario garantizar la continuidad de las actuaciones de mantenimiento y conservación

preventivas, así como la monitorización de las ruinas, con el fin de detectar anomalías y corregirlas a tiempo.

Convertidas en “objetos museológicos visitables” y, por su condición de edificios fragmentados al aire libre, expuestos a los elementos naturales y sujetos al contacto directo y al desgaste del público visitante —situación que frecuentemente se ve acentuada por nuestra opción de minimizar la distancia que la parafernalia museográfica muchas veces interpone entre el usuario y el objeto a disfrutar—, las ruinas musealizadas deben, supuestamente, asumirse como “objetos de sacrificio”. Sacrificio de construcciones con valor histórico y artístico a los objetivos de incremento cultural, educativo y económico de las comunidades locales y forasteras, usuarias de estos sitios arqueológicos convertidos en “lugares de memoria”. El riesgo que entraña la propia excavación arqueológica y la exposición de la ruina a los agentes meteorológicos y al impacto derivado de su reutilización por parte de los visitantes y de otros usuarios —principales factores de degradación—, deberá minimizarse mediante un conjunto de actuaciones que detengan el proceso dinámico y evolutivo de decadencia de la construcción. En este sentido, quedó de manifiesto la absoluta necesidad de poner en práctica planes de mantenimiento que contemplaran la paulatina resolución de los principales problemas de conservación detectados e identificados en los monumentos arqueológicos. También se hizo cada vez más evidente que, a pesar de los satisfactorios resultados obtenidos por las —en nuestra opinión— buenas prácticas de intervención, hay todavía una escasa capacidad para superar el ámbito restringido de la puesta en valor de las pequeñas áreas museografiadas, convertidas en “islas” dentro de unos territorios en constante mutación, detectándose dificultades para concretar proyectos integrados de rehabilitación del paisaje cultural, con la incuestionable necesidad de evolucionar hacia nuevos paradigmas de intervención patrimonial, insertando cada sitio histórico visitable dentro de una red de lugares y conexiones que les dote de sentido [Jorge 2003].

HACIA UN NUEVO PARADIGMA DE INTERVENCIÓN PATRIMONIAL

Al entender el museo como un instrumento para el desarrollo, superando los límites de la práctica tradicional e incluyendo en el dominio de la museología la protección, conservación y recuperación del patrimonio natural y edificado, la llamada NUEVA MUSEOLOGÍA liberó el espacio “cerrado” del museo tradicional e incorporó el espacio cotidiano al espacio museográfico. Esta corriente renovadora, cuyo origen ideológico



Milreu (Estoi, Faro): conexión entre el Centro de Interpretación y la casa rural, recorriendo la antigua vía que atraviesa el área arqueológica musealizada. Sobre las ruinas de una opulenta *villa* habitada desde el siglo I a.n.e. hasta el siglo X de la era cristiana, en el siglo XV se construyó una casa rural, sucesivamente modificada hasta el siglo XIX. En época romana, la *villa* estuvo en manos de gente poderosa probablemente ligada a la administración imperial y al poder local de la antigua *Ossonoba* (actual Faro). Los sucesivos propietarios engalanaron la *villa* con mosaicos, estatuas y estucos pintados de elevada calidad artística, y, a inicios del siglo IV, patrocinaron la construcción de un edificio monumental para el culto religioso, dedicado a las divinidades acuáticas pero posteriormente reconvertido en iglesia paleocristiana y, más tarde, en mezquita. En el año 2001, para explicar de este conjunto edificado, se construyó desde cero, en el extremo este de las ruinas, un Centro de Interpretación semienterrado en la ladera modificándose también los trayectos de visita a las ruinas y los espacios exteriores. En 2003 se procedió a la rehabilitación de la casa rural de los siglos XV-XIX, en donde se expone una muestra sobre la agricultura tradicional algarvía de los cultivos de secano. Fotos: IPPAR/R.Parreira, 2005.

es la declaración de Santiago de Chile de 1972 [10], ha transformado en "objeto museológico" el patrimonio construido, los paisajes tradicionales, los sitios arqueológicos... Al integrar las comunidades en una dinámica cultural que tiene como finalidad su propio desarrollo, la hoy en día no tan nueva museología habría podido dar lugar a una "subversión" en los paradigmas de la museología tradicional y alterar la tradicional relación museo/visitantes extendiendo su trabajo a la COMUNIDAD, incluyendo al PATRIMONIO dentro del concepto de colección, y haciendo que la praxis de los museólogos saliera de las paredes del museo para abarcar el TERRITORIO.

Hace tiempo que muchos de los arqueólogos que trabajan sobre el terreno adoptaron una praxis profesional de investigación y de puesta en valor de los patrimonios locales volcada hacia las raíces culturales de las comunidades y que, de algún modo, refleja muchas de las preocupaciones de la nueva museología (Parreira 1989). Como productores de conocimiento, los arqueólogos son portadores de los principios metodológicos de su disciplina científica; pero es su inserción en el proceso de producción cultural de las comunidades lo que confiere un sentido socialmente activo a su intervención y convierte a los arqueólogos en "ejecutantes de un proyecto de territorio", investigando procesos históricos a partir

de artefactos, de construcciones y de suelos de origen antrópico, solamente contextualizables mediante un proceso de producción científica de conocimiento (Parreira 2004a: 330).

Las tareas de gestión del patrimonio histórico edificado se verán enriquecidas cuando se inserten dentro de una práctica de desarrollo sostenible, en donde los restos arqueológicos se vean como una plusvalía del presente. Consideradas dentro de este nuevo paradigma, las intervenciones de puesta en valor suscitan, no obstante, diversos problemas. Uno de ellos es, sin duda, el que se deriva de su papel en el desarrollo regional, como parte integrante de un proyecto de territorio en el que todos somos actores en cuanto que usuarios y gestores de una herencia cultural. Resulta por ello relevante mencionar aquí el *Plano Regional de Ordenamento do Território do Algarve* (PROTAL), actualmente en proceso de revisión, que define un conjunto de EJES ESTRATÉGICOS DE DESARROLLO REGIONAL, tres de los cuales nos merecen una atención especial:

- Creación de condiciones de cualificación y diversificación del turismo dentro de las normas de competitividad y sostenibilidad.
- Fomento de la diversificación de la base económica y de la emergencia de la Sociedad del Conocimiento, admitiendo lo irreal de la hipótesis de que el Algarve

pueda disfrutar de un crecimiento continuo de la demanda turística para, a largo plazo, asegurar ritmos de crecimiento económico elevado.

– Reforzamiento de la cohesión territorial y de la puesta en valor integral de los potenciales de las diversas sub-regiones y territorios mediante la integración de los espacios menos desarrollados (la Sierra y extensas áreas del Barrocal) en la dinámica de desarrollo regional.

Por ello, las prácticas culturales, dirigidas a residentes y forasteros, deben insertarse dentro de una estrategia de desarrollo sostenible, lo que exige, por un lado, la rentabilidad de las acciones de puesta en valor y, por otro, la articulación de los sitios visitables dentro de una red museológica: entre sí, con entidades museológicas y con otras entidades de ámbito regional, como la Universidad del Algarve, la Comisión de Coordinación y Desarrollo Regional del Algarve (CCDRAlg), o la Asociación de Municipios del Algarve (AMAL).

Aunque no pretendo confundir las colecciones arqueológicas con los sitios musealizados, carece de sentido gestionar estos últimos desvinculándolos de los museos en donde las colecciones arqueológicas se conservan [11]. El panorama museológico del Algarve fue recientemente definido (Camacho 2006) y las principales tendencias identificadas.



Montinho das Laranjeiras (Alcoutim). Promocionada por el Ayuntamiento de Alcoutim, la puesta en valor de estas ruinas supone una importante contribución patrimonial para el Nordeste de El Algarve. Uno de los mayores motivos de interés es una *ecclesia* cruciforme de época paleocristiana, "la más antigua con este tipo de planta que conocemos en la Península Ibérica, y la más meridional". La intervención consistió en trabajos de restauración y recuperación e incluyó la construcción de un parking y la creación de un trayecto peatonal de visita a las ruinas, con información relativa a los diferentes momentos cronológicos visitables en el área expuesta (romano, tardo-antiguo e islámico). Una torre mirador fue construida para una mejor visualización del conjunto.
Foto: C.M.Alcoutim/A. Gradim, 2005.

Destacaré algunos datos que considero altamente relevantes para el tema que nos ocupa:

- La debilidad de la Administración Central como promotora de museos en el Algarve y, particularmente, la ausencia total en la región de museos dependientes del Instituto Portugués de Museos.
- El predominio (53%) de museos de tutela municipal dentro del total de museos existentes en el Algarve (el porcentaje en el conjunto del país es el 40%).
- La existencia de entidades conocidas como "núcleos", "secciones" o "polos museológicos", que no constituyen unidades dependientes de un museo y que no cumplen la totalidad de las funciones museológicas fundamentales de acuerdo con la Ley Marco de los museos portugueses, limitándose a menudo a mostrar exposiciones permanentes que incluyen colecciones de objetos con valor patrimonial.

En este panorama, no deja de ser preocupante constatar que los sitios arqueológicos visitables carecen, en su mayoría, de una relación institucional clara con una entidad de carácter museológico que garantice el cumplimiento de las funciones museísticas de investigación, documentación e inventario, conservación y seguridad, interpretación y exposición, educación y extensión cultural (12). Tampoco suelen contar con personal cualificado

y especializado. Y se limitan a exhibir patrimonios con problemas de conservación no siempre bien resueltos (Correia 2001) y sin una programación cultural que inyecte dinamismo a su relación con el público.

Por otro lado, la perspectiva de desarrollo que se contempla en el PROTAL exige que el Algarve dirija su inversión turística hacia una mayor calidad de la oferta basada en el tradicional binomio sol-playa y hacia sectores complementarios de éste. En este sentido, deberá potenciar el turismo ambiental, patrimonial y cultural que constituyen su especificidad y ventaja comparativa dentro del marco nacional y europeo y, también, iniciar, desde ya, el lanzamiento de las condiciones previas necesarias para una diversificación de la economía que se oriente a la creación de servicios avanzados y a fomentar actividades intensivas en conocimiento. Habrá entonces que aprovechar las "ventanas de oportunidad" que el turismo ofrece al patrimonio para innovar metodologías de abordaje, investigar, y cualificar a los agentes que intervienen en el ámbito de las ciencias y técnicas del patrimonio.

Considero, por ello, que la intervención en los sitios y monumentos arqueológicos debe tener en cuenta la totalidad del paisaje circundante, por lo que será indisoluble de programas de estudio científico de los territorios, de los suelos antropizados y de

las construcciones que, en su conjunto, configuran paisajes culturales en constante mutación. Por ello, uno de los aspectos más relevantes de estas intervenciones, y de los proyectos de investigación que conllevan, es que permiten un mejor conocimiento de los recursos territoriales, concretamente de aquellos que reflejan las estrategias de ocupación del territorio y su transformación a lo largo del tiempo en función de las variables sociales, políticas y geográficas. Sin embargo, sólo una adecuada difusión de los resultados de la investigación y una articulación efectiva y estrecha con los museos hará accesible para un amplio universo de usuarios la caracterización de las comunidades que en otro tiempo ocuparon cada uno de los territorios, considerando los diferentes modos de explotación y transformación de los recursos, la creación y reparto de los excedentes, la trama social y política y la caracterización de las formas de ostentación del poder —descodificando en forma plausible todo el proceso que condicionó el marco en el que actualmente se mueven las comunidades que heredaron esos mismos territorios y estimulando el discurso crítico acerca de la transformación de los paisajes, una actitud fundamental para la construcción de un futuro mejor. Es éste el papel que reserváramos, en el futuro, a los sitios arqueológicos visitables y a los centros explicativos, de recepción y de interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcão, ^a [1989] Conimbriga et son Musée Archéologique. *Museum*, París, 161, 1, pp. 22–24.

Augé, M. [2002] *Los «no lugares» espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa [séptima reimpresión].

Bastos, J. N. [2004] A recuperação da Casa Rural de Milreu: uma visão do projectista. *Património/Estudos*, Lisboa, 6, pp. 172–177.

Bernardes, J. P. & Oliveira, L. F. [2002] *A «Calçadinha» de S. Brás de Alportel e a antiga rede viária do Algarve central*. São Brás de Alportel: Câmara Municipal.

Calado, D. et al. [Nocete, F.; Cámalich, D.; Martín Socas, D.; Nieto, J. M.; Alex, E.; Bayona, M.] [2004] Los poblados con menhires del Algarve Occidental: Nuevas perspectivas para la explicación de las primeras sociedades sedentarias en el Suroeste peninsular. En: *Sociedades Recolectoras y Primeros Productores [Actas de las Jornadas Temáticas Andaluzas de Arqueología, Ronda, 2003]*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Calado, L. F. et al. [Pereira, P. & Leite, J. P.] [org.] [2000] *Património: Balanço e perspectivas (2000–2006)*. Lisboa: IPPAR.

Camacho, C. F. [2006] O panorama museológico do Algarve e a Rede Portuguesa de Museus. *Museal*, Faro, pp. 8–25.

Correia, V. H. [1991] *Conservação de sítios arqueológicos* [destacável do *Boletim do Grupo de Amigos do Museu Dom Diogo de Sousa*, Braga, 3].

Correia, V. H. [2001] Viagens na minha terra. *Al-Madan*, Almada, série II, 10, pp. 144–152

Coutinho, H. M. R. [2005] *As ruínas do Montinho das Laranjeiras, Alcoutim*. Faro/Alcoutim: CCDRALgarve/Câmara Municipal de Alcoutim.

Galhano, F. [2001] Núcleo museológico da villa romana de Cerro da Vila. *Património/Estudos*, 1, pp. 91–93.

Garcia, C. [2005] *Intervenção integrada no Património Cultural e sustentabilidade do mundo rural. Um*

modelo arqueológico para o Algarve. Huelva: Universidad de Huelva [Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo, no publicado].

Itinerários [1994] *Itinerários arqueológicos do Alentejo e Algarve: Programa de valorização cultural e divulgação turística*. Lisboa: SET/IPPAR.

Jorge, V. & Jorge, S. O. [1996] Arqueologia portuguesa no século XX: Alguns tópicos para um balanço. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Porto, 36, pp. 143–158 [republished en: *Arqueologia: Percursos e interrogações*, Porto: Adecap [Jorge & Jorge, org., 1998], pp. 13–29].

Jorge, V. O. [1997] O império da ordem e a proliferação dos não-lugares: Contradições da gestão do património arqueológico. *Arkêos*, Tomar, 1, p. 113–134 [reeditado en: Jorge & Jorge (org.) 1998, «Arqueologia: Percursos e interrogações», Porto: Adecap, pp. 51–67].

Jorge, V. O. [2001] Archaeology in Portugal: The great challenge. *Journal of Iberian Archaeology*, vol. 3, pp. 7–10.

Jorge, V. O. [2003] *Olhar o Mundo como arqueólogo*. Coimbra: Quarteto.

Lacerda, M. & Barata, M. F. [2001] Estruturas de acolhimento e interpretação: Programa Itinerários Aqueológicos do Alentejo e Algarve. *Estudos/ Património*, Lisboa, 1, p. 43–45.

Morán, E. & Parreira, R. [org.] [2004] *Alcalar 7: Estudo e Reabilitação de um Monumento Megalítico* [= Cadernos, 6]. Lisboa: IPPAR.

Nocete, F. et al. [Lizcano, R.; Bolaños, C.; Calado, D.] [1999] *Más que grandes piedras: Património, Arqueología e Historia desde la Primera Fase del programa de puesta en valor del Conjunto Megalítico de El Pozuelo [Zalamea la Real, Huelva]*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Parreira, R. [1989] Território, ambiente e intervenção museológica: o ponto de vista de um arqueólogo.

En: *2ªs. Jornadas Sobre a Função Social do Museu– Documentação*, Portimão: Câmara Municipal.

Parreira, R. [2004a] A reabilitação do conjunto monumental de Alcalar: recomendações para o plano de manutenção e perspectivas de futuro. En: *Alcalar 7: Estudo e Reabilitação de um Monumento Megalítico* [= Cadernos, 6]. Lisboa: IPPAR [Morán & Parreira, org., 2004], pp. 326–333.

Parreira, R. [2004b] Notas para um plano de salvaguarda e valorização das ruínas de Milreu (Estoi, Faro), *Património/Estudos*, 6, Lisboa, pp. 150–156.

Parreira, R. [2004c] Património arqueológico e requalificação do mundo rural: Um exemplo algarvio. *Pessoas e Lugares*, Lisboa, Jan/Fev, pp. 13.

Pereira, P. [2000] La musealización del patrimonio edificado: Algunos ejemplos. En: *Museos y Museología en Portugal: Una ruta ibérica para el futuro* [= RdM/ Monografías, 01], pp. 118–127.

Pereira, P. [2001a] «Lugares de passagem» e o resgate do tempo. *Estudos/ Património*, Lisboa, 1, pp. 6–16.

Pereira, P. [2001b] A gestão de sítios arqueológicos: Problemas e hipóteses. *Era/Arqueologia*, Lisboa, 4, pp. 12–21.

Pereira, P. [org.] [1997] *Intervenções no Património 1995–2000: Nova política*. Lisboa: IPPAR.

Raposo, J. [2001] Sítios arqueológicos visitáveis em Portugal. *Al-Madan*, Almada, série II, 10, pp. 100–157.

Reis, D. & Alves, P. S. [2001] Centro de acolhimento e interpretação de Milreu. *Património/Estudos*, 1, pp. 87–89.

SILVA, A. C. [org.] [1990] *Património arqueológico do Alentejo: Plano de conservação e valorização a médio prazo*. Évora: IPPC.

Velhinho, J. [2003] *Repensar a história de Vila do Bispo*. Loulé: Ed. autor.

NOTAS

1. Direcção Regional do IPPAR, Rua Francisco Horta, Apartado 457, 8001–906 Faro – Portugal. *Correio electrónico*: rparreira@ippar.pt

2. Ver http://www.ippar.pt/patrimonio/itinerarios/alent_algarve/itin_algarve.html

3. Sobre el concepto ver Garcia 2005: 22–23.

4. En el sentido que M. Augé (2002: 83) ha dado a esta expresión: «un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico»; «espacios que no son en sí lugares antropológicos y que [...] no integran los lugares antiguos: estos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de «lugares de memoria», ocupan [en la sobremodernidad] un lugar circunscrito y específico».

5. Sobre la arqueología portuguesa en el siglo XX ver Jorge & Jorge 1996.

6. Véanse, por ejemplo, los trabajos de restauro de los años 50 y 60 en sitios monumentales de época romana en Portugal: en la ciudad de *Conimbriga* [Condeixa, Coimbra] y en la villa de Milreu por iniciativa de la *Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* y en las ruinas de *Mirobriga* [Santiago do Cacém, Setúbal] por iniciativa de Fernando de Almeida. Véanse también los restauros en el poblado calcolítico de Zambujal [Torres Vedras, Lisboa], del 3er. milenio antes de nuestra era, por iniciativa del Instituto Arqueológico Alemán.

7. Monumentos Megalíticos de Alcalar [Portimão] [Morán & Parreira, org. 2004], Ruinas de Cerro da Vila [Vilamoura, Loulé] [Galhano 2001] y Ruinas de Milreu [Estoi, Faro] [Reis & Alves 2001; Parreira 2004b; Bastos 2004].

8. Ver los casos presentados en los volúmenes 1, 2000 y 6, 2004 de la revista de IPPAR «Estudos/ Património», Lisboa; ver también arriba, notas 2 y 7.

9. Sobre la problemática de los menhires neolíticos del Occidente de Algarve ver Calado et al. 2004.

10. Ver «Museum», 3, 1973: 1–3.

11. Publicada en el 19 de agosto de 2004, La Ley Cuadro de los museos portugueses (Lei nº 47/2004) introduce el concepto de museo, define las funciones museológicas, establece las credenciales de los museos e institucionaliza la Red Portuguesa de Museos (RPM).

12. Como he afirmado en otras ocasiones, no me parece que las delegaciones regionales de IPPAR sean entidades con vocación para gestionar los sitios arqueológico-históricos visitables de media/pequeña dimension pertenecientes a ese instituto. Sin embargo, admito que la gestión de esos sitios pueda hacerse en cuanto «antenas» de los «grandes monumentos» que funcionan como servicios dependientes de IPPAR, i.e., en la orgánica de este instituto, con cuadro de personal permanente y presupuesto propios.

LA RUTA DE *CAESARAUGUSTA*: UN ITINERARIO POR LA CIUDAD ROMANA DE ZARAGOZA

SUSANA GARCÍA GARCÍA, RUBÉN CASTELLS VELA, ROMANA ERICE LACABE Técnicos de la Unidad de Museos del Ayuntamiento de Zaragoza

"[...] Sólo cuando las personas comprenden la importancia de un lugar
o de un objeto pueden llegar a valorarlo verdaderamente y defender su protección [...]".

[Calafate Boyle, 2004]



Audiovisual nocturno en el Museo
del Teatro de *Caesaraugusta*.



ZARAGOZA, DESDE LA DÉCADA DE LOS años 90, ha ido dando a conocer su patrimonio arqueológico de época romana, articulando un conjunto de instalaciones museísticas que han permitido abrir al público los yacimientos más significativos y mejor conservados. La nueva oferta creada tras las intensas etapas de excavaciones efectuadas en la ciudad, denominada *Ruta de Caesaraugusta*, se compone actualmente de cuatro museos de sitio correspondientes a edificios públicos romanos singulares: el Foro, las Termas Públicas, el Puerto Fluvial y el Teatro, que son gestionados conjuntamente por el Ayuntamiento de Zaragoza.

EL MUSEO DEL FORO DE CAESARAUGUSTA

Inaugurado en primer lugar en octubre de 1995, dispone de una superficie visitable de 3.000 m² en el subsuelo, distribuida en dos alturas (2). Alberga los restos conservados pertenecientes fundamentalmente a los cimientos del lado noroeste del gran foro edificado en época de Tiberio, a la gran cloaca que lo cruzaba, desaguando directamente en el río y a los sótanos de locales comerciales, abiertos hacia el cardo máximo. El foro se ubicaba a orillas del río Ebro, en una posición ligeramente desplazada de la habitual, en el cruce de las dos vías principales, debido a la navegabilidad del río, que desplegaba una importante actividad comercial y de transporte.

Partiendo de los vestigios arqueológicos visitables, se pretende aproximar al público contemporáneo a las diferentes actividades que tenían lugar en un foro romano: las procesiones religiosas, las reuniones del senado local, los actos políticos, las transacciones económicas, etc.

MUSEO DE LAS TERMAS PÚBLICAS DE CAESARAUGUSTA

Fue el siguiente enclave arqueológico, inaugurado en mayo de 1999. Situado en el sótano de un edificio de viviendas privadas y

de una plaza pública, sus 200 m² conservan los restos de dos de las diversas salas con que contaban unas instalaciones termales: unas letrinas, que fueron desmontadas para construir sobre ellas una gran piscina porticada al aire libre, y una *natio*, datada a mediados del siglo I d.e., que pudo alcanzar los 16 m de longitud.

El museo introduce al visitante en los usos de unas termas romanas, en la tecnología utilizada en sus instalaciones, en las costumbres de higiene, ocio y esparcimiento que se desarrollaban en este espacio público.

MUSEO DEL PUERTO FLUVIAL DE CAESARAUGUSTA

Inaugurado por el Ayuntamiento de Zaragoza en marzo de 2000 dispone de 1.119 m² de superficie (4 en página 120). Conserva, en el sótano de un edificio de viviendas, estructuras fechadas entre finales del siglo I a.e. y el siglo I d.e., que constituyen el límite nordeste del gran conjunto forense. El museo, situado a orillas del río, está dedicado monográficamente al puerto, a la intensa navegación y al transporte fluvial en un momento histórico en que constituía el medio más rápido y eficaz, destacando la peculiaridad del llamado camino de sirga, que bordea el río y pervive hasta mediados del siglo XX.

MUSEO DEL TEATRO DE CAESARAUGUSTA

Permite la visita del edificio público romano mejor conservado de la ciudad (3). Inaugurado en mayo de 2003, está constituido por el propio monumento, que ocupa una extensión de 6.186 m², y por el edificio de museo, erigido *ex novo*, conservando la fachada de una casa señorial del siglo XIX, y cuya superficie es de 2.502,7 m². El teatro, construido en la primera mitad del siglo I d.e., se encuentra al aire libre, protegido por una cubierta de policarbonato traslúcido, apoyada sobre una malla espacial sostenida por veintinueve postes metálicos tubulares, adaptados al

perímetro del monumento. La visita comienza en el interior del museo, cuya planta sótano está dedicada a la morfología de un teatro romano, a sus ingenios tecnológicos y a las particularidades conocidas del edificio, evocando la actividad social y teatral que se desarrollaba en su interior. El monumento puede recorrerse mediante un itinerario de pasarelas que, con la ayuda de las imágenes de los atriles colocados en puntos estratégicos, permite comprender las distintas partes del teatro.

La abundante documentación histórica y la investigación arqueológica del solar del teatro han posibilitado sintetizar, en la planta primera del museo, la evolución de las sucesivas culturas que ocuparon el espacio (musulmana, judía y cristiana) y sus transformaciones urbanísticas hasta el hallazgo fortuito, en 1972, del teatro romano y la inauguración de su museo en el año 2003.

En la actualidad, la Ruta de *Caesaraugusta*, articulada por los cuatro museos que se acaban de describir, permite, con su visita, el acercamiento a la época romana de Zaragoza desde diferentes perspectivas complementarias. Su recorrido, además, está caracterizado por un discurso museográfico común, una concepción y una planificación que supuso una novedad dentro de la tipología de museos de sitio con la apertura del Museo del Foro y que se ha prolongado, al mismo tiempo que evolucionado, en las siguientes instalaciones.

Son varios los criterios que han primado en el conjunto de las musealizaciones y que se han repetido en cada museo:

- La conservación y valoración de los restos arqueológicos, favoreciendo su preservación con la intervención periódica y sistemática de un equipo multidisciplinar en todos los enclaves. En alguno de los espacios (termas públicas o puerto fluvial) fue necesario luchar contra el hecho de que su proyecto constructivo no fuera concebido inicialmente para acoger visitas del público. En el caso del Museo del Teatro, sin embargo, la



Museo del Teatro de
Caesaraugusta.

3

intervención arquitectónica más destacada responde precisamente a la necesidad de mejorar las condiciones de conservación del monumento, que de esta manera se ha convertido en el único teatro romano cubierto. Los museos del Foro y Puerto Fluvial, afectados por la cercanía del río Ebro y el nivel freático, disponen de sistemas mecánicos de evacuación de aguas. El visitante puede acceder a los restos arqueológicos mediante un itinerario de pasarelas de madera, metálicas o de losas de cristal, como es el caso del suelo del Museo del Puerto Fluvial que conserva y permite la perfecta visualización de los restos conservados.

Además de los enclaves arqueológicos conservados *in situ*, existen en todos los museos vitrinas que exhiben una selección de materiales hallados en los mismos yacimientos. Estas piezas son escogidas por su singularidad, así como por su función pedagógica en la contextualización de los restos arqueológicos en la sociedad romana.

LENGUAJE EXPOSITIVO DIDÁCTICO

El tratamiento de los contenidos históricos y arqueológicos que se pretenden transmitir en los museos se inicia con el proceso de investigación científica hasta obtener el máximo de información, posibilitando su sistemática actualización. A continuación, se efectúa un importante trabajo de interpretación multidisciplinar, que clarifica y traduce esa información para el público

general y especializado. El objetivo es que la exposición sea un espacio de comunicación, aprendizaje y deleite del visitante. Algunos recursos museográficos empleados son, además de las maquetas y escenografías, los paneles expositivos con diferentes niveles de información, acompañados de imágenes que complementan los textos y dibujos con hipótesis de reconstrucción, permitiendo comparativas o detectar evoluciones en el tiempo.

LA UTILIZACIÓN DE NUEVAS TECNOLOGÍAS

La potenciación de recursos audiovisuales e interactivos ha sido una constante en todas las musealizaciones (1 página 117). Los recursos más empleados son las proyecciones multimedia y las audioguías, que complementan el resto de la información gráfica. En el caso del Museo del Teatro, por su apertura más reciente, estos recursos se han ampliado con campanas de sonido para aislar la locución de información de un ámbito a otro, reconstrucciones infográficas y un teatro virtual, que consiste en una proyección audiovisual, reflejada en vidrio, sobre un decorado escenográfico que proporciona ilusión de tridimensionalidad. Una proyección panorámica exterior nocturna sobre diez pantallas de grandes dimensiones (13,6 x 11,8 m) recrea hipotéticamente el ambiente en el interior del teatro de *Caesaraugusta*.

LA ACCESIBILIDAD

En su sentido integral, tanto física y sensorial como intelectual e idiomática, intentando garantizar la autonomía de todas las personas. Algunas acciones que permiten ampliar esta autonomía son, además de la eliminación de barreras arquitectónicas, la construcción de maquetas táctiles y sonoras, la edición de resúmenes de audiovisuales, que incluyen subtítulos y lengua de signos, la impresión de folletos en braille o la traducción a otros idiomas (inglés y francés) de los textos incluidos en la gráfica, de los folletos, audiovisuales y audioguías, etc.

EL PROGRAMA DE ACTIVIDADES DIDÁCTICAS COMO VEHÍCULO DE DIFUSIÓN

Publicación de materiales, talleres didácticos destinados a público general, escolares y familias, teatralizaciones, conferencias, exposiciones temporales, visitas guiadas, etc. La interpretación de los restos arqueológicos no termina en la musealización, sino que comienza en ella, y con estas actividades y en la relación continuada con el público, es donde se revitalizan sus procesos.

El resultado actual es un discurso museográfico compartido entre los diferentes museos que integran la Ruta de *Caesaraugusta*, un discurso que intenta acortar al máximo la distancia entre los restos arqueológicos y su difícil comprensión por el público contemporáneo.

Museo del Puerto de *Caesaraugusta*.

4

EN LA ACTUALIDAD, LA RUTA DE *CAESARAUGUSTA* PERMITE, CON SU VISITA, EL ACERCAMIENTO A LA ÉPOCA ROMANA DE ZARAGOZA DESDE DIFERENTES PERSPECTIVAS COMPLEMENTARIAS. SU RECORRIDO, ADEMÁS, ESTÁ CARACTERIZADO POR UN DISCURSO MUSEOGRÁFICO COMÚN, UNA CONCEPCIÓN Y UNA PLANIFICACIÓN QUE SUPUSO UNA NOVEDAD DENTRO DE LA TIPOLOGÍA DE MUSEOS DE SITIO.

No obstante, los museos de la Ruta de *Caesaraugusta* no sólo presentan como características comunes sus contenidos, centrados en la Zaragoza romana o los recursos museográficos ya descritos, sino también una gestión unificada y coordinada de recursos humanos, económicos y materiales que se desarrolla desde el Ayuntamiento de Zaragoza.

Esta gestión de los cuatro museos, con unos procedimientos globales, permite superar las dificultades intrínsecas de comunicación y coordinación entre las diferentes instalaciones, alojadas en cuatro espacios físicos independientes aunque próximos, así como el reto de que los visitantes perciban la Ruta de *Caesaraugusta* como un itinerario integrado.

Ante esta situación inicial, se decidió la instalación de una red informática compartida, que agiliza la comunicación entre los museos y facilita una venta de entradas y gestión de reservas común,

actualizada en tiempo real. Además, este sistema informático, proporciona, según criterios preestablecidos, los datos necesarios para su posterior análisis y realización de estudios de público.

Con el fin de reforzar la idea de la Ruta de *Caesaraugusta*, se han buscado fórmulas de visitas especiales para el público general: una de ellas plantea una entrada conjunta que permite visitar cada espacio en diferentes días. En este mismo sentido, el Museo del Teatro ofrece un horario ampliado, que posibilita al público organizar su visita de una forma cómoda y fácil. Otra de las opciones es la programación de actividades didácticas con escolares y familias que enlazan temáticamente varios museos.

Esta misma línea se aplica en la comunicación exterior, teniendo como principales recursos de información y atracción de público la creación de un portal de Internet común (www.zaragoza.es/museos), la edición de

folletos, entre los que destaca un folleto conjunto de la Ruta, y la señalización externa, que incluye rotulación en las fachadas de los museos. A través de estas acciones, desarrolladas gracias a la gestión municipal unificada, u otras, como la plasmación de los compromisos de calidad en una carta de servicios única, se consiguen subrayar en mayor medida las características museográficas comunes que se han expuesto.

Las nuevas perspectivas, los enclaves arqueológicos pendientes de musealización, los proyectos dinámicos en que Zaragoza está inmersa, han de ser aprovechados por los museos de la ya consolidada Ruta de *Caesaraugusta* para articular nuevos ejes temáticos, valorando su patrimonio como fuente permanente y actualizada de recursos culturales y socioeconómicos, al tiempo que se refuerza el vínculo entre los acontecimientos del presente y el pasado romano de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., "Foro de *Caesaraugusta*. Programa didáctico", 2 vol., Zaragoza, 1996.

Aguarod Otal, C., *La recuperación de la antigua Caesaraugusta*, Aragón Turístico Monumental, Zaragoza, 2000, nº 349, pp. 33-39.

Aguarod Otal, C., "Zaragoza y la recuperación de la antigua *Caesaraugusta*: el Foro, el Puerto Fluvial, las Termas Públicas, el Teatro y las Murallas", *Iº Congreso Internacional Ciudad, Arqueológica y Desarrollo. La musealización de los yacimientos arqueológicos*, Alcalá de Henares, 2000, pp. 165-171.

Aguarod, C.; Erice, R., "Museo del Teatro de *Caesaraugusta*: proyecto de un museo de sitio",

II Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos, Barcelona, 2003, pp. 141-143.

Aguarod, C.; Erice, R., "*Caesaraugusta*, cuatro temas para un solo contexto urbano", *III Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. De la excavación al público. Procesos de decisión y creación de nuevos recursos*, Zaragoza, 2004, pp. 137-143.

Calafate Boyle, S., "La interpretación y la conservación: claves para un cambio de mentalidad", UNESCO Museum International, *The Site Museum*, nº 223, París, 2004, pp. 84-91.

Erice Lacabe, R., "Museos de la Ruta de *Caesaraugusta*, Zaragoza, España. La interpretación de la ciudad romana hoy", Coloquio Internacional del proyecto *Appear, Ciudades del pasado, ciudades del futuro: dar vida a la arqueología urbana. Puesta en valor de los yacimientos arqueológicos urbanos*, Bruselas, 4 y 5 de octubre de 2005. www.in-situ.be

Página Web de la Ruta de *Caesaraugusta*: www.zaragoza.es/museos

EL MUSEO COMARCAL VELEZANO "MIGUEL GUIRAO", DE VÉLEZ RUBIO (ALMERÍA)

ENCARNACIÓN MARÍA NAVARRO LÓPEZ
JOSÉ DOMINGO LENTISCO PUCHE
ANTONIO SÁNCHEZ GUIRAO



Patio central del edificio.

EL MUSEO "MIGUEL GUIRAO" fue creado por el Ayuntamiento de Vélez Rubio en respuesta a la iniciativa de Miguel Guirao Pérez y su familia quienes, el 22 de noviembre de 1991, formalizaron la donación al municipio de la colección arqueológica, paleontológica y etnológica iniciada en los años cincuenta por el profesor Miguel Guirao Gea y continuada por sus sucesores, con el compromiso por parte del ayuntamiento de crear un centro para la exposición pública y adecuada de los fondos. Para gestionarlos, se constituyó, en 1995, la Fundación Cultural Velezana "Guirao Piñeyro". El museo está inscrito en el Registro de Museos de Andalucía, por Orden de 12 de junio de 1997 [BOJA 84 de 22-VII-1997].

La colección fue iniciada por Miguel Guirao Gea. Nacido en Vélez Rubio un 7 de julio de 1886 y fallecido en Granada el 3 de diciembre de 1977, tras cursar estudios de medicina, Guirao ejerció como médico militar, Catedrático y Decano de la Facultad, Vicerrector de la Universidad y Presidente de la Real Academia de Medicina de Granada.

Su interés por la Arqueología y sus conocimientos en esa disciplina le llevaron a desempeñar el cargo de Comisario de Excavaciones desde finales de los años cincuenta hasta comienzos de los ochenta. A él se deben excavaciones sistemáticas de necrópolis veleznas como El Castellón, Judío, Xarea, Cahuít. Mantuvo amistad e intercambio de conocimientos con destacados científicos y aficionados de su tiempo y publicó abundantes artículos en revistas especializadas que más tarde recopiló en el volumen "Prehistoria y protohistoria de Vélez Rubio y Vélez Blanco" (Granada, 1955).



Fachada principal del edificio.



Sala dedicada a la fotografía y los fotógrafos veleznos.

La familia quiso llamar al Museo Comarcal Velezano "Miguel Guirao" en recuerdo de quien iniciara la colección, a partir de una vitrina en su despacho con algunos recuerdos, y realizara una importante investigación geológica y arqueológica en la zona.

El Museo Comarcal Velezano se compone de dos secciones bien diferenciadas: una dedicada a la arqueología, en la planta segunda, y otra, a la etnografía, en la primera.

El territorio que ocupa la Comarca de los Vélez, actualmente conformado por los municipios de Chirivel, María, Vélez Blanco y Vélez Rubio, al norte de la provincia de Almería, se localiza en el sector más oriental de las subbéticas andaluzas, constituyendo parte de la divisorio que separa las altas tierras penibéticas de las llanuras litorales almerienses y murciano-levantinas. Su posición geográfica fronteriza, la variedad de sus paisajes y una relativa benignidad de sus elementos naturales posibilitaron históricamente el asentamiento de diferentes comunidades humanas que aprovecharon sus recursos y dejaron restos culturales de cierta consideración.

EL EDIFICIO

Se aloja en una de las construcciones más significativas del casco histórico de Vélez Rubio, el antiguo Hospital Real, levantado a partir de 1765 siguiendo las pautas estilísticas del "barroco civil" vigente en la época.

La fachada principal está realizada a base de ladrillo tosco y cajones de mampostería blanqueados, destacando los vanos enrejados con adornos de ladrillos en forma de arco rebajado, los balconillos superiores y el escudo real labrado en piedra.

El interior se distribuye en torno a un patio de planta cuadrada y dos pisos de alzado: el inferior, con 8 columnas toscanas sustentando arcos de medio punto, delimita un pórtico cubierto de bóvedas de arista. Encima se encuentra una galería cuya cubierta descansa en columnas con zapatas de madera.

Este robusto y amplio edificio ha conocido numerosas reformas, entre las que destacamos la realizada en 1887 con el añadido de un tercer piso sobre la fachada posterior, la cornisa principal y la nave próxima al antiguo huerto. Entre 1988 y 1991, una Escuela Taller rehabilitó integralmente el edificio adaptándolo a su nueva función.

LAS SALAS DE ETNOGRAFÍA

La exposición permanente de etnografía se sitúa en la primera planta del edificio, en un recorrido que enlaza las diferentes estancias en torno al patio central, con acceso desde el zaguán.

Una primera muestra provisional de la sección de etnografía fue inaugurada con motivo de las Jornadas Andaluzas de Etnografía, celebradas en abril de 2002, fruto de la importante colaboración del

grupo Folklórico "Virgen de la Salud" y de donaciones particulares que reforzaron y ampliaron el proyecto.

En 2004 se inició la redacción de un nuevo discurso expositivo para estas salas y hoy nos encontramos en la última fase de este proceso de transformación. La sección etnográfica se articula en torno a tres grandes ejes temáticos que configuran el discurso museológico: la cultura del agua, íntimamente relacionada con el medio natural velezano y el aprovechamiento de los recursos naturales; los rituales comarcales que vertebran el año salpicándolo de celebraciones religiosas, festivas y actos de socialización; y la memoria colectiva a través de la fotografía y otros medios audiovisuales que han recogido el devenir de las gentes de la comarca.

La nueva organización y distribución de contenidos se basa en una comparación de la sociedad tomando como parámetros temporales el periodo del siglo XX anterior a la mecanización del campo (hasta los años 60-70) y el momento presente, con el fin de evidenciar el cambio en la vida y las costumbres de los veleznos. Tratándose de una zona eminentemente agrícola, las transformaciones del mundo agrario incidieron directamente en los hábitos y usos sociales, públicos y privados de sus habitantes.

Las salas de exposición situadas en la primera planta del museo se dividen en once espacios que siguen el triple



Salas de prehistoria.

discurso de la exposición, mostrando elementos que nos dan la clave de los modos de vida, creencias, costumbres, pensamientos, organización social y familiar, comportamientos, gastronomía, aprovechamientos agrícolas y ganaderos, etc. Aunque el material expuesto se relaciona sobre todo con el medio rural, dos colecciones muy significativas por el valor estético y documental de las piezas reciben un tratamiento especial: la colección del fotógrafo local Reche y la de la escuela rural de Ángel López.

MEDIO NATURAL Y ARQUEOLOGÍA

La segunda planta del Museo está dedicada al medio físico y arqueológico, distribuyéndose en cinco espacios que siguen un recorrido circular. Los materiales que componen esta sección son piezas procedentes de varios yacimientos arqueológicos del Sudeste y, principalmente, de la comarca de los Vélez, junto a otros materiales de origen diverso, como las piezas líticas del Sahara o esculturas precolombinas, procedentes en su mayoría de la donación de la colección Guirao Piñeyro que se ha visto

incrementada con materiales extraídos de excavaciones arqueológicas comarcales recientes y con donaciones de particulares.

La colección arqueológica se presenta ordenada cronológicamente y posee una clara intencionalidad didáctica, por lo que, para completar el discurso expositivo-evolutivo, se utilizan en ocasiones reproducciones que completan la información que ofrecen las abundantes piezas originales, explican la evolución de las especies, el medio físico y la prehistoria y potencian el conocimiento de yacimientos comarcales como la Cueva de Ambrosio (del paleolítico superior) y el Cerro de los López (Edad del Bronce), las colonizaciones, el mundo Ibérico, la Hispania romana, y musulmana, el período Medieval (musulmán y cristiano) y la Edad Moderna.

Un lugar especial se dedica en esta planta a las pinturas rupestres comarcales pertenecientes a diferentes periodos, como las encontradas en el Estrecho de Santonge, Gabar, Cueva del Queso (Sierra de María), abrigos de los Molinos, Cueva de los Letreros, etc. Estas pinturas se incluyen dentro de las

pertenecientes al Arco Mediterráneo, declaradas desde 1998 Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

A la evolución de los molinos se dedica un espacio específico, dado el importante número de ellos en la colección y el papel fundamental que en la comarca tuvo la cultura del cereal, cuya abundancia o escasez determinaba la vida diaria al ser el componente básico de la dieta local.

El Museo Comarcal Velezano se creó por la generosidad de una familia y se ha visto incrementado y mejorado por la de toda una comarca.

EXPOSICIONES TEMPORALES

El museo contempla entre sus actividades la realización de exposiciones temporales, para lo que se ha cubierto y acondicionado un patio interior. La planificación de exposiciones efímeras, normalmente de producción propia, pretende cubrir las lagunas existentes en la colección permanente, profundizar en alguno de los temas o épocas expuestas y convertirse en uno de los elementos de difusión del museo.

EL MUSEO PRASA TORRECAMPO: UNA PUERTA ABIERTA A LOS PEDROCHES

JUAN BAUTISTA CARPIO DUEÑAS Director del museo



DESDE QUE COMENZAMOS A DISEÑAR EL proyecto de museo para el Museo PRASA Torrecampo, trabajamos con la idea de que el territorio sería el verdadero protagonista. Protagonista porque la explicación del paisaje y de la historia de esta comarca tantas veces olvidada del norte de la provincia de Córdoba sería el hilo conductor de la nueva exposición permanente. Pero también protagonista porque la oferta cultural articulada desde el centro estaría destinada de forma muy directa a la comarca, a sus habitantes y a quienes la visitan. El Museo PRASA Torrecampo debía ser, en todos los sentidos, una ventana abierta a Los Pedroches.

El nuevo museo ha nacido a partir de un centro de exposiciones que contaba con un gran arraigo en la comarca de Los Pedroches, al norte de la provincia de Córdoba. Con la denominación de *Casa-Museo Posada del Moro*, abrió sus puertas al público en 1972. Desde entonces, la colección ha crecido considerablemente, pero no así el espacio expositivo ni las instalaciones o servicios, lo que hacía necesaria una completa renovación. Manteniendo lo positivo del camino ya andado (conservación del edificio principal y de las colecciones que en ella se exponían, difusión del museo en la comarca, etc.) el nuevo proyecto de museo recientemente puesto en marcha por la Fundación PRASA pretende convertir este centro en una institución cultural que ayude a comprender mejor nuestra comarca.

CONCEPTO Y FUNCIONES DEL MUSEO

Conservación y educación (*para el aumento del saber y para la cultura e instrucción del pueblo*, en palabras de Georges Brown Goode —1895—) han sido desde hace mucho tiempo las funciones básicas asignadas a los

museos. Las sucesivas definiciones de museo surgidas fundamentalmente del ICOM han ido perfilando un concepto que asignaba al museo las funciones básicas de conservación, investigación, educación y disfrute.

Sin embargo, en la práctica los museos —esencialmente en España— han estado tradicionalmente muy lejos de esta teoría. Hasta hace muy poco tiempo, la conservación de las colecciones parecía la única preocupación de unos museos cuyas exposiciones se diseñaban no para atraer, enseñar y ofrecer disfrute al público, sino para demostrar la cualificación de los responsables de estos centros, que consideraban la investigación sobre las colecciones como un patrimonio intelectual de carácter personal. En definitiva, el museo no era considerado ni siquiera como un lugar donde aprender, sino que se concebía esencialmente para los que ya sabían.

El fin de la dictadura, y más aún el desarrollo cultural de nuestro país a partir de los años 80 del siglo XX, comenzó a facilitar un cambio de ideas. En muy poco tiempo se avanzó conceptualmente lo que en el resto de Europa había costado varias décadas. Tanto, que las teorías sobre la muerte de las artes afectaron también a un concepto de museo burgués que en nuestro país todavía estaba luchando por acabar de implantarse. El museo tradicional no funcionaba. Las exposiciones resultaban aburridas, tediosas, poco atractivas para el público, que obtenía muy poco de ellas.

Sin embargo, los planteamientos pesimistas de los teóricos quizá no se correspondieran totalmente con la realidad, como se demostró con la conversión de las exposiciones temporales en grandes fenómenos

mediáticos que podían mover a grandes masas. Las enormes colas formadas ante el Museo del Prado para visitar la ya mítica exposición antológica sobre Velázquez demostraban claramente que el museo no había muerto. Existía una verdadera *demand*a orientada hacia las exposiciones, convertidas en un bien de consumo cultural. Si el museo aburre al público ¿por qué se agolpan los visitantes cuando, a veces con las mismas piezas de siempre, se cuenta una historia diferente? Y, precisamente en la formulación de la pregunta hay implícita parte de la respuesta: porque nos cuentan una historia; porque se convierte la exposición en algo que todos podemos entender.

El desarrollo de las teorías surgidas de la denominada “nueva museología”, la generalización de diseños museológicos novedosos, derivados algunos de ellos de los primeros “ecomuseos” y el éxito de público de las grandes exposiciones temporales fueron calando en los museos españoles. Las piezas expuestas comenzaron a dejar de considerarse como objetos de culto, para ser valoradas como parte de una explicación global, como palabras que forman ese discurso en el que debe convertirse toda exposición. Cada objeto, cada texto o imagen, cada elemento museográfico, es considerado ya como una palabra que, relacionada con las demás mediante una correcta sintaxis (museológica y museográfica), nos permite desarrollar una idea, un discurso.

Sobre estas bases teóricas hemos desarrollado el proyecto de museo para el Museo PRASA Torrecampo. Queremos que éste sea un centro abierto a la sociedad, que permita conservar correctamente la colección, difundir una serie de ideas y conocimientos y permitir que los visitantes *disfruten* realmente de la visita.



Recreación ideal del nuevo edificio proyectado.
Diseño: Toscano Arquitectos. 3D: Vértice.



UN NUEVO DESARROLLO ARGUMENTAL

La historia de Los Pedroches ha estado muy condicionada por el medio físico y natural de la comarca. El relieve, la escasez de suelos fértiles, la ausencia de grandes cursos de agua o la abundancia de recursos mineros son factores sin los que resulta imposible comprender su evolución histórica. Acercar de forma didáctica estas realidades a los visitantes será uno de los objetivos esenciales de la nueva exposición permanente.

El guión básico de la nueva exposición tendrá como eje central una idea: Los Pedroches han sido históricamente una zona de comunicación entre el norte y el sur, entre la Meseta y el Valle del Guadalquivir. A pesar de la actual lejanía de los principales ejes de comunicaciones viarias, Puerto Mochuelos fue uno de los pasos naturales más importantes de entrada a Andalucía. Y para explicar esta comarca de paso, nada mejor que situarse en Torrecampo (no en vano su patrona es, precisamente, la Virgen de Veredas), y aprovechar como sede un antiguo edificio muy relacionado con el camino: la Posada del Moro. Este edificio, en el que destaca una bella portada renacentista en granito, se convertirá en la primera de las *piezas* de la exposición. A través del gran *corral* o patio trasero de la Posada, accederemos al inicio del recorrido expositivo. La variedad rocosa utilizada tanto en la construcción de los muros como en la pavimentación de los suelos nos servirá para introducir el primero de los grandes bloques temáticos: la geología. La propia estructura geológica de Los Pedroches, con un gran batolito granítico que cruza la comarca en sentido NW-SE, dota a este espacio geográfico de una acusada personalidad.

De todos los tipos de rocas que afloran en la comarca, algunas tienen una característica que las hace especialmente

interesantes: su contenido metálico. Desde los inicios de la Edad de los Metales, la comarca de Los Pedroches comenzó a hacerse atractiva debido a la presencia de estos minerales metálicos de los que se obtuvo primero el cobre, luego diferentes elementos utilizados en aleaciones básicas con él, y más tarde el hierro. En épocas más recientes, rocas menos comunes han propiciado la continuación hasta mediados del siglo XX de las actividades extractivas, en busca de elementos como uranio o bismuto. Junto con el aprovechamiento de los espacios adeshados para la ganadería, las explotaciones mineras han sido la principal fuente de riqueza comarcal.

También la dehesa, como ecosistema más característico de nuestro espacio físico, tendrá su protagonismo en la exposición permanente. Porque el paisaje natural se explicará a través de un amplio jardín, de más de 2.000 m², visitable y también parcialmente visible desde el interior del museo a través de un mirador acristalado. De esta forma acercamos el paisaje natural de Los Pedroches al interior del museo.

Los inicios de la historia, la propia ocupación humana de la comarca, ha estado determinada por su situación geográfica como zona de *paso*, por su riqueza minera y por las posibilidades de aprovechamientos ganaderos que ofrece su paisaje. En las colecciones arqueológicas del museo queda patente este hecho. La colección, creada por el fundador del museo, Esteban Márquez Triguero, en los años 70 del pasado siglo, tiene como principal virtud la gran variedad de los materiales, estando bien representadas en la colección todas las etapas históricas, desde el Calcolítico hasta la Baja Edad Media.

Pero la exposición no terminará aquí. El propio nacimiento del actual municipio de Torrecampo está ligado al camino real, por el que pasó el rey D. Fernando en 1478 cuando se dirigía a pacificar la ciudad de Córdoba tras un largo período de anarquía nobiliaria y guerras civiles. Además de cerámicas y piezas arqueológicas de cronología moderna, una colección de documentos en papel y pergamino, mobiliario de época moderna o una selección numismática servirán de transición entre la sala de arqueología y el espacio destinado a la exposición de pintura. En ella adquieren un protagonismo especial los representantes de la escuela cordobesa, tanto del barroco como del siglo XIX, para culminar con la obra de Julio Romero de Torres, bien representada en las colecciones de arte tanto del Grupo PRASA como de la Fundación PRASA. En la obra de éste último puede comprobarse esa conexión entre norte y sur que venimos utilizando como hilo argumental desde el comienzo, ya que en él se funden las vanguardias artísticas más destacadas del momento con el sentimiento netamente andaluz.

Así nos acercamos al final del recorrido por la futura exposición permanente. Pero la íntima relación que pretendemos establecer entre el museo y el territorio no puede terminar entre los muros del museo. La exposición ha debido servir para incitar al visitante a conocer mejor el espacio que le rodea. Para ello, desde el propio museo se articularán una serie de propuestas variadas, desde el diseño de una serie de rutas a pie o en bicicleta por la dehesa hasta la visita guiada a una moderna explotación ganadera; desde el descubrimiento de las portadas de granito de muchas casas de Torrecampo hasta las rutas en coche que permiten descubrir Pedroche y su historia, las casas señoriales de Dos Torres, la



Portada de la Posada del Moro, sede del museo.

LA COLECCIÓN, CREADA POR EL FUNDADOR DEL MUSEO, ESTEBAN MÁRQUEZ TRIGUERO, EN LOS AÑOS 70 DEL PASADO SIGLO, TIENE COMO PRINCIPAL VIRTUD LA GRAN VARIEDAD DE LOS MATERIALES, ESTANDO BIEN REPRESENTADAS EN LA COLECCIÓN TODAS LAS ETAPAS HISTÓRICAS, DESDE EL CALCOLÍTICO HASTA LA BAJA EDAD MEDIA.

riqueza patrimonial de Hinojosa del Duque, los castillos de Belalcázar y Santa Eufemia o, ya en la cercana provincia de Ciudad Real, el pasado romano de La Bienvenida o las pinturas prehistóricas de Fuencaliente. Y, por supuesto, se intentará despertar en nuestros visitantes el deseo de ampliar los conocimientos adquiridos a través de la visita a los museos de nuestro entorno (Villanueva, Alcaracejos, Villaralto...).

UN MUSEO PARA LOS PEDROCHES

El Museo PRASA Torrecampo no pretende únicamente convertirse en una especie de "centro de interpretación" del espacio en el que está enclavado, sino que quiere llegar a contribuir al desarrollo de su entorno. A un desarrollo que no puede entenderse desde un punto de vista puramente economicista, que nos llevaría a confundir los objetivos culturales del centro con la atracción de un turismo utilizado para generar recursos directos para la población. Algunas experiencias de los últimos años nos muestran el peligro de ofrecer a la población la errónea idea de que un determinado centro cultural, un museo, asume la responsabilidad del desarrollo económico general. Y, sinceramente, no veo muy claro el futuro de todos esos museos creados por Ayuntamientos que confiesen abiertamente tener como principal motivación la de promocionar el turismo en su municipio.

Sin embargo, esto no quiere decir que desechemos la idea de que, en una población con poco más de 1.300 habitantes como Torrecampo, nuestro proyecto pueda actuar como dinamizador de un nuevo tipo de desarrollo sostenible, basado en la protección del entorno natural, el patrimonio histórico y la riqueza cultural de la comarca convertidos en fuente alternativa de recursos.

Pero cuando planteamos que nuestro museo pretende contribuir al desarrollo de Torrecampo y su comarca no nos referimos únicamente al nivel de rentas. Consideramos, por el contrario, que el desarrollo local es algo que debe ir mucho

más lejos que el incremento de ingresos medios de los habitantes. Es algo que tiene que ver con la identificación de una comunidad con el espacio en el que vive, con el disfrute de esos parámetros no siempre fáciles de medir, que conforman lo que venimos llamando "calidad de vida".

En un mundo en el que los grandes medios de comunicación de masas están diseñados desde grandes ciudades, y pensando en quienes viven en las grandes ciudades, la vida en un pueblo como Torrecampo, en una comarca como Los Pedroches, no es una opción bien valorada. Y con nuestro museo pretendemos contribuir a elevar la imagen de nuestro pueblo, de nuestra comarca, no sólo ante los visitantes potenciales, sino fundamentalmente ante nosotros mismos, ante nuestros vecinos.

Por eso, en el proyecto de museo recientemente aprobado por la Consejería de Cultura se contempla que los propios habitantes de Torrecampo y de Los Pedroches son unos visitantes potenciales a los que queremos prestar una atención especial, con el objetivo de que lleguen a sentir el museo como algo propio. Por otra parte, el diseño de la nueva oferta cultural de nuestro museo debe tener muy en cuenta la atención que debe prestarse a los grupos escolares. Ya desde las fases previas de redacción de nuestro proyecto de museo hemos contado con el asesoramiento de un Grupo de Trabajo creado en el Centro de Profesores *Sierra de Córdoba* para articular la oferta didáctica del nuevo museo. Por último, pensamos que articulando una oferta cultural amplia, atractiva y didáctica, conseguiremos atraer también a un determinado tipo de turismo que busca una oferta natural y cultural diferente a la tradicional.

Estos ambiciosos objetivos que se acaban de esbozar hacían necesario contar con un espacio adecuado, moderno y versátil. El museo que pensamos no puede reducirse a una sucesión de espacios

dedicados a exposición permanente que aproveche recovecos para usos didácticos, administrativos o de investigación.

En nuestro caso, tenemos la suerte de haber podido contar con un edificio histórico de interés, rodeado de una serie de solares que han sido adquiridos por la Fundación PRASA para la construcción de un gran edificio de ampliación. El diseño final del edificio, realizado por el estudio de arquitectura de Rafael Toscano, partió de un programa de necesidades redactado desde el museo. Con un total de unos 6.000 m², el solar nos permitirá contar con un gran jardín trasero y un edificio de nueva planta con espacios adecuados no sólo para servir de contenedor de una exposición permanente, sino también para articular una variada oferta de servicios: sala de investigadores, biblioteca, aula didáctica, salas de reuniones de uso semipúblico, salón de actos, sala de exposiciones temporales, cafetería, etc. Algunos de estos espacios está previsto que se pongan a disposición del pueblo de Torrecampo, no quedando su uso restringido al directamente relacionado con el museo. Es el caso, por ejemplo, del salón de actos, que ha quedado configurado arquitectónicamente como un pequeño teatro en el que será posible proyectar cine o programar representaciones teatrales, por citar sólo algunos ejemplos.

Todo ello, en definitiva, con la intención de crear un centro cultural abierto y participativo. Porque no concebimos el museo como una ventana desde la que asomarse a la comarca, sino como un acceso directo que nos permita entrar, salir y movernos por una de las zonas geográficas más atractivas y desconocidas de Andalucía. Porque queremos que el Museo PRASA Torrecampo sea UNA PUERTA ABIERTA A LOS PEDROCHES.

MUSEO ARQUEOLÓGICO MUNICIPAL DE JEREZ DE LA FRONTERA. NOTAS SOBRE SU HISTORIA Y ACTUALIDAD

ROSALÍA GONZÁLEZ RODRÍGUEZ Directora

EL MUSEO ARQUEOLÓGICO MUNICIPAL de Jerez de la Frontera constituye uno de los museos locales pioneros en Andalucía y cuenta en su haber con una larga historia que supera el centenar de años.

Los primeros intentos de sistematizar y organizar objetos de carácter arqueológico en nuestra ciudad comenzaron a finales del siglo XIX. Es a partir del año 1873 cuando se funda en la galería que da ingreso al Cabildo Viejo —obra clave del renacimiento gaditano y actual Ayuntamiento— el denominado Depósito Arqueológico anexo a la Biblioteca Municipal, “...formado con restos

de estatuas, lápidas, escudos y otra porción de objetos de gran antigüedad e importancia para la historia local”. El autor de este texto, Don Mariano Pescador y Gutiérrez del Valle, publicaba en 1916 un pequeño catálogo en el que se describen los cuarenta y cinco objetos que por aquel entonces constituían la colección.

Un importante punto de inflexión en la historia del museo supuso la incorporación a partir de 1931 de D. Manuel Esteve Guerrero como director de la Biblioteca y el Archivo Municipales y por tanto de la colección. Los materiales de aquel inicial depósito fueron debidamente clasificados

e instalados —con el concepto anticuarista propio de la época—, abriéndose al público en 1935 [\[2 en la página 128\]](#).

En los primeros años, la actividad recuperadora del patrimonio arqueológico fue, desde estas modestas instalaciones, incesante, entrando a formar parte de la colección piezas tan excepcionales y únicas como el casco griego del s. VII a. C., hallado en 1938 a orillas del río Guadalete y salvado de una pérdida segura.

Pero fueron, sin lugar a dudas, las excavaciones realizadas bajo la dirección del propio Manuel Esteve en el cercano yacimiento de Mesas de Asta, primeras



Edificios principales del actual museo con fachada a la histórica plaza del Mercado.



Antiguas instalaciones de la Colección Arqueológica.

realizadas con carácter científico en Jerez, las que enriquecieron e incrementaron de tal manera los fondos que, en 1963 por Orden Ministerial, aquella modesta colección adquirió la categoría de Museo Arqueológico Municipal. Conseguía así la ciudad, gracias al esfuerzo y profesionalidad de su antiguo director, una aspiración que venía reivindicando desde hacía casi cien años.

El museo estuvo instalado y abierto al público, con sucesivas remodelaciones, en su histórica sede de la Plaza de la Asunción hasta el año 1982, fecha en la que el deficiente estado del edificio y la necesidad de adecuación de la exposición a las nuevas corrientes museológicas y museográficas, hicieron inevitable su cierre.

Durante más de una década los fondos se distribuyeron entre distintos depósitos mientras se realizaban las obras de acondicionamiento en su nueva sede en el barrio de San Mateo, ubicación que se enmarca dentro de una estrategia de regeneración urbana y social de este histórico barrio. En el año 1993 abre de nuevo sus puertas al público completamente renovado, siendo inscrito en 1997 en el Registro de Museos de Andalucía.

LOS EDIFICIOS Y SU ENTORNO

Dentro del complejo de edificaciones que en la actualidad conforman el museo, el edificio más emblemático —dedicado a salas de exposición permanente— es

una casa-patio con las características propias de la arquitectura de tránsito entre los siglos XVIII y XIX, que tiene además en su historial el haber sido sede del primer Instituto de Enseñanza Media de la ciudad.

Su ubicación en plena medina hispano-musulmana, en la popular plaza del Mercado, ya citada en el Libro del Repartimiento en 1266, permite que el espacio expositivo se prolongue de manera natural fuera de los límites del propio Centro [\[1 en página 127\]](#).

Junto a esta casa-patio y con fachada también a la plaza del Mercado fue levantada en 1890 la Escuela de Santo Domingo, más conocida como escuela de Julián Cuadra, en homenaje a este insigne pedagogo. Se trata de una espaciosa nave de una sola planta con cubierta a cuatro aguas, destinada a albergar actividades de carácter temporal.

El resto de las instalaciones —laboratorios, almacenes y dependencias administrativas— se asientan sobre un tercer inmueble de fábrica moderna, intercomunicado con los anteriores a través de un patio interior, constituyendo todo ello un conjunto que alcanzaba en el momento de su apertura en 1993 una extensión aproximada de 2.000 m².

Tras doce años de actividad en esta nueva sede, el museo se encuentra en este momento inmerso en obras de reforma y ampliación, lo que ha obligado a su cierre temporal al público.

Estas obras, promovidas por el propio Ayuntamiento, tienen como objetivo cubrir una serie de necesidades que en unos casos se venían arrastrando desde el primitivo proyecto y en otros han ido surgiendo en el transcurso de estos años.

Siguiendo el programa elaborado desde el propio centro, las actuaciones se han ordenado en dos grupos: por una parte, mejora de los edificios existentes —con reformas parciales de distribución que permitirán optimizar el funcionamiento y adecuar el recorrido de las visitas a las normativas de accesibilidad y seguridad vigentes—, y por otra, obras de ampliación de nueva planta.

La zona de ampliación se desarrolla hacia la parte trasera del museo, en un solar anexo que, al menos desde mediados del siglo XIX, estuvo destinado a patio y que constituía un vacío urbano de carácter degradante. En esta área han sido construidos dos nuevos edificios comunicados con los anteriores, configurando un tercer patio que se suma a los existentes [\[4 en página 130\]](#). Ambos edificios poseen doble altura, adecuándose en escala y proporciones a los alzados colindantes, y se disponen de forma longitudinal con fachada a las dos calles laterales. Uno de estos edificios ha sido destinado en su totalidad a almacenes, solucionando de esta manera un problema de espacio de almacenamiento de fondos acuciante y muy generalizado en los museos arqueológicos, mientras que el otro ha permitido ampliar de manera notable el área expositiva.



Vista de la sala 4. En primer término, el casco griego del Guadalete.

De esta forma se ha conseguido que el museo ocupe en la actualidad la práctica totalidad de la manzana urbana mediante un edificio complejo, con una superficie útil de 3.200 m², altamente estructurado en cuanto a organización funcional interna.

SALAS DE EXPOSICIÓN PERMANENTE

Las salas de exposición permanente se sitúan en el edificio principal, por lo que los contenidos han tenido que adaptarse a las características de la casa, concebida en origen para otro uso, con un recorrido de circulación única en torno al patio central.

Este recorrido se desarrolla en tres plantas en las que las piezas se organizan siguiendo una lectura histórica-evolutiva, con el objetivo de ofrecer al visitante una visión de lo que han sido los asentamientos humanos en Jerez de la Frontera y su comarca desde las primeras comunidades de cazadores-recolectores hasta fines de la Edad Media; en definitiva, un viaje por las primeras páginas de la historia de Jerez y su entorno.

Desde el punto de vista museográfico, siempre que ha sido posible, en función de los materiales existentes, las piezas se han agrupado atendiendo a aspectos como tipo de hábitat, economía o creencias religiosas, claves que hacen a una cultura específica y distinta a las demás. Se complementa la exposición con una abundante y cuidada información gráfica (textos con varios niveles de

lectura, fotografías, dibujos, cuadros cronológicos...), maquetas, y otros recursos, como audiovisuales o audioguías.

Para facilitar la visita se ha optado por diferenciar los diversos periodos mediante un color propio que aparece tanto en el montaje interior de vitrinas como en los paneles explicativos. Además cada época se identifica mediante un logotipo, basado en una de las piezas expuestas más características de las correspondientes etapas, que sirve como elemento de ayuda en el recorrido.

Centrados ya en la propia exposición, una primera sala sirve al visitante como introducción a la situación geográfica y a la paleogeografía de Jerez y su término municipal, cuya extensión —1.188 km²— lo convierte en uno de los mayores de Andalucía. Esta amplitud le permite participar de ámbitos geográficos muy variados y es la causa de que cuente con numerosos yacimientos arqueológicos, de donde procede la práctica totalidad de las piezas que se exponen en las siguientes salas.

De estos yacimientos, algunos son conocidos desde antiguo y han aportado conjuntos materiales de sumo interés, fundamentalmente cerámicos, correspondientes al Neolítico, como son las cuevas de Dehesilla y Parralejo, o a la Edad del Cobre, periodo al que pertenece el ajuar procedente del sepulcro colectivo de Alcántara.

En otros casos, su identificación e investigación es más reciente, como ocurre con El Trobal o el enterramiento de Torre Melgarejo, ambos fechados también en época calcolítica, cuyos hallazgos han permitido diseñar, junto con los dos magníficos ejemplares de ídolos-cilindro oculados existentes en la colección —uno de ellos de reciente ingreso gracias a un grupo de escolares de la pedanía de Torrecera—, una de las áreas de exposición más interesantes.

De época griega posee el museo una pieza verdaderamente excepcional, considerada en muchas ocasiones como la más emblemática del centro [\(3\)](#). Es el conocido casco corintio del Guadalete, que ya ha sido objeto de un artículo específico en números anteriores de esta misma revista.

Pero, sin lugar a dudas, entre los yacimientos del término municipal destaca por su importancia, tanto para la historia de Jerez como para la Baja Andalucía, el despoblado de Mesas de Asta, enclave situado a 11 km al norte de la actual ciudad, en los antiguos esteros del Bajo Guadalquivir. La larga secuencia cronológica que presenta este asentamiento, con más de cuatro milenios de existencia, así como la calidad de las piezas que ha proporcionado, hacen del mismo un punto de obligada referencia en el recorrido del museo hasta época califal, momento en el que comienza su declive y progresivo abandono.



Zona de reciente ampliación. Patio y nuevos edificios colindantes con la parte trasera del antiguo museo.



Nuevas instalaciones del laboratorio de restauración.

Las salas correspondientes a protohistoria y época romana son las que mejor ilustran la importancia que alcanzó esta ciudad, conocida en la historiografía clásica como *Hasta Regia*.

Correspondiente al I milenio a.C., se muestra una cuidada selección de materiales característicos del Bronce final y de época turdetana. En lo que se refiere a la etapa romana, la ciudad de *Hasta Regia*, aun siendo muy reducida la extensión de las excavaciones realizadas en relación a las dimensiones del asentamiento, ha proporcionado un buen número de esculturas —destacando el retrato de un hombre anciano, obra maestra de época republicana—, numerosas inscripciones (monumentales, funerarias...), restos arquitectónicos de entidad, así como un amplísimo conjunto de material cerámico y de objetos diversos que permiten un acercamiento a la vida diaria.

Son las áreas correspondientes a época medieval y postmedieval las que se ven más afectadas por las reformas y ampliaciones en curso, habiendo modificando su estructura por completo.

El avance que en estos últimos años han tenido las investigaciones arqueológicas, especialmente en el conjunto histórico de Jerez, que atañen sobre todo a estos siglos, así como el notable crecimiento de los fondos como consecuencia de los trabajos realizados por distintos investigadores, han obligado a elaborar un programa museológico completamente nuevo.

Para ello se ha incorporado al recorrido una gran sala situada en la planta primera del nuevo edificio, con una galería anexa de tránsito, lo que supone un incremento en la superficie de exposición de aproximadamente 353 m².

Este nuevo espacio se destinará a acoger fundamentalmente época islámica y arqueología urbana, para lo que se cuenta con una zona arqueológica "in situ".

Si hasta ahora el recorrido del museo se había realizado básicamente con el apoyo de los materiales procedentes de Mesas de Asta, a partir de este momento será la ciudad de Jerez la que tome el relevo y se convierta en punto de referencia permanente.

El programa elaborado recoge temas tan novedosos como los orígenes prealmohades de la ciudad, sobre el que existen nuevas interpretaciones históricas y donde se prevé la exposición de un magnífico conjunto de cerámicas en verde y manganeso de reciente incorporación; o aspectos relativos a las áreas periurbanas como las necrópolis, cuya identificación solo ha sido posible a través de los últimos trabajos realizados.

Así mismo y en lo que se refiere a la medina almohade se contempla la recreación de un tramo de la muralla, con su sistema constructivo, una calle y una vivienda, en la que los materiales se distribuyen según su funcionalidad en las distintas estancias domésticas, todo ello complementado con recursos expositivos de distinto tipo entre los que no faltan algunas recreaciones en 3D.

La incorporación de los espacios antes descritos involucra también a la segunda planta del antiguo edificio, cuyas tres crujías quedan libres para acoger la exposición *ex novo* de las etapas correspondientes a Edad Media Cristiana y Edad Moderna, que solo estaban representadas en el anterior proyecto por una pequeña muestra.

Prácticamente, ninguna de nuestras ciudades se pueden comprender si no se contempla la dinámica histórica de estos periodos, y en el caso de Jerez son siglos trascendentales con profundas modificaciones. Su tratamiento en salas de exposición ha sido posible gracias a la abundante documentación arqueológica tardo-medieval y moderna generada por las recientes excavaciones urbanas, que ha permitido tratar aspectos tales como evolución urbanística, talleres de alfarería local, comercio, importaciones o sistemas constructivos. En definitiva, se consigue así otro de los objetivos planteados con la ampliación: la prolongación del recorrido expositivo hasta comienzos del siglo XIX.

OTRAS INSTALACIONES Y SERVICIOS

Pero es indudable que el museo como institución propia del siglo XXI que es, o al menos pretende ser, no está constituido sólo por las salas de exposición permanente, auténtico escaparate del Centro y la única cara que conoce habitualmente el visitante.

Cuenta con otra serie de dependencias, de carácter interno o bien de uso público, necesarias para poder cumplir el resto de las funciones —conservación investigación y difusión— que tradicionalmente tienen encomendadas este tipo de establecimientos. Además hay que añadir el papel que cada vez más a menudo se reconoce en los museos de carácter local como centros dinamizadores del patrimonio "más próximo" al ciudadano.

Soporte imprescindible para la puesta en funcionamiento de este engranaje administrativo y de gestión ha sido la dotación de un equipo humano estable, compuesto en la actualidad por varios



Sala Julián Cuadra. Exposición de trabajos realizados por artistas locales versionando piezas originales del museo.



Actividad con alumnos de Educación Primaria dentro de la programación del departamento de pedagogía.

técnicos especialistas, así como personal de administración, mantenimiento y atención al público, necesarios para cumplir los objetivos previstos.

Algunas de estas instalaciones han sido objeto de recientes reformas. Éste es el caso del DEPARTAMENTO DE RESTAURACIÓN [5] que tiene bajo su responsabilidad las tareas de conservación y seguimiento periódico de los bienes, tanto expuestos como en fondos, así como el control de las condiciones ambientales de salas y almacenes. Así mismo en el laboratorio, completamente renovado, se hace frente a los trabajos de restauración que requieren las distintas piezas. La diversidad de materias a tratar (cerámica, madera, marfil, vidrio, metales, etc.), exige en ocasiones la consulta con especialistas externos, para lo que se ha contado siempre con el asesoramiento del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, IAPH.

En cuanto a ALMACENES, ya indicamos en párrafos precedentes que una de las necesidades que pretendía cubrir la obra de ampliación era la dotación de nuevos almacenes. El nuevo edificio construido con esta finalidad casi ha duplicado el espacio destinado a este fin, contando hoy con un área total aproximada de 400 m² que ha permitido la distribución de los fondos según sus características, lo que facilita la tarea de consulta de los investigadores y el seguimiento permanente de los bienes.

El museo cuenta también con una BIBLIOTECA especializada en temas de arqueología y patrimonio cuya finalidad es cubrir las necesidades básicas de investigación del propio centro, en el que también radica el Servicio Municipal de Arqueología, así como ofrecer un

servicio a los estudiosos e investigadores de estas disciplinas. La capacidad de la sala de lectura es de dieciocho puestos, estando incluida en la Red de Bibliotecas Públicas Municipales. Sus fondos se están digitalizando e incorporando al Catálogo de la Red de Bibliotecas Públicas de Andalucía para su consulta a través de Internet.

Una de las funciones que dan más sentido al museo como institución cultural al servicio público es la educación y difusión. Las instalaciones destinadas a este cometido se articulan en dos áreas, una es el Departamento de Pedagogía y la otra la sala Julián Cuadra.

EL DEPARTAMENTO DE PEDAGOGÍA desarrolla su actividad a través del programa “Conoce tu Museo” dirigido fundamentalmente a la comunidad educativa. Se trata de convertir la visita al museo en una experiencia positiva y gratificante, en la que los alumnos asuman que los objetos expuestos no son ajenos a ellos, sino que forman parte de su legado histórico y de su pasado.

Para ello se han elaborado una serie de unidades didácticas destinadas a trabajo directo sobre salas [7], que se complementan con un taller específico según los contenidos de cada unidad. Estos talleres, concebidos con un sentido lúdico y creativo, se desarrollan en un espacio preparado para este propósito, espacio que ha mejorado en las obras de reforma al desvincularlo de las salas de exposición y trasladarlo a uno de los nuevos edificios. Su capacidad es de unos treinta alumnos y se trata de uno de los servicios más demandados en los últimos años, habiendo sido utilizado por la práctica totalidad de los centros escolares de Jerez y su entorno.

La SALA JULIÁN CUADRA, por su parte, permite el desarrollo anual de un programa de actividades diseñado para cubrir las demandas o incentivar la participación de otros tipos de público. Con un aforo de 200 plazas puede utilizarse incorporada al recorrido expositivo o bien de manera independiente. Como espacio de usos múltiples ha sido sede de congresos científicos internacionales, cursos universitarios o eventos de alta relevancia, pero el grueso de las actividades (conferencias divulgativas, exposiciones temporales, teatro, etc.) tiene como destinatario el público local, para el que se pretende que el museo se convierta en referencia de salvaguarda de su propio patrimonio y en espacio cultural y de ocio en el que puedan conocer y por tanto disfrutar de su pasado en todas sus vertientes [6].

Un papel decisivo en esta inserción en el entorno más próximo lo está jugando la ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO. Creada en el año 1999, forma parte de la Federación Nacional y constituye un instrumento eficaz de participación de la sociedad civil en el museo. Su programación trimestral, coordinada con la dirección del centro —a la que sus miembros dedican con ilusión muchas horas de su tiempo— intenta dar respuesta a las inquietudes y demandas de los propios socios, realiza actividades complementarias como rutas culturales, colabora con otras asociaciones promoviendo el conocimiento y la defensa del patrimonio, pero por encima de todo se trata del mejor canal de comunicación que tiene el museo con la sociedad jerezana.

ADQUISICIONES DE BIENES CULTURALES PARA LOS MUSEOS DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

NOTA DE REDACCIÓN



DESDE 1984, CON LAS TRANSFERENCIAS de las competencias de museos a la Comunidad Autónoma de Andalucía, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha ejercido año tras año una de las principales funciones de los museos, la adquisición de bienes culturales.

Estas adquisiciones, destinadas a los museos gestionados directamente por la Consejería de Cultura, no sólo vienen completando coherentemente sus colecciones, de acuerdo con la definición de sus planes de colecciones y de las oportunidades de mercado, sino que también suponen el retorno a la Comunidad Autónoma de Andalucía de una serie de bienes culturales de claro significado andaluz y que se encontraban muchas veces fuera del territorio de Andalucía.

Además, con estas adquisiciones, la ciudadanía tiene la oportunidad de contemplar obras de autores que estaban escasa o nulumamente representados en las colecciones de los museos andaluces, cumpliendo de este modo uno de los principales objetivos de la Consejería de Cultura, que no es otro que el de la difusión del Patrimonio Histórico.

Tras veintiún años de continuas adquisiciones, desde aquella primera de DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ (Nerva, Huelva, 1882–Madrid, 1969), denominada *Retrato del poeta Adriano del Valle con hábito de la Orden Mercedaria* (óleo sobre lienzo, 207 x 114 cm) [1], adquirida ejerciendo el derecho de tanteo en la sala de subastas Ansorena (desde el 1 de marzo de 2001 esta obra —junto a otras cinco— está en situación irregular en el Centro de Arte de Nerva), la Consejería de Cultura se ha ido convirtiendo en uno de los principales operadores públicos del mercado del arte nacional, actuando en todos los ámbitos de venta, tanto de particulares, como de galerías de arte y antigüedades o salas de subastas, sobre todo nacionales, con algunas señaladas incursiones en el competitivo mercado internacional.

Pero el gran salto cuantitativo de la Consejería de Cultura en la adquisición de bienes culturales para sus museos se ha producido en el ejercicio 2006, en el que la inversión, de 1.463.242,36 €, ha duplicado la de 2005 o, por ejemplo, triplicado la cantidad invertida anualmente en el período más cercano de 2000–2004.

Aunque estas obras alcanzarán su pleno sentido museológico en las colecciones de los museos a las que se han asignado, una visión histórica nos permitirá dar a conocer a todos los ciudadanos las adquisiciones efectuadas en el 2006, bienes culturales que ya están a su disposición en los museos.

De época romana, concretamente de la primera mitad del siglo I d. C., con la dinastía Julio–Claudia en el poder, es una *Thoracata* (mármol, 186 x 90 x 80 cm) [2], o escultura de emperador romano con coraza decorada, que se exhibiría, por su carácter de representación política, en el ámbito público romano o Foro. Procedente de Córdoba, y adquirida a una colección eclesiástica, esta obra se exhibirá en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, cuya colección, con esta adquisición, se completa de un modo significativo.

Para el segundo ítem, hay que esperar hasta el siglo XVI, con la obra de LUIS DE VARGAS (Sevilla, 1505–Sevilla, 1567) denominada *San Sebastián* (óleo sobre tabla, 112 x 52 cm) [3], adquirida para el Museo de Bellas Artes de Sevilla a Coll & Cortés Fine Art Dealers. Representado

LA CONSEJERÍA DE CULTURA SE HA IDO CONVIRTIENDO EN UNO DE LOS PRINCIPALES OPERADORES PÚBLICOS DEL MERCADO DEL ARTE NACIONAL, ACTUANDO EN TODOS LOS ÁMBITOS DE VENTA, TANTO DE PARTICULARES, COMO DE GALERÍAS DE ARTE Y ANTIGÜEDADES O SALAS DE SUBASTAS, SOBRE TODO NACIONALES, CON ALGUNAS SEÑALADAS INCURSIONES EN EL COMPETITIVO MERCADO INTERNACIONAL.



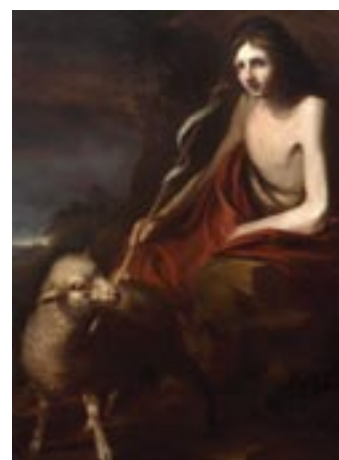
5



6



7



8

como un soldado romano, y con sus atributos del arco y flechas, interesante iconografía que se aleja del modelo prototípico del santo desnudo atado a un árbol, explicable por el conocimiento de Luis de Vargas de la pintura italiana, cuyas novedades traslada a Sevilla.

Con un carácter más arcaico, pero imbuido del mismo espíritu renacentista, es el *San Juan Evangelista* (óleo sobre tabla. 125 x 90 cm) [4] de un ANÓNIMO CORDOBÉS de la segunda mitad del siglo XVI, que puede situarse en la órbita de maestros conocidos, que desarrollaban su actividad artística en la ciudad de Córdoba, como Pedro Fernández Guijalvo, Baltasar del Águila o Francisco de Castillejo. Tanto el paisaje, la arquitectura representada, como el tratamiento del rostro del Evangelista demuestran su origen cordobés, por ser modelos iconográficos y estilísticos repetidos por los mencionados artistas cordobeses mejor conocidos. Adquirida de manera directa a Subastas Bilbao XXI, la obra ha quedado asignada al Museo de Bellas Artes de Córdoba, que paulatinamente va investigando este importante período del arte cordobés.

De la transición renacentista y manierista al primer naturalismo de la escuela sevillana es la obra de ANGELINO MEDORO (Roma, 1576–Sevilla, 1631), cuya pintura *Santo Domingo, la Virgen, San José, San Juanito y el Niño* (óleo sobre lienzo. 1,63 x 1,23 cm) [5] ha sido adquirida a una colección privada con destino al Museo de Bellas Artes de Sevilla. Italiano de origen, se constata su presencia en Sevilla en 1586, embarcando al año siguiente a América, donde realiza una fructífera carrera artística. No se conoce su presencia de nuevo en Sevilla hasta 1624, fecha a partir de la cual pudo realizar esta obra.

De escuela sevillana, y para el mismo Museo, son dos obras, procedentes de colección privada, y que se atribuyen a un discípulo de Francisco de Zurbarán, BERNABÉ DE AYALA (Sevilla, ¿?–h. 1672), pintor no representado hasta el momento en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Las dos obras, ejemplos de devoción popular, muestran a *Santa Lucía* (óleo sobre lienzo. 220 x 110 cm) [6], representada con sus atributos iconográficos: dos ojos sobre una bandeja, y a *San Roque* (óleo sobre lienzo. 220 x 110 cm) [7], con su atuendo de

peregrino, acompañado por el ángel que le cura la herida de su pierna y por el perro que le alimenta.

A pesar de que SEBASTIÁN MARTÍNEZ (Jaén, h. 1599–1602–Madrid, 1667) es el pintor barroco jienense más importante, el Museo de Jaén no tenía más que una obra suya, *Santa Catalina*, adquirida por la Consejería de Cultura en el 2005. Con este *San Juan Bautista* (óleo sobre lienzo, 129,5 x 97 cm) [8], adquirida a Coll & Cortés Fine Art Dealers, se refuerza la presencia de este pintor en el museo, con una obra que muestra la delicada técnica del artista en el tratamiento de las texturas y los detalles.

El Museo de Bellas Artes de Córdoba es un centro de referencia en dos aspectos. Por una parte, en la representación del pintor barroco cordobés ANTONIO DEL CASTILLO Y SAAVEDRA (Córdoba, 1616–1668) entre sus fondos, y en segundo lugar por su importante colección de dibujos, desde el siglo XVI al XX. Cinco adquisiciones de este pintor, un óleo y cuatro dibujos, todas ellas efectuadas a Caylus Anticuarios, vuelven a reforzar al museo en los dos aspectos mencionados.



9



10



11



12

San Juan Bautista Niño dormido (óleo sobre lienzo, 98,6 x 181,3 cm) [9], fechada hacia 1660, es una excepcional obra en cuanto a técnica y dimensiones, que demuestra el interés del pintor por la representación del paisaje de la ciudad de Córdoba, en donde sitúa la escena del santo dormido, acompañado de ángeles que cantan y tocan instrumentos musicales y le adornan con flores.

La segunda obra es en este caso un dibujo, *Paisaje con árboles y maleza* (pluma sepia sobre papel, 312 x 217 mm) [10], y destaca también por su tamaño y formato. Muestra un paisaje de invierno en la sierra cordobesa. En el dorso, el dibujo contiene un poema en acróstico del pintor, denominado "Quejarse un prado porque el enero lo había agotado", y que muestra la faceta literaria por la que el autor cordobés es también reconocido.

Tres obras más muestran ya la reconocida faceta de Antonio del Castillo y Saavedra

como dibujante de figuras, género en el que es considerado uno de los principales maestros. La primera, *Santiago Apóstol o el Mayor* (pluma sepia sobre papel verjurado, 164 x 93 mm) [11], representa al Apóstol con sus atributos de peregrino, el sombrero de ala ancha con concha y apoyado en el bordón.

Las dos últimas obras son una muestra de los característicos dibujos de cabezas de Antonio del Castillo. *Estudio de dos cabezas de ancianos barbados* (pluma parda sobre papel verjurado, 188 x 158 mm) [12] y *Estudio de tres cabezas de ancianos barbados* (pluma rojiza y aguada sepia sobre papel, 209 x 145 mm) [13], ambas repertorios de diferentes posturas y actitudes, base y estudio para las posteriores obras sobre lienzo.

Volviendo a la escuela sevillana de pintura, y más concretamente a los discípulos y seguidores de Murillo, se ha adquirido, ejerciendo el derecho de tanteo en la

sala Ansorena, la obra de JUAN SIMÓN GUTIÉRREZ (Medina Sidonia, h. 1644–Sevilla, 1718) titulada *El descanso en la huida a Egipto* (óleo sobre lienzo, 206 x 247 cm) [14]. Esta obra, que conformará los fondos del futuro Museo Casa Murillo de Sevilla, está siendo sometida a una intervención integral en la sede del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, con objeto de recuperar su verdadera identidad artística, a la vez que se profundiza en el estudio de este pintor, que formado en el estilo de Murillo, participó con él en la Academia de pintura fundada por el maestro, y de quién aún hoy día no se conocen muchas obras de su mano.

De colección privada procede el *Plano topográfico de la M.N. y M.L. Ciudad de Sevilla* (grabado, 117 x 92 cm) [15] que PABLO DE OLAVIDE Y JÁUREGUI (Lima, 1725–Baeza, 1803) mandó realizar en 1771, y que conocemos a través de esta edición de 1903 del duque de Serclaes. Esta obra



13



14



15



16



17



18

completa los fondos documentales del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

La obra del pintor romántico JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA (Sevilla, 1791–Madrid, 1865) está representada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla con algunos retratos y una pintura de temática religiosa. Sin embargo hasta esta adquisición de *Pareja de majos* (óleo sobre lienzo, 83 x 72 cm) (16), no ingresa en el museo una obra de carácter costumbrista, en la que el autor demuestra su capacidad para las escenas de galanteo y majos. Esta obra ha sido adquirida a Segundo Antigüedades.

Una nueva pintura de carácter costumbrista, de idéntica procedencia, completa las colecciones del siglo XIX del anterior Museo. *Baile en la taberna* (óleo sobre lienzo, 62,5 X 83 cm) (17) de MANUEL RODRÍGUEZ GUZMÁN (Sevilla, 1818–Madrid, 1867) fechada en 1854, presenta una composición en la que distintos

personajes se nos muestran en diferentes actitudes festivas.

Vinculado al ámbito cortesano y a la alta sociedad, FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ (Roma, 1815–Madrid, 1894), destaca por su notable producción de retratos, como éste, *Retrato de la Reina Isabel II* (lápiz y aguada sobre papel, 28 x 21 cm) (18) fechado hacia 1850, que procedente de colección privada, y que viene a engrosar la excepcional colección de dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Para el Museo Casa de los Tiros de Granada se han adquirido dos obras que muestran las visiones de los viajeros extranjeros de España, y concretamente de Granada. La primera, un libro, *Sketches of Spain and Spanish Character. Made During his Tour in that Country in the years 1833 and 1834* (London: F.G. Moon & J.F. Lewis, 1836) de JOHN FREDERICK LEWIS (Londres, 1805–Walton-on-Thames,

1876) (19), álbum completo con veintiséis litografías, que representan la visión romántica de estos viajeros sobre España.

La segunda obra, una *Vista del Peinador de la Reina* (pluma y tinta sobre papel) (20), fechada hacia 1885, de FRANCIS HOPKINSON-SMITH (Baltimore, 1838–Nueva York, 1915), ingeniero americano que tuvo una actividad polifacética de pintor, ilustrador y escritor, y que plasmó sus vivencias viajeras en el libro "Well Worn Roads" (1887), en donde recorre España, Italia y Holanda con dibujos y acuarelas de su mano, como ésta que ahora se comenta. Ambas obras han sido adquiridas a Antigüedades Ruiz Linares.

De RAFAEL ROMERO BARROS (Moguer, Huelva 1832–Córdoba, 1895), formado con el paisajista romántico sevillano Manuel Barrón y Carrillo, ingresa en el Museo de Bellas Artes de Córdoba la obra *Domingo en Córdoba a orillas del Guadalquivir* (óleo sobre tabla, 40 x 55 cm) (21) firmada en



19



20



21



22



23



24

1884. En esta plácida escena costumbrista, en la que destaca al fondo la catedral y la mezquita cordobesa, el pintor refleja la diversión de un grupo de personas en un día de fiesta y ocio. Esta obra ha sido adquirida a Artemisia Arte Antica.

El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla conserva interesantes fondos de indumentaria infantil, con ropas de recién nacido de los siglos XIX y XX. Este *traje de cristianar* [22], del último tercio del siglo XIX, y procedente de colección privada, incrementa sus fondos con una pieza singular por la originalidad de la hechura, y que está compuesta por diferentes partes: naguado de batista blanca, batón exterior o sobretodo de damasco de seda marfil, capita de damasco de seda marfil y capotita de gasa rizada.

Con un interés exclusivamente iconográfico, ingresa en el Museo Casa de los Tiros de Granada *un busto de*

Eugenia de Montijo (cerámica, 16,5 cm) [23], adquirido en la sala Ansorena por el ejercicio del derecho de tanteo en subasta pública. El mencionado museo, que centra su discurso en el siglo XIX granadino, completa con esta obra su extenso fondo iconográfico de la emperatriz de los franceses.

También por tanteo y en la misma sala, aunque en diferente subasta, se adquirió para el Museo de Huelva la obra *Atardecer en la Ría de Huelva* (óleo sobre lienzo, 46 x 75 cm) [24] de ANTONIO DE LA TORRE LÓPEZ (Murcia, 1862–1917). Formado pictóricamente en Málaga, desde 1905 dirige en Huelva la Escuela de Pintura, siendo uno de los artistas que está en el origen del movimiento pictórico local y de su paisajismo. Esta obra se relaciona con las que realizaba en la ría de Huelva y su entorno. Hasta esta adquisición, este autor no estaba representado este artista en los fondos del museo.

Con la misma temática marina, ingresa en el Museo de Cádiz la obra *Barcas en Puntales* (óleo sobre lienzo, 48 x 70 cm) [25], de FEDERICO GODOY (Cádiz, 1869–Sevilla, 1939), uno de los mejores pintores gaditanos de la primera mitad del siglo XX, del que hasta el momento presente sólo se conservaban algunos retratos en este museo. Esta obra ha sido adquirida de manera directa a Goya Subastas.

ALFONSO PONCE DE LEÓN, representante fundamental de las vanguardias de los años 20 y 30 en España, y de escasísima producción pictórica por su temprana muerte a los 30 años, (Málaga, 1906–Madrid, 1936), es el autor de *Bodegón con frutero y papel* (óleo sobre lienzo, 75 x 82 cm) [26], comprado para el Museo de Málaga. Este excepcional bodegón, firmado y fechado en 1929, es un ejemplo de la dedicación del pintor en la valoración plástica de los objetos, tamizada por las tendencias estéticas del surrealismo, la



25



26



27



28



29



30

nueva objetividad o el realismo mágico. La obra, adquirida a la Galería Guillermo de Osma, se convertirá sin duda en una de las obras de referencia del Museo de Málaga.

Otro excelente bodegón de RAFAEL ZABALETA (Quesada, Jaén, 1907–1960), adquirido por derecho de tanteo en la sala de subastas Segre, ingresa en el Museo de Jaén. *Bodegón de Quesada* (óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm) [27], firmado en 1949, es una obra característica del pintor, donde inserta el tema en el paisaje serrano, todo ello con un dibujo preciso que refuerza los contornos y un colorido de gran fuerza vital.

De RAFAEL ALBERTI (Puerto de Santa María, 1902–1999), ingresan en el Museo de Cádiz, dos obras que muestran el continuo interés del autor por la pintura en paralelo a su actividad literaria. Ambas, *Fundación de Gádir* (pastel y gouache sobre papel y cartón, 79,5 x 64,5 cm) [28] y *Bailarina de Gades (Trimilenario de Cádiz)* (pastel y gouache sobre papel y

cartón, 79,5 x 64,5 cm) [29], firmadas en 1953, aluden al pasado histórico gaditano como enclave marítimo, y a sus relaciones con las culturas mediterráneas griegas o cretenses. Estas dos obras proceden de la Galería Guillermo de Osma.

Fechada en 1970, *Arcos negros* (óleo sobre lienzo, 204 x 177 cm) [30] de JOSÉ GUERRERO (Granada, 1914–Barcelona, 1991), pertenece a la conocida serie de “fosforescencias”, en donde el artista investiga las series rítmicas con áreas de color saturado y vibrante. Esta obra, procedente de colección privada, enriquece la hasta ahora escasa representación de este fundamental pintor en el Museo de Bellas Artes de Granada.

En la misma fecha que la obra anterior, MANUEL RIVERA (Granada, 1927–Madrid, 1995) firma *Espejo inquieto* (tela metálica sobre tablero, 100 x 81 cm) [31], perteneciente a su serie “Espejos”. Obra austera por sus materiales, al estar formada simplemente

por la superposición de telas metálicas sujetas a un bastidor, posee unos espacios de movimientos vibrantes, en los que participa el observador. Fue adquirida para el Museo de Bellas Artes de Granada por el ejercicio del derecho de tanteo en la subasta anual de Christie's de Madrid.

Por último, y procedente directamente del autor, el Museo de Málaga incorpora la obra *Circunvalación* (acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm) [32], de EUGENIO CHICANO (Málaga, 1935), representante de la renovación pictórica malagueña de la segunda mitad del siglo XX.

Fotografías
 © Pedro Feria: 3, 5, 6, 7, 16, 17.
 © Carlos Javier Sánchez Tavora: 15.
 © Javier Algarra: 19, 20, 23.
 © Elena Hernández de la Obra: 22.
 © Martín García: 24.
 © Ignacio del Río: 32.



31



32

ADQUISICIONES INICIARTE

NOTA DE REDACCIÓN

DESDE QUE COMENZÓ LA PRESENTE legislatura, el impulso y desarrollo de la política de apoyo al arte contemporáneo ha sido una de las apuestas estratégicas de la Consejería de Cultura, intentando aunar y coordinar los diferentes esfuerzos que se estaban haciendo en este campo desde hace años.

En este sentido, se entendió desde un principio que una de las mejores formas de incentivar tanto la producción artística como la creación de un tejido cultural propicio, así como apoyar las industrias culturales, era adquirir obra de artistas andaluces, haciendo especial hincapié en los emergentes.

Estas adquisiciones, además de cumplir dichos objetivos, formarían parte de la Colección de la Junta de Andalucía, incrementando así el patrimonio artístico y cultural de todos los andaluces y siendo testimonio de la creación actual para futuras generaciones.

Para seleccionar las obras que se iban a adquirir, se reunió en Sevilla, en la sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, la comisión formada por D. José Lebrero Stals, Dña. Alicia Murriá, Dña. Alicia Chillida, D. Francisco Del Río y D. Fernando Martín, seleccionando obra de los siguientes artistas:

MARÍA CAÑAS La cosa nuestra

MARÍA CAÑAS El perfecto cerdo

MARÍA CARO La piel Galería Birimbao

JUAN FRANCISCO CASAS Autorretrato con holandesa Galería Sandunga

JUAN FRANCISCO CASAS Weirdme Galería Sandunga

JUAN FRANCISCO CASAS Anlo Galería Sandunga

JUAN FRANCISCO CASAS Pacamixing of Contemporary Art Galería Sandunga

MARÍA JOSÉ GALLARDO Camafeos Galería Birimbao

JOSÉ GUERRERO Efímeros

MIKI LEAL El Atao Galería Magda Bellotti

MIKI LEAL Parque Jasper Galería Magda Bellotti

CHICO LÓPEZ Nicht Sehenswert, Helga de Alvear Galería Sandunga

CHEMA LUMBRERAS La rama partida Galería Alfredo Viñas

GLORIA MARTÍN Morir de amor

JOSÉ MARÍA MELLADO S/T Galería Tomas March

CARLOS MIRANDA Borrada. Vistas de la ciudad robada Galería Sandunga

RAMÓN DAVID MORALES Party & Co

JOAQUÍN PEÑA-TORO Fluido a Febea I Galería Sandunga

JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ El gran oriente Galería Birimbao

JOSÉ PIÑAR S/T Galería Carmen de la Calle

JAVIER ROZ Ramificaciones Galería Full Art

PEPO RUIZ DORADO Dummy III Galería JM

PEPO RUIZ DORADO Jardines portátiles Galería JM

JUAN F. SALDAÑA Entre amigas Galería Casaborne

MIGUEL SOLER Medios de codificación Galería Isabel Ignacio

ANTONIO TABARES Encuentros en la tercera fase Galería Concha Pedrosa

MIGUEL ÁNGEL TORNERO S/T Galería Luis Adelantado

MIGUEL ÁNGEL TORNERO S/T Galería Luis Adelantado

JORGE YEREGUI El valor del suelo

JESÚS ZURITA Hora Galería Sandunga



1



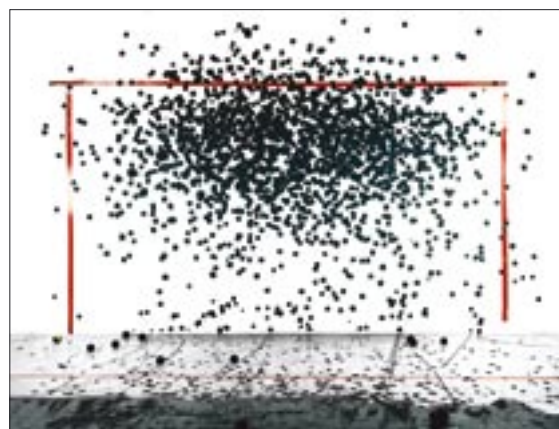
2



3



4



5



6



7



8

- 1 Pepo Ruis Dorado, *Jardines portátiles*, 3 cubos de madera y cera, 60 x 60 x 60 cm, 2004. 2 José María Mellado, *S/T*, serie *Islandia 7*, giclée, 100 x 200 cm, 2006.
 3 Héctor Bermejo, *Cuento para supervivientes*, polaroid, 50 x 50 cm, 2001/2003. 4 Manolo Bautista, *Wedding chapel*, c/print, pieza única, 217 x 143 cm, 2004.
 5 Juan Carlos Bracho *Donner c'est aimer, aimer c'est partager*, videoinstalación, 1 h 21' 23'', 2005. 6 Chico López, *Nicht Sehenswert, Helga de Alvear*, grafito sobre melamina blanca, 200 x 150 cm, 2005. 7 María José Gallardo, *Camafeos*, esmalte sobre lienzo, 200 x 200 cm, 2006. 8 Miguel Ángel Tórner, *S/T* (Turco), 90 x 90 cm, 2006.

COLECCIONISMO, ERUDITO EN LA ANDALUCÍA DE LA ILUSTRACIÓN: LOS DEPÓSITOS ECLESIASTICOS DE ANTIGÜEDADES

JESÚS SALAS ÁLVAREZ (1)

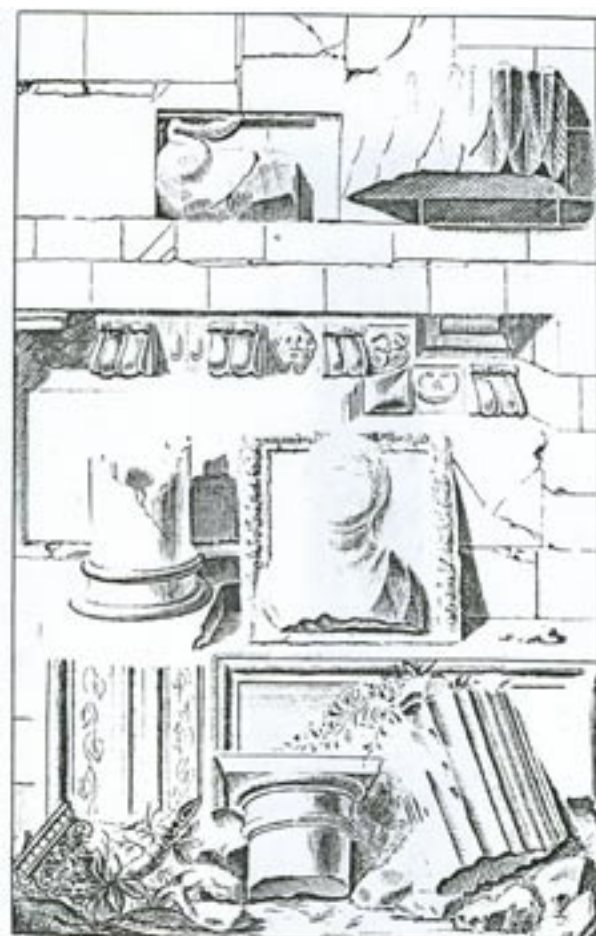
“Coleccionar es rescatar cosas, cosas valiosas, del descuido, del olvido, o sencillamente del innoble destino de estar en la colección de otro en lugar de en la propia”.

[Susan Sontag, *El amante del volcán*, 1992]



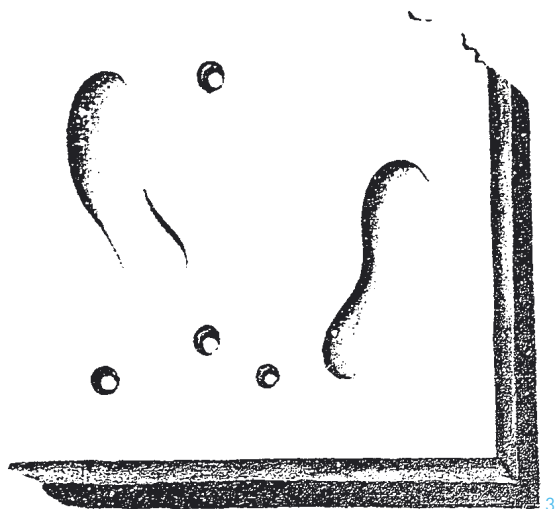
1

Retablo con Busto Romano de la Ermita de Santa Eufemia de Cástulo, según dibujo realizado por Asensio Morales “El Pescadoret” para la obra de Francisco Pérez Bayer.



2

Fragmentos Arquitectónicos de la de la Ermita de Santa Eufemia de Cástulo, según dibujo realizado por Asensio Morales “El Pescadoret” para la obra de Francisco Pérez Bayer.



DURANTE EL SIGLO XVIII SE GENERALIZÓ LA IDEA DE QUE EL CONOCIMIENTO DE LOS RESTOS DEL PASADO CONTRIBUIRÍA AL DESARROLLO DE LA NACIÓN. ESTA OPINIÓN TUVO COMO EFECTO INMEDIATO UN INTERÉS POR PARTE DE LA CORONA Y DE LAS ACADEMIAS POR CATALOGAR Y RECOGER TODOS LOS RESTOS DE LA ANTIGÜEDAD, Y MUY ESPECIALMENTE LOS PERTENECIENTES AL MUNDO CLÁSICO.

Vestigia de la Ermita de San Sebastián de Adra, según dibujo realizado por Asensio Morales "El Pescadoret" para la obra de Francisco Pérez Bayer.

DURANTE EL SIGLO XVIII SE GENERALIZÓ la idea de que el conocimiento de los restos del pasado contribuiría al desarrollo de la nación. Esta opinión tuvo como efecto inmediato un interés por parte de la Corona y de las Academias por catalogar y recoger todos los restos de la antigüedad, y muy especialmente los pertenecientes al mundo clásico.

La consecuencia de ello fue un importante incremento del fenómeno coleccionista al cual la Andalucía de la Ilustración no permaneció ajena. Junto a las colecciones nobiliarias, algunas ya existentes en el Renacimiento, como la reunida por los Duques de Medinaceli en la sevillana Casa de Pilatos, asistimos durante la Ilustración a una apertura del fenómeno coleccionista a otros grupos sociales, como los burgueses y la nobleza local, que vieron en el coleccionismo una posibilidad de adquirir prestigio y ascenso social.

Junto a ello, se produjo en Andalucía el surgimiento de una serie de depósitos de antigüedades en varias iglesias, monasterios y ermitas, hasta el momento poco conocidos y, en consecuencia, poco estudiados a excepción del existente en el Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla). Estos depósitos pueden considerarse en algunos casos como verdaderos museos puesto que encastrados en sus muros se conservaban, con cierto carácter expositivo, epígrafes, lapidas, esculturas y otros elementos

arqueológicos para contemplación de visitantes y feligreses.

Son escasas las fuentes que ofrecen datos acerca de estos depósitos. Podemos dividirlos en tres grandes grupos. Por un lado estarían los denominados *viajes literarios*, empresas perfectamente planificadas que, con un mayor o menor apoyo por parte de la Corona y de las instituciones académicas, recopilaban una gran cantidad de documentación, como epígrafes, monedas, monumentos, existentes bien *in situ* bien en colecciones particulares.

Dentro de este apartado podemos diferenciar dos tipos. Por un lado, se encontrarían los viajes realizados por Luis José Velázquez de Velasco (2) y Francisco Pérez Bayer (3), de contenido más arqueológico; por otro, estaría la obra de Antonio Ponz (4), de carácter más artístico, que refleja el pensamiento artístico de los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El segundo grupo de fuentes es la *España Sagrada* de Henrique Flórez de Setién y Huidobro (5), una obra histórica basada en datos verificables y en documentos coetáneos, muchos de ellos recopilados por su autor visitando directamente los lugares, donde recogió materiales y consultó directamente las fuentes documentales, los epígrafes y las colecciones reunidas por los eruditos locales.

Un tercer grupo de fuentes lo constituyen las obras, en su mayor parte manuscritas, de los eruditos y eclesiásticos Patricio Gutiérrez Bravo (6), José Martínez de Mazas (7), Fernando José López de Cárdenas (8), Manuel de Rojas Sandoval (9) y Fray Fernando de Zevallos (10), quienes describieron esos depósitos eclesiásticos, transcribiendo y dibujando los materiales arqueológicos allí almacenados. Dentro de este grupo deberíamos incluir también las noticias proporcionadas por los párrocos andaluces a Tomás López para su *Diccionario Geográfico* (11).

Los depósitos eclesiásticos de antigüedades de los que tenemos noticia en Andalucía son los siguientes:

1. LA ERMITA DE SAN SEBASTIÁN DE ADRA (ALMERÍA)

En cuya portada y fachada orientada a Levante había varias inscripciones romanas encastradas (12), destacando dentro del conjunto "*una piedra sin letras en que hay estampadas huellas de dos pies humanos y tres o cuatro agujeros*" (3), que es una placa con *vestigia* propia del culto romano a las diosas Némesis y Caelestis.

2. LA PARROQUIA DE LA MAGDALENA DE JAÉN

Esta colección fue creada por José Martínez de Mazas, deán de la Catedral y uno de los principales eruditos del



EN ESTAS COLECCIONES SÓLO EXISTÍAN RESTOS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA QUE TANTO INTERÉS HABÍA DESPERTADO EN ANDALUCÍA DESDE EL RENACIMIENTO PERO QUE EN ESTOS MOMENTOS RESPONDÍAN MEJOR A LA DEFINICIÓN DE *MONUMENTO ANTIGUO* QUE, DESDE UNA PERSPECTIVA ARTÍSTICA, SE INTENTABA IMPONER EN TODO EL PAÍS DESDE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO Y QUE BUSCABA SUS RAÍCES EN EL MUNDO GRECORROMANO.

Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce).
Dibujo de la Inscripción CIL II 1116 incluida en la
España Sagrada de Enrique Flórez.

Jaén ilustrado, quien reunió en el patio de acceso a la parroquia un importante lapidario, con epígrafes procedentes de la propia ciudad de Jaén y de sus inmediaciones, algunos recogidos “in situ” y otros traídos de la Iglesia de San Pedro y del Convento de Santo Domingo [13].

3. LA ERMITA DE SAN BENITO DE PORCUNA (JAÉN)

Este depósito ya estaba conformado en el siglo XVI, cuando se reunieron en el lugar algunos epígrafes [14]. La primera descripción del lugar la realizó el erudito valenciano Francisco Pérez Bayer en su visita en 1782, quien constató la existencia de varios epígrafes nuevos así como de “dos trozos de cornisa de linda hechura y varios trozos de columnas estriadas de cuatro palmos o más de diámetro, dinteles, un trozo de columna estriada vaciado [sirve hoy de brocal de pozo y no es angosto]”, que se encontraban

dispuestas en el patio del Convento, en el claustro del edificio, en la entrada al conjunto y en la zona de las huertas [15].

4. EL HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS DE PORCUNA (JAÉN)

Es otro de los depósitos cuya evolución es posible analizar en sus colecciones. Conservaba empotrado entre sus muros un importante lapidario, si bien alguno de sus epígrafes ya se encontraba en el lugar desde el siglo XVII [16]. El erudito Manuel de Rojas y Sandoval fue el primero en describir el depósito de epígrafes y en comentar la existencia de un incremento de las colecciones epigráficas [17].

5. LA ERMITA DE SANTA EUFEMIA DE CÁSTULO (JAÉN)

Se encuentra situada en el *Despoblado de Cazlona*, donde antaño se encontraba la ciudad de *Cástulo*. Conocemos la

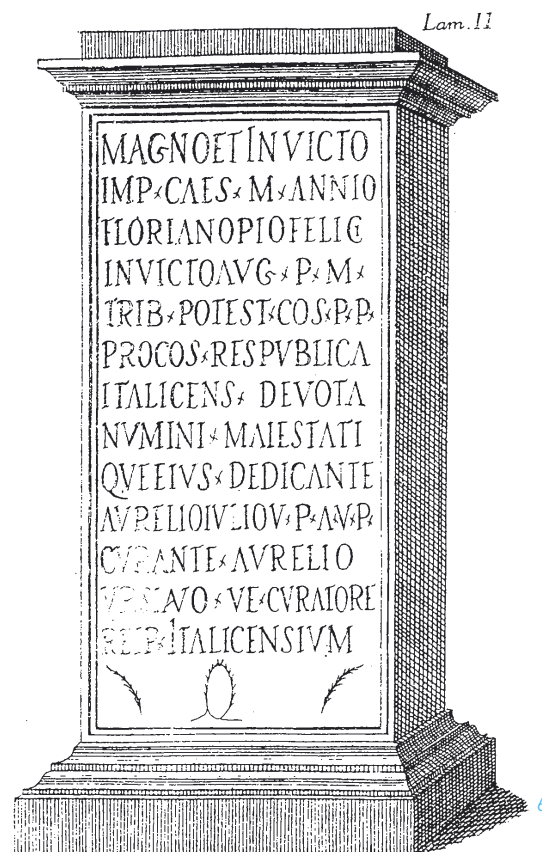
disposición del conjunto gracias a las visitas efectuadas por Francisco Pérez Bayer y Antonio Ponz, quienes manifiestan que la colección se encontraba encastrada tanto en los muros exteriores como interiores del atrio y de la hospedería de la ermita, procediendo todas las piezas del propio yacimiento arqueológico. La colección se componía de un lapidario así como de diversas piezas de arquitectura y escultura [1 y 2 en páginas 140], destacando un “*retablito y en el nicho del medio hay un busto de mujer con la estola terciada sobre el hombro izquierdo*” [18].

6. LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE MONTILLA (CÓRDOBA)

Es un lapidario que recoge epígrafes hallados en diversos lugares de la ciudad y de su término municipal. Los materiales, que se encontraban dispuestos en el atrio, en el patio y en la Sacristía de la Ermita [19], sirvieron para demostrar



Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce).
Dibujo de la Inscripción CIL II 1117 incluida en la *España Sagrada* de Enrique Flórez.



Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce). Dibujo de la Inscripción CIL II 1115, publicada por Cándido María Trigueros.

que la antigua ciudad romana de *Ullia* se encontraba en Montilla, y no en la cercana Montemayor como sostenían otros eruditos.

7. LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS TRES CRUCES (VILLANUEVA DE CÓRDOBA, CÓRDOBA)

Depósito conocido gracias a la correspondencia mantenida entre el párroco local y el geógrafo real Tomás López, en la que se refleja la existencia en la portada del edificio de varias lápidas encontradas en unas excavaciones en el lugar, vecino al cercano yacimiento de *Solia* [20].

8. EL MONASTERIO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO (SANTIPONCE, SEVILLA)

Se trata sin lugar a dudas del depósito eclesiástico mejor conocido y estudiado gracias a los diversos testimonios de los viajeros y a los dibujos de las piezas encontradas.

Es también otro de los depósitos que permiten estudiar la evolución de las colecciones. No conocemos con precisión el momento en el que los monjes jerónimos comenzaron a recoger de la cercana *Itálica*, de cuyos terrenos eran propietarios, epígrafes y fragmentos de escultura, pero hay constancia de la presencia de inscripciones en el recinto monacal ya en el siglo XVI.

En 1753 Luis José Velázquez de Velasco visitó el lugar y transcribió las inscripciones que se encontraban encastradas en los muros del patio de la Portería o Apeadero del convento, incluidas las procedentes de las excavaciones practicadas ese mismo año por el Conde de Águila en el *Cerro de los Palacios* [4] [5] y que Henríquez Flórez publicaría con posterioridad [21], en 1754.

En 1760, nuevas excavaciones en el *Cerro de los Palacios* sacaron a la luz

otras inscripciones que pasaron al convento, como el epígrafe dedicado al emperador Florianio [6], que posteriormente sería publicado por Cándido María Trigueros en las *Memorias de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* [22].

El conjunto fue incrementando el número de sus piezas con nuevos epígrafes y fragmentos de esculturas, tal y como se deduce de la narración de las visitas efectuadas por Francisco Pérez Bayer [23] y por Antonio Ponz [24], aunque sufrió una merma importante en 1788, cuando Francisco de Bruna y Ahumada, Alcaide de los Reyes Alcázares de Sevilla, solicitó del Conde de Floridablanca, Secretario de Estado, que el rey ordenase al prior del monasterio la remisión de varias piezas escultóricas y epigráficas, como ya había sucedido en otras ocasiones, para

incluirlas en el *Salón de Antigüedades de la Bética*, colección que Bruna había reunido, en nombre del rey, en los Salones del Alcázar (25) con el propósito de que las piezas sirvieran de modelo a los alumnos de la Real Academia de Tres Nobles Artes de Sevilla, que tenía su sede en los salones del palacio sevillano.

A modo de conclusión, podemos afirmar que, si bien en algunos casos estas colecciones ya existían en el Renacimiento, fue durante la Ilustración cuando incrementan sus fondos e incluso cuando se crean nuevos depósitos.

Característica común a todos ellos es su acceso público al situarse en lugares visibles como puertas, apeaderos, patios, fachadas o muros, siempre encastrados en las paredes como forma de garantizar su conservación.

En estas colecciones sólo existían restos de la antigüedad clásica que tanto interés había despertado en Andalucía

desde el Renacimiento pero que en estos momentos respondían mejor a la definición de *monumento antiguo* que, desde una perspectiva artística, se intentaba imponer en todo el país desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que buscaba sus raíces en el mundo grecorromano.

Diversos factores explicarían la existencia de estos depósitos:

- Los restos de época romana eran los únicos elementos que servían para definir la Antigüedad y, por tanto, los únicos dignos de ser recopilados y conservados.
- Las antigüedades romanas representaban el único modelo adecuado para el estudio de las antigüedades de la nación.
- Los anticuarios y eruditos ilustrados continuaron considerando, como venía sucediendo desde el siglo XVI, las inscripciones como elementos arqueológicos susceptibles de aportar datos fiables para la localización de

las ciudades mencionadas en las fuentes grecorromanas y que vendrían a demostrar la importancia de la localidad en época romana o durante su temprana cristianización. Con ello se pretendía defender aquellos privilegios eclesiásticos frente a otras localidades, de nuevo cuño, pero mucho más pujantes, o bien, a nivel más local, de una parroquia o monasterio frente a otro de la misma localidad.

Por último, no podemos olvidar el elevado nivel cultural alcanzado por algunos miembros del clero andaluz que pertenecían a las instituciones culturales del momento, que reunieron importantes bibliotecas y colecciones arqueológicas, en las que se almacenaban epígrafes, monedas y otras antigüedades procedentes de hallazgos casuales o de excavaciones realizadas al efecto y que conocemos gracias a la correspondencia conservada en los archivos y bibliotecas andaluces y españoles.

NOTAS

1. Doctor en Historia por la Universidad de Sevilla. Miembro del Grupo de Investigación HISTORIOGRAFÍA Y PATRIMONIO ANDALUZ (HUM 402), que bajo la dirección del Profesor Dr. D. José Beltrán Fortes se encuentra adscrito al Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla.
2. Velázquez de Velasco y Cruzado, Luis José, *Noticia del Viaje de España*. Madrid 1765. Oficina de Don Gabriel Ramírez; Velázquez de Velasco y Cruzado, Luis José, *Observaciones del viaje a Extremadura y Andalucía y noticia de algunos pasajes de escritores antiguos*. Real Academia de la Historia. Mss 9/4118.
3. Pérez Bayer, Francisco, *Diario del Viaje que hizo desde Valencia a Andalucía y Portugal en 1782*. Edición a cargo de A. Mestre, Valencia 1998.
4. Ponz, Antonio, *Viaje de España o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid. Imprenta Ibarra. Tomos VIII (1784), IX (1786), XVI (1791), XVII (1791) y XVIII (1794).
5. Flórez de Setián y Huidobro, Enrique, *España Sagrada*. Madrid. Oficina de Antonio Martínez. Tomo X (1752), Tomo XI (1753) y Tomo XII (1754).
6. Gutiérrez Bravo, Patricio, *Colección de medallas y varias inscripciones romanas principalmente de la Bética recogidas de algunos manuscritos y de sus originales* (1776), 135–139.
7. Martínez de Mazas, José (1788): *Descripción del sitio y ruinas de Cástulo, y noticias de esta antigua Ciudad en el Reyno de Jaén*. BN Mss. 18704(5); (1794): *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén*. Jaén. Imprenta Pedro de Doblas. BN Mss. 2–61885.
8. López de Cárdenas, Fernando José (1772–1773), *Memorias antiguas de algunas poblaciones de la Bética, de su topografía y de inscripciones inéditas o erradas...* 2 vols. Córdoba.

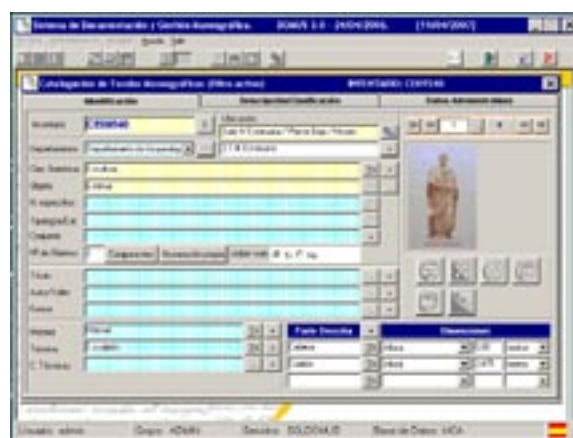
9. Rojas y Sandoval, Manuel de, *Breve descripción de las antigüedades de la villa de Porcuna que en otro tiempo fue la antigua ciudad de Obulco*. ARAH, Mss. 9/4029, fols. 297v–304.
10. Zevallos y Mier, Fray Fernando (1886) *La Itálica*. Sevilla, existe una reciente reedición con estudio introductorio a cargo de José Manuel Rodríguez Hidalgo.
11. Salas Álvarez, J., "La Arqueología andaluza en el Diccionario Geográfico de Tomás López: un análisis historiográfico", *Revista de Historiografía* 1 (2004), 138–147.
12. Pérez Bayer (1782): 148–51, quien recoge los epígrafes CIL II 1990, II 1988, II 1983, II 1991, II 1985, II 1984, II 1980, II 1981, II 1996, II 1995, II 1993 y II 1989.
13. El lapidario estaba compuesto por los epígrafes CIL II/5, 36 (= II 3373), CIL II 3358, CIL II 3365, CIL II 3366, CIL II 3369, CIL II 3360, CIL II 3371 y CIL II/5, 40 (= II 3368). Gutiérrez Bravo (1776): 135–139; Ponz (1791): 421–422; Martínez de Mazas (1788): 10–11; Martínez Cobo, M. (2000): *Jaén Romano*. Córdoba, 15–45.
14. Son los epígrafes CIL II 2126, CIL II 2129, CIL II 2131, CIL II/7, 92 (= II 2127) y CIL II/7, 119 (= II 2149), cfr. Fernández Franco, J. (1565), *Suma de Inscripciones y Memorias de la Bética*, fols. 194–196. Biblioteca Colombina. Mss. 49–2–14 y 59–6–27. Sobre este personaje, véase el trabajo de Salas Álvarez, J. "Juan Fernández Franco", *Zona Arqueológica 3: Pioneros de la Arqueología Española (del Siglo XVI a 1912)*, 25–28.
15. Pérez Bayer (1782), 73–74, quien cita además los epígrafes CIL II/7, 110 (= II 2140) y CIL II/7, 123 (= II 2131), CIL II/7, 100 (= II 2132), CIL II/7, 101 (= II 2136).
16. CIL II 2126 y CIL II/7, 97 (= II 2129).
17. Rojas y Sandoval (1755): 297v–304; Pérez Bayer (1782): 74–76. Recogen los epígrafes CIL II/7, 98 (= II 2131), CIL II/7, 100 (= II 2132), CIL II/7, 101 (= II 2136).

18. Pérez Bayer (1782): 74–76; Ponz (1791): 389–391, quienes transcriben las inscripciones CIL II 3272, CIL II 3287, CIL II 3299, CIL II 3318, CIL II 3281, CIL II 3289L, CIL II 3319, CIL II 3292 y CIL II 3292. Baena del Alcázar, L. y Beltrán Fortes, J. (2002): *Esculturas romanas de la Provincia de Jaén*. Murcia, 26–27.
19. López de Cárdenas (1773), Tomo II, 164–166, cita las inscripciones CIL II/5, 562 (= II 1544), CIL II/5, 563 (= II 1545), CIL II/5, 550 (= II 1547), CIL II/5, 571 (= II 1548), CIL II/5, 551 (= II 1549) y CIL II/5, 552 (= II 1550).
20. BN Mss. 7294, fol. 604. La inscripción es CIL II/7, 756.
21. Velázquez, *Observaciones...*, 37v y Flórez (1754): 224–226, recogen los epígrafes CIL II 1133, CIL II 1157, CIL II 1147, CIL II 1117 y CIL II 1116; cfr. Pérez Bayer (1782): 222–223; Ponz (1794): 637–638; Zevallos (1886); 26 Luzón Nogué, J. M^a (1999): *Sevilla la Vieja. Un paseo histórico por las ruinas de Itálica*. Sevilla, 36–37 y 40–41; Luzón Nogué, J. M^a (2003): "Las ruinas de Itálica y el convento de San Isidoro del Campo", en J. Beltrán Fortés y M^a. Belén Deamos (Eds) *El Clero y la Arqueología Española IIIª Reunión Andaluza de Historiografía Arqueológica*. Sevilla, 52–53.
22. El epígrafe encontrado es el CIL II 1115; Zevallos (1886): 25–26.
23. Pérez Bayer (1782): 222–223, quien recoge los epígrafes CIL II 1140 y CIL II 1114.
24. Ponz (1794): 637–638.
25. Sobre las actividades de Bruna, véase Romero Murube, Fco. (1965): *Francisco de Bruna y Ahumada*. Sevilla; 886); 27; Luzón 1999 y 2003; Cano Rivero, I (2003): "Ver para aprender. La primera galería pública de Sevilla en el Alcázar (1770–1807)", *Mus-A* 1, 27 y ss.

LA CALIDAD COMO HERRAMIENTA DE IMPLANTACIÓN DE *DOMUS*, EN LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA

PABLO HEREZA LEBRÓN
VICTORIA USERO PIERNAS
ESTRELLA VILCHES MÁRQUEZ

A los que iniciaron la aventura como el héroe griego,
A los que la continuaron con un cambio de rumbo y,
A los que nos seguirán con nuevas visiones,
Porque en la acumulación de las experiencias,
se encuentra el verdadero conocimiento



Proceso de catalogación en Domus. 1. Imagen de la obra en el museo, 2. Ficha del sistema *Domus* donde se cataloga, 3. Ficha Documental.

HAN PASADO DIEZ AÑOS DESDE QUE LA antecesora de la actual Dirección General de Museos, la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, pusiera en marcha una de las primeras iniciativas modernizadoras para la gestión de fondos museográficos en Andalucía. Este primer proyecto para la informatización de los Museos de Andalucía se llamó ODISEUS y se llegó a implantar en siete museos andaluces con resultados satisfactorios (1). Coincidiendo en el tiempo y con la misma concienciación sobre la necesidad de implantar un sistema de documentación en los museos como proceso integrador de la gestión global de la institución, el Ministerio de Cultura inició un programa de "Normalización Documental de

Museos". También abarcaría desde la gestión de los bienes culturales —entendida como principal instrumento de protección de las colecciones—, hasta su tramitación administrativa. El proyecto se formalizó en 1996 con la publicación de un documento (2) y con el posterior desarrollo de la aplicación informática *Domus*. Finalmente, este sistema informatizado de documentación y gestión museográfica desarrollado por el Ministerio de Cultura, comenzaría a implantarse en los Museos de Andalucía a partir de 2003 (3) y con la finalidad de que éstos se llegaran a integrar en un sistema común en coordinación con otros museos nacionales.

A partir de aquel momento, se ha llevado a cabo la implantación del sistema *Domus* en los Museos de Andalucía. Desde el

principio, el proceso ha sido desarrollado en coherencia con unos criterios de calidad y con el compromiso asumido por la Dirección General de Museos de implementar una política museística en la Comunidad andaluza orientada a la ciudadanía y favoreciendo la administración electrónica. Esta "visión" se alinea, a su vez, con otros instrumentos de planificación existentes en la Consejería de Cultura y en la Junta de Andalucía, cuyas diferentes líneas estratégicas se encaminan a la gestión de la calidad con el propósito de alcanzar el mayor grado de excelencia en los servicios que se prestan. La presencia de la Administración cultural en Internet, la importancia de mejorar y modernizar los servicios culturales, la necesidad de fomentar el acceso y la participación ciudadana en los

LA COMPLEJIDAD QUE SUPONÍA LA ADECUACIÓN DE UN SISTEMA DE GESTIÓN MUSEOGRÁFICA EN DIECIOCHO MUSEOS REPARTIDOS ENTRE LAS DIFERENTES PROVINCIAS DE ANDALUCÍA, REQUERÍA EL DESARROLLO DE PROCEDIMIENTOS, TANTO A CORTO COMO A LARGO PLAZO, EN FUNCIÓN DE LAS NECESIDADES DE LOS PROPIOS MUSEOS, CON EL FIN DE LOGRAR UN MEJOR PROVECHO DENTRO Y FUERA DE LOS MISMOS.

procesos culturales, así como aquellas medidas que contribuyan a que Andalucía se incorpore a la sociedad del conocimiento, son algunas de estas líneas.

La complejidad que suponía la adecuación de un sistema de gestión museográfica en dieciocho museos repartidos entre las diferentes provincias de Andalucía, requería el desarrollo de procedimientos, tanto a corto como a largo plazo, en función de las necesidades de los propios museos, con el fin de lograr un mejor provecho dentro y fuera de los mismos. Esto implica un importante proceso de adaptación, adecuación y mejora continua de los servicios públicos a las exigencias de calidad. De esta manera, la Dirección General de Museos ha incidido en la identificación de las necesidades materiales, con una preocupación constante por la detección de tecnologías emergentes, respondiendo a las expectativas externas e internas. El establecimiento de objetivos estratégicos y de calidad favorecería el proceso de implantación de *Domus*, siendo el fin último, no sólo lograr la plena utilidad de cada uno de los módulos de gestión museográfica que integra este sistema en el trabajo diario del museo, sino además, alcanzar la accesibilidad pública a la documentación de los registros de las colecciones de los Museos de Andalucía a través de Internet. Esta finalidad se materializó el 7 de noviembre de 2007, fecha en la que la Dirección General de Museos hizo público el acceso a los fondos museográficos, catalogados en el sistema *Domus*, a través del Portal de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales de Andalucía, www.museosdeandalucia.es. Este enlace proporciona la posibilidad de acceder a los fondos que custodian los dieciocho museos que gestiona la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

A día de hoy se puede afirmar que el grado de consecución de los objetivos fijados está resultando muy satisfactorio y se mide en función del número de

fondos registrados (4) hasta la fecha y sus consecuencias desde el punto de vista de la conservación y difusión del Patrimonio. Por otro lado, lograr estos objetivos suponía ajustarse a las necesidades de los museos y a los procesos de homogeneización, de manera que fuera posible el aprovechamiento real de recursos, y que *Domus* se convierta en una herramienta capaz de ofrecer la mayor calidad y riqueza en el servicio que ofrece al público. Para todo ello, la Dirección General de Museos ha adquirido, incrementado y utilizado el conocimiento obtenido, aprovechándolo durante el proceso de implantación para la resolución de problemas y para el desarrollo de soluciones que mejorasen las expectativas. Se ha incidido fundamentalmente sobre cuatro aspectos:

- El cambio de la concepción original del programa hacia un sistema centralizado en red.
- La incorporación de las nuevas tecnologías en un proceso de innovación continua.
- La comunicación entre los diferentes grupos de interés y difusión de los resultados.
- El elemento humano, el equipo de personas implicadas.

El sistema *Domus* fue inicialmente concebido para ser instalado en cada museo como una base de datos independiente, pero una vez que el Servicio de Informática de la Consejería de Cultura analizó las cuestiones técnicas y operativas que exige su implantación, se optó por un SISTEMA DE IMPLANTACIÓN CENTRALIZADO apoyado en la Red Corporativa de Comunicaciones. De esta manera, en Andalucía, la aplicación se ha implantado de una forma diferente e innovadora, acrecentándose la operatividad, la eficacia y la eficiencia de los resultados. Esta solución ha incrementado notablemente el rendimiento de las aplicaciones, el ahorro de recursos, la mejora del servicio y el incremento de la productividad. Todo ello, respondiendo

al reto de la Dirección General de Museos de aumentar la calidad y ofrecer un mejor servicio, compartiendo la información entre las diferentes unidades, aumentando la seguridad, maximizando los recursos limitados y aprovechando un entorno informático ya existente. El éxito de esta solución se refleja en el hecho de que la implantación de *Domus* en los Museos de Andalucía ha sido un referente para otras Administraciones.

Como en el mundo de las nuevas tecnologías no hay nada definitivo, la única garantía para mantener buenos resultados está en una constante labor de evaluación continua, de una revisión permanente de los indicadores obtenidos y su relación con las nuevas necesidades y objetivos marcados por la evolución de los sistemas de información y documentación. Actualmente se ha implantando una nueva versión de *Domus* —la v.3.1 (5)—, que el Ministerio de Cultura ha desarrollado incorporando interesantes novedades y mejoras con respecto a la anterior versión 3.0. Cada versión ha supuesto un paso adelante en la calidad, tanto de la aplicación como del proceso de implantación, puesto que cada versión es producto de la aportación de soluciones novedosas a problemas detectados y reconocidos por los propios usuarios —mejorado la accesibilidad, la versatilidad, el uso y la seguridad de la información registrada para su posterior difusión en Internet—. Con esto queremos decir que *Domus*, no sólo es fruto de la innovación técnica y de los profesionales encargados de ejecutar la aplicación, sino también de un grupo de personas cercanas a los problemas del día a día, que aprovechan su experiencia en los museos y se adelantan a las necesidades y expectativas futuras del público.

Desde el principio ha existido una percepción positiva de la implantación de *Domus* en los Museos de Andalucía, asociándose al aumento de la calidad en el trabajo diario de gestión museográfica y a la mejora de



Información que se muestra en el Portal de Museos de Andalucía

los servicios prestados en los museos. Es indiscutible el beneficio y la rentabilidad social de *Domus* como herramienta para gestionar y comunicar cultura a la ciudadanía, así como instrumento de conservación, difusión y acceso al Patrimonio Cultural sin limitaciones espaciales o temporales. Por otro lado, también hay que señalar su utilidad para facilitar la colaboración y cooperación con otros museos similares y con otras Administraciones en el desarrollo de proyectos conjuntos y mejora de la calidad de los servicios públicos, gracias a las ventajas que nos ofrecen las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. En este sentido, se pueden distinguir dos grandes grupos de interés —internos y externos— en función de la trascendencia de la implantación de *Domus* en las personas. Los GRUPOS DE INTERÉS INTERNOS son los relacionados con el museo por su actividad laboral o profesional. Entre estos se encuentran los directores de museos, conservadores y ayudantes de museos, restauradores, así como otras categorías laborales y profesionales relacionadas con las instituciones museísticas. De esta manera, la Dirección General de Museos constituye en sí misma un cliente fundamental de *Domus* para la toma de decisiones en la planificación de sus políticas de modernización y dinamización cultural desde los museos. Los grupos de INTERÉS EXTERNOS están representados por la ciudadanía que accede

a éstos por diversos intereses de ocio y por aquellos otros sectores relacionados con el ámbito educativo del museo —profesores, estudiantes—; con la disciplina científica del museo —investigadores—; con la difusión cultural —organizadores de exposiciones, comisarios— y con la actividad económica del museo —industrias culturales, industrias turísticas, editoriales, medios de comunicación—.

Se puede decir que el proceso de implantación de *Domus* en los Museos de Andalucía es un claro ejemplo de integración de diferentes EQUIPOS Y PERSONAS en la consecución de un objetivo común. Su desarrollo implica a todos y a cada uno de los agentes que intervienen en el proceso, tanto en los museos, como en el Ministerio de Cultura, Servicios Centrales y Delegaciones Provinciales de la Consejería de Cultura, reforzándose cada vez más las comunicaciones y el *feedback* multidireccional entre unos y otros. En la formación del equipo de trabajo, creado en 2003, se ha atendido especialmente la estructuración y coordinación entre catalogadores, coordinadores e informáticos. Se ha facilitado el uso de recursos de información y de conocimiento, optimizando la resolución de problemas y fomentando la innovación y la creatividad en los trabajos. En todo momento se ha reconocido el trabajo del personal y se ha prestado un asesoramiento y un apoyo permanente en lo

DESDE EL PRINCIPIO HA EXISTIDO UNA PERCEPCIÓN POSITIVA DE LA IMPLANTACIÓN DE *DOMUS* EN LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA, ASOCIÁNDOSE AL AUMENTO DE LA CALIDAD EN EL TRABAJO DIARIO DE GESTIÓN MUSEOGRÁFICA Y A LA MEJORA DE LOS SERVICIOS PRESTADOS EN LOS MUSEOS.

relativo al progreso de sus trabajos. Esta labor continuada de identificación de necesidades y apoyo al desarrollo de los procesos, constituye otra de las claves que ha determinado el éxito de la implantación centralizada de *Domus* en los Museos de Andalucía.

Como conclusión, podemos afirmar que el proceso de implantación de *Domus* es un buen ejemplo de Práctica de la Administración Electrónica en Andalucía. Es el resultado de un complejo trabajo en equipo y de coordinación entre profesionales, museos y Administraciones. En este sentido, la colaboración con el Ministerio de Cultura a través de la Subdirección General de Museos Estatales ha sido imprescindible e insustituible; no sólo para la ejecución y desarrollo del proceso de implantación, sino además para el aprovechamiento de *Domus* como agente de innovación permanente, de adaptación al cambio y de reacción ante las nuevas necesidades de modernización de la Administración. El resultado de todo esto es ya una realidad de cuánto supone el desarrollo de nuevas tecnologías y de servicios, productos o funcionalidades emergentes. Pero lo más importante de la implantación de *Domus* en los Museos de Andalucía, es la respuesta que está ofreciendo a la demanda social de conservar, difundir y participar en todos los niveles del conocimiento del Patrimonio Cultural.

NOTAS

1. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo Arqueológico de Sevilla, Museo de Cádiz y Museo de Málaga. A partir de 1999, en el Museo Arqueológico y Etnológico de Granada y Museo de Bellas Artes de Córdoba.

2. CARRETERO PÉREZ, A.; CHINCHILLA GÓMEZ, M.; BARRACA DE RAMOS, P.; ADELLAC MORENO, M.D.; PESQUERA, M.I.; ALQUÉZAR YÁÑEZ, E.M.: *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1996.

3. *Resolución de 29 de diciembre de 2003, de la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, por la que se da publicidad al Convenio de Colaboración entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Comunidad Autónoma de Andalucía, para el apoyo técnico a los museos de titularidad estatal y gestión transferida, así como a los museos inscritos en el Registro de Museos de Andalucía, en materia de explotación conjunta de la aplicación de gestión museográfica Domus e intercambio de información a través de la misma* (BOE nº 17, de 20 de enero de 2004).

4. A fecha de 31 de marzo de 2007, se encuentran registrados en *Domus* 130.273 fondos, de los cuales alrededor de 33.600 fondos están preparados para mostrarse en la

web, presentando una información amplia y de calidad. De éstos, 17.900 ya están accesibles al público a través de la página web: www.museosdeandalucia.es, incorporándose progresivamente el resto.

5. Las novedades más significativas de esta versión se basan en las mejoras técnicas que han dotado a *Domus* de nuevas funcionalidades, optimizando las búsquedas y la presentación de los resultados. Algunas de éstas son: la posibilidad de generar informes, listados o vistas personalizadas; la creación y uso de plantillas con información predefinida para nuevos registros de catalogación; la aceptación de inscripciones en tipografías ibéricas [además de tipografías árabes y hebreas ya incorporadas en la versión anterior]; etc.

$$+1\psi = E\psi$$

Ecuación de Schrödinger.

$$\begin{aligned}\nabla E &= 4\pi\rho \\ \nabla \times E &= -\frac{1}{c}\frac{\partial B}{\partial t} \\ \nabla B &= 0 \\ \nabla \times B &= \frac{4\pi}{c}J + \frac{1}{c}\frac{\partial E}{\partial t}\end{aligned}$$

Ecuaciones de Maxwell.

soporte, como se ha dicho, material. Y también es material nuestro cuerpo, y también con él, y en él, se reflejan las mismas pulsiones humanas; y también es material el espacio donde se generan las armonías y melodías que constituyen esa cosa tan humana que llamamos música.

El efecto de una obra artística podemos entenderlo, si nos apoyamos en nuestros conocimientos actuales en neurociencia, como la generación de una emoción en el observador a través de la resonancia de la obra con la estructura, también armónica, que conforma nuestra conciencia. Este fenómeno de resonancia, cuanto más intenso y universal, tiene su correlación en la significación de una obra artística. Y es, por este principio, que el foro termina marcando, en última instancia, el valor de la obra. Y es también por lo que diferentes foros encontrarán diferentes manifestaciones artísticas que resuenen con aquellas características que lo definen. Así, podría concluirse que, cuanto más universal, cuanto más común a los diferentes foros, más extenso es el impacto.

Las disciplinas humanas comparten, todas, la razón como criterio último para su articulación, y por ende, para la articulación de la sociedad. Las Ciencias disponen de un método para aplicar tal criterio, que es el Método Científico, el cual no está demás que sea recordado aquí. El Método, propuesto por Descartes en su *Discurso del método*, se basa, como no puede ser de otra forma, en la observación consciente de la realidad, de la cual surgen preguntas que para ser contestadas en el marco de la razón, necesitan de un proceso inductivo con el que identificar las premisas (hipótesis), las cuales deberán pasar el *experimentum crucis* antes de asegurar una respuesta que responda sin ambigüedad y de forma universal la pregunta ideada. Esto no es algo que no hagamos diariamente en los diferentes aspectos de nuestra vida, sólo que en muchas ocasiones, o fallamos en las premisas, o no dedicamos el suficiente tiempo a su comprobación antes de emitir un juicio.

Los primeros científicos, o filósofos de la Naturaleza, abordaron de forma disciplinada, que no disciplinaria, las preguntas sobre la realidad que aún mantienen intranquilos a nuestros contemporáneos. Sus enfoques, desde luego, no se ajustaban a una disciplina científica de las que hoy consideramos al uso, sino que era la pregunta la que fundamentalmente conducía la forma de abordar su respuesta, de manera que el carácter multidisciplinar de sus investigaciones era tan natural como su filosofía. Y será por eso de las vueltas, que hoy en día, en que la multidisciplinaridad parece imponerse como disciplina, resulte relevante recordar a aquellos filósofos para no perder de vista que es la pregunta la que sugiere la multidisciplinaridad, y no al contrario.

Las Universidades y Centros de Investigación son museos (1) donde se estudian y desarrollan las Ciencias, y en ellos se conservan y exponen aquellas obras humanas que han sido, y son, sometidas al Método, y que definen los paradigmas naturales en los que se mueve la Sociedad. Desde la mecánica clásica a la relatividad. Desde la selección natural al código genético. Desde Newton a Einstein o desde Darwin a Von Neuman. Sin olvidar la contribución de otros autores con obras de igual o mayor relevancia, entre los que yo quisiera citar, a Maxwell y Schrödinger, por lo que a mí me parece, la belleza de sus *simplificaciones*. Todos estos paradigmas se exponen en las Universidades.

Pero los paradigmas deben estar en continua revisión. Lo exige el Método. Y este trabajo también se realiza en las Universidades. Y genera obra contemporánea, que está igualmente expuesta, y que se enmarca en diferentes áreas y tendencias científicas que reflejan diferentes aspectos de la realidad. Desafortunadamente, en un número de casos, estas obras se exponen inadecuadamente en otros foros, aparte de los especializados.

Los temas actuales de investigación caen desde muchas disciplinas en el control de las estructuras materiales para dotarlas de algún tipo de funcionalidad. Desde las estructuras sociales y tecnológicas, a las moleculares y atómicas, se intenta entender los procesos de organización subyacentes, y son éstos procesos los que constituyen la pregunta del millón que se plantean sociólogos, economistas, biólogos, químicos y físicos. Más de fondo, la luz sigue siendo una desconocida, así como los orígenes de la carga eléctrica y de otros objetos físicos elementales. Los enfoques para modelizar todas estas realidades son variados, y generan una multiplicidad de obras que siguen las diferentes tendencias contemporáneas.

Las tendencias artísticas no siguen un proceso muy diferente. Sus motivaciones corresponden igualmente a preguntas sobre la realidad, y sus materializaciones se apoyan en la tecnología contemporánea. Y como en las Ciencias, esta materialización se ve condicionada por el foro para extender su impacto. Este condicionamiento implica igualmente a la obra, con su relevancia, y al museo, con su gestión, en el proceso de difusión. En el caso de los museos de las Artes, por su especialización, su implicación es evidente. En el caso de los Museos de las Ciencias igualmente especializados, su impacto es conocido. Si embargo, en el caso de las Universidades y Centros de Investigación, esta implicación no parece significativa.

En resumen, los párrafos anteriores exponen evidencias sobre la relación entre las Artes y las Ciencias, y sus museos. Y por aquello de las vueltas, cualquiera que se dé sobre lo aquí escrito contribuirá a su revisión; que al fin, es el propósito de todo ensayo.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a S. Ortega, J. Leal, C. Orta, J.A. Ángel, V. Morales y C. Wagner la lectura crítica de este ensayo.

LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO DIGITAL

CLAUDIA GIANNETTI Directora del MECAD\Media Centre d'Art i Disseny de ESDi, Barcelona

LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS DIGITALES aplicadas a la presentación y la conservación de obras de arte están revolucionando estos campos y aportando continuamente nuevos conocimientos y metodologías. Una de las principales preocupaciones de museos, coleccionistas, artistas, mediatecas e instituciones afines consiste en aplicar prácticas y sistemas óptimos para la restauración, la conservación, la documentación y el archivo tanto de las obras que tienen un carácter efímero o no permanente (por ejemplo, las instalaciones; o que requieren de métodos de registro, como las performances, etc.), como de las obras que emplean las diferentes tecnologías (vídeo, sistemas computerizados, Internet).

Los principales problemas con los que se encuentran son el deterioro y la obsolescencia de las plataformas o soportes analógicos o digitales. Algunas experiencias adversas demuestran la necesidad de constantes investigaciones para el desarrollo de nuevos métodos y técnicas de preservación. El caso del vídeo es paradigmático. La cinta de vídeo tiene una caducidad próxima a los diez años; por otro lado, la copia de cintas analógicas (másters) genera una acentuada pérdida de calidad. Asimismo, la diversidad de formatos de grabación y reproducción (sabiéndose que ambos sistemas deben ser idénticos para que se pueda visionar la cinta), la inexistencia de un estándar mundial y el alto coste de los métodos de preservación corroboraron a que muchas obras fundamentales e históricas todavía no hayan sido tratadas de forma adecuada y duradera. En España, por ejemplo, no existe ninguna institución que se haya dedicado a preservar sistemáticamente el valioso material de artistas pioneros del videoarte o la videoperformance, como Eugenia Balcells, Francesc Abad o Carles Pujol, dándose la circunstancia que incluso los propios artistas no han podido aplicar medidas de preservación a sus obras, por lo que muchas de ellas o se han perdido o corren el riesgo de volverse irrecuperables.

Otra experiencia más reciente demuestra el grado de riesgo de los sistemas digitales. El arte en CD-ROM y el arte para Internet (net art o web art), que nacen

a principios de los años noventa y que utilizan tecnologías multimedia y digitales, afrontan la problemática de las constantes actualizaciones de versiones de *software*, navegadores o plataformas. Muchas de las primeras obras ya no pueden ser visualizadas o son irrecuperables, por lo que varias producciones que conforman una parte importante de la historia del arte multimedia y para Internet han desaparecido. Como en el caso de otros artistas, también el grupo Jodi (Dirk Paesmans y Joan Heemskerk), pioneros del net art, tienen obras irrecuperables por el cambio de la versión del navegador: "We once had a problem when Netscape 3.0 came out. We used these background layers that kept flipping back and forth under Netscape 2.0, and that didn't work with the new browser [1]".

LA CONSERVACIÓN, LA RESTAURACIÓN, EL ARCHIVO/LA DOCUMENTACIÓN Y LA PRESENTACIÓN de las obras de media art implican, por lo tanto, estudios sobre la obsolescencia de los sistemas tecnológicos y su adaptación en el espacio y tiempo presente y futuro. Las estrategias en debate se centran, así, en el desarrollo de métodos para almacenar, codificar, comprimir, desmagnetizar, digitalizar, duplicar, emular, encapsular, instalar, emigrar, reinterpretar, reproducir o restaurar. La complejidad añadida a estos factores consiste en que no existen métodos únicos y definidos que puedan ser aplicados a todos los casos de estudio, sino que para cada obra, según sus características, hay que elaborar una metodología específica.

Con el objetivo de debatir y presentar las nuevas investigaciones en este ámbito, el MECAD\Media Centre d'Art i Disseny de ESDi organizó en Barcelona un curso de especialización —el primer en España de esas características— dedicado a la *Conservación del Patrimonio Artístico y el Uso de las Nuevas Tecnologías* (noviembre de 2005 a junio de 2006), dirigido a profesionales del campo y especialistas en conservación, patrimonio, restauración de arte contemporáneo, profesores de arte, historia del arte, museología, museografía, restauración, gestión cultural y campos afines, así como a artistas, historiadores del arte, directores de museos e instituciones culturales,

responsables de mediatecas y archivos. Expertos de gran prestigio internacional abordaron las cuestiones más relevantes y presentaron los procedimientos, estándares y estrategias actuales que están siendo aplicados en los principales centros de arte contemporáneo en el mundo, proporcionando un "mapa" de los conocimientos y las experiencias en el campo, así como ejemplos prácticos y reales. Los alumnos, además de poder acceder vía Internet a una amplia información sobre el tema, durante cuatro días han podido intercambiar, personalmente con los profesores invitados, tanto sus dudas y reflexiones, como sus experiencias. El cuadro docente estuvo formado por Rudolf Frieeling [ZKM—Center for Art and Media, Karlsruhe, Alemania], Johannes Gfeller (Universidad de Artes de Berna, Suiza), Iván Marino (MECAD\Media Centre d'Art i Disseny de ESDi, Barcelona), Tina Weidner (TATE Modern, Londres, Reino Unido) y Gaby Wijers (Netherlands Media Art Institute Montevideo/TBA, Amsterdam, Holanda).

Para Tina Weidner, conservadora del departamento de *Time-based media* de la TATE Modern, los acelerados cambios tecnológicos delimitan el tiempo de vida útil de los aparatos utilizados en las exhibiciones de este tipo de obras, haciendo que sus dispositivos se vuelven rápidamente obsoletos. Por ello, no debemos esperar que las obras se vuelvan "históricas" para empezar a plantear su conservación, sino que es esencial establecer previamente una estrategia de conservación clara para asegurar que las piezas continúen funcionando y puedan seguir reproduciéndose en el futuro. En la misma línea, Gaby Wijers, que realizó un amplio proyecto de restauración de las obras de videoarte de los principales museos de Holanda [2], describió diferentes estrategias y algunos estándares técnicos internacionales de preservación y de documentación en varios campos del media art, con especial énfasis en audiovisuales y obras efímeras. Según Wijers, es esencial tener siempre presente el objetivo principal relacionado con la protección de la integridad de la obra desde el punto de vista "físico", pero también —y no hay que olvidarlo— con la estética, la intencionalidad de los artistas y la contextualización de las obras.



Profesores Gaby Wijers, Tina Weidner, Rudolf Frieling y Johannes Gweller, en el *Curso de Especialización en la Conservación del Patrimonio Artístico y el Uso de las Nuevas Tecnologías*, organizado por MECAD, mayo de 2006.



Gaby Wijers, en el *Curso de Especialización en la Conservación del Patrimonio Artístico y el Uso de las Nuevas Tecnologías*, organizado por MECAD, mayo de 2006.

Esta problemática se hace especialmente evidente en las obras para Internet. El dinamismo comunicacional de la red, componente importante en muchas creaciones digitales actuales, constituye un problema a la hora de utilizar el método de emulación como estrategia para conservar dichas obras. Uno de los principales inconvenientes radica en el hecho de que la emulación elude el carácter de comunicación bidireccional proporcionada por la red. Con este método no pueden recrearse las condiciones que hacen posible esta conexión entre ordenadores/usuarios, por lo que se sesga parte de la esencia interactiva original de la obra.

Rudolf Frieling, actualmente curador de media art en el MOMA de San Francisco, introdujo ejemplos relevantes del proceso de conservación de obras de videoarte llevados a cabo en el contexto del macroproyecto "40 años de videoarte alemán (3)". Asimismo hizo importantes reflexiones sobre las problemáticas históricas, teóricas y curatoriales de museos y colecciones de media art, que repercuten en la documentación y el archivo, cuyos mecanismos han sido frecuentemente objeto de críticas y resistencia. Frieling profundizó en las estrategias de distribución, presentación y performatividad, dado que los sistemas digitales están supeditados a los constantes cambios de las formas de presentación y de los aparatos de reproducción.

El profesor Johannes Gweller, reconocido especialista que está llevando a cabo el ambicioso proyecto *ActiveArchives* de preservación del patrimonio del arte

electrónico suizo (4), defendió la necesidad de integrar y sistematizar todas las experiencias adquiridas desde el videoarte hasta las obras virtuales para Internet, así como de diagnosticar y reaccionar rápida y adecuadamente frente al deterioro físico de las obras. Según Gweller, la perspectiva histórica del diagnóstico debe transformarse, en un futuro inmediato, en pronóstico, de forma que permita establecer unos parámetros y un conjunto de medidas para la conservación y la futura reposición de las obras.

Paralelamente a la problemática de documentación se desarrollan estrategias específicas para la difusión y el acceso a la información de esta documentación. Tal vez éste sea uno de los campos más explorados en estos momentos a nivel internacional. MECAD/Media Centre d'Art i Disseny de ESDi desarrolló entre 1998-2000 una investigación, cuyo resultado ha sido editado en el CD-ROM *ArteVision-Una historia del arte electrónico en España* (5). Esta obra se proyectó para paliar la enorme escasez de datos sobre la historia del arte electrónico en España. Las más de 200 entradas de más de 80 artistas incluidas en el CD-ROM conforman una base de datos fundamental, que en estos momentos, dado los vertiginosos cambios tecnológicos en el sector del multimedia, corren el riesgo de perderse. Para hacer frente a este problema, el camino lógico elegido por MECAD consiste en trasladar toda la base de datos a la red y, así, hacerla accesible al público desde cualquier parte del mundo, algo que la propia fisicalidad del CD impide.

Otros proyectos relevantes de recopilación y documentación del media art están siendo desarrollados en Canadá y Alemania. *The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology*, Montreal, a través de una alianza internacional que incluye universidades, museos, archivos y centros de investigación, desarrolla un extenso proyecto que abarca tres áreas: historia tecnológica; documentación contextualizada que permita comprender el periodo en el que se realizó la obra; y desarrollo de protocolos y técnicas de preservación y restauración (6).

Media_art_net es un ambicioso proyecto online llevado a cabo por el ZKM y el Goethe Institut, que ofrece información exhaustiva y muy bien documentada sobre el media art, su historia, contexto, estética, tendencias temáticas, artistas, obras y especialistas. Ha logrado ofrecer contenidos teóricos relevantes, acompañados de amplia documentación audiovisual, en muchos casos de gran interés por su rareza (7).

NOTAS

1. Jodi, entrevista con T. Baumgärtel, <http://www.heise.de/tp/english/special/ku/6187/1.html>
2. <http://www.montevideo.nl/>
3. www.40yearsvideoart.de
4. <http://www.aktivearchive.ch/>
5. www.mecad.org/artevision.htm
6. <http://www.fondation-langlois.org/>
7. <http://www.medienkunstnetz.de/>



ENRIQUE ROMERO DE TORRES (1872–1956) EN SU CINCUENTA ANIVERSARIO

JOSÉ MARÍA PALENCIA CEREZO Asesor Técnico de Conservación e Investigación del Museo de Bellas Artes de Córdoba

A MUCHOS DE NUESTROS LECTORES el nombre de Enrique Romero de Torres le sonará en cuanto al apellido y en relación al del famoso pintor cordobés Julio Romero de Torres. Pues efectivamente, era su hermano. Sin embargo, muy pocos conocen la trayectoria vital e indiscutibles méritos para con la Historia del Arte andaluz en general y para con el Museo de Bellas Artes de Córdoba en particular, que presenta este personaje, del que en 2006 se celebró el cincuenta aniversario de su muerte. Vamos a intentar realizar por tanto, un breve acercamiento a su figura, exponiendo los principales méritos de los que es acreedor.

Nacido en Córdoba el 21 de enero de 1872 a las 7 de la mañana, fue bautizado al día siguiente en la Parroquia de San Francisco y San Eulogio de la Axerquía, imponiéndosele el nombre de Enrique, Luis, Manuel, Rafael, Fabián de la Santísima Trinidad. Era el quinto de los hijos habidos en el matrimonio formado por el mogueño Rafael Romero Barros y la sevillana Rosario de Torres Delgado, el cual, desde 1862 habitaba en el Hospital de la Caridad por ser Romero Barros entonces Conservador–Restaurador del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba. Tenía, pues, todas las cartas para fraguar una vocación en medio de un ambiente rodeado de arte. Y así sucedería, teniendo también al arte, al igual que varios de sus hermanos, como preocupación vital primigenia.

Desde que tuvo la edad suficiente realizó estudios de pintura en la Escuela Provincial del Bellas Artes que la Diputación de Córdoba había instalado igualmente en el recinto del antiguo Hospital; y allí, viendo a su padre pintar, oyéndolo disertar en las sesiones de la Real Academia que también en sus salones se reunía, asomándose al núcleo de importantes personalidades que cada día circulaban por su patio, Enrique Romero fue encontrando lo que sería la vocación de toda una vida.

Terminados sus estudios elementales, a los dieciocho años era declarado no apto para el servicio militar obligatorio por hernia inguinal izquierda, lo que le permitió la marcha a Madrid en 1892 para completar sus estudios pictóricos y comenzar a ganarse la vida, que conseguiría ilustrando revistas como *Fin de Siglo*, *El Resumen*, y especialmente *La Gran Vía*, que dirigió primero Felipe Pérez, pero que tras la entrada en ella de Salvador Rueda —su paisano, el poeta de Puente Genil—, le proporcionaría el momento de mayor actividad y dedicación, haciéndose responsable de su parte artística. Paralelamente, la fuerza de su dibujo también era conocida en toda España, gracias a sus frecuentes colaboraciones en publicaciones como *La Ilustración Española y Americana*, *Crónica del Sport*, *La Correspondencia de España* o *El Imparcial*.

Fueron años de intensas vivencias madrileñas, que sólo alcanzaron el trío

porque el fallecimiento de su padre el primero de diciembre de 1895, le obligaba a regresar definitivamente a Córdoba para ocupar la vacante del museo dejada por éste, entrando a formar parte de una institución —primero como Conservador–Restaurador— con la que iba a estar relacionado a lo largo de más de medio siglo, llegando a engrandecerla enormemente.

Esta definitiva dedicación suya para con el museo no le impidió en un principio dedicarse a otras labores, como la docencia en la Cátedra de Dibujo del Adorno de la Escuela Provincial de Bellas Artes entre 1896 y 1900, la investigación de la Historia del Arte de Córdoba, o la propia pintura, con la que llegó a conseguir importantes éxitos a escala nacional, en particular sendas Terceras Medallas en los certámenes nacionales de 1901 y 1904. Sin embargo, la irresistible ascensión de la pintura de su hermano Julio y la llamada a empresas más importantes, le llevarían a apartarse definitivamente de la misma desde aproximadamente 1907.

Pero la vinculación de Enrique Romero de Torres a la Historia del Arte andaluz no se circunscribirá sólo a Córdoba, sino también de manera muy especial a las ciudades de Cádiz y Jaén, ya que desde 1907 y hasta 1915 será encargado por el Estado para realizar los Catálogos Histórico–Artísticos de sus respectivas provincias, dentro de la política emprendida desde principios de siglo por el Ministro García Alix para estudiar primero el

LA VINCULACIÓN DE ENRIQUE ROMERO DE TORRES A LA HISTORIA DEL ARTE ANDALUZ NO SE CIRCUNSCRIBIRÁ SÓLO A CÓRDOBA, SINO TAMBIÉN DE MANERA MUY ESPECIAL A LAS CIUDADES DE CÁDIZ Y JAÉN, YA QUE DESDE 1907 Y HASTA 1915 SERÁ ENCARGADO POR EL ESTADO PARA REALIZAR LOS CATÁLOGOS HISTÓRICO–ARTÍSTICOS DE SUS RESPECTIVAS PROVINCIAS.

ENRIQUE ROMERO DE TORRES CONFORMA EL PROTOTIPO DE ERUDITO POSTROMÁNTICO EN MATERIA DE ARTE QUE PRODUCE LA MODERNIDAD, Y QUE EN ANDALUCÍA TIENE ESCOGIDAS FIGURAS SIMILARES, COMO PODRÍAN SER LA DE MANUEL GÓMEZ-MORENO HIJO EN GRANADA, O LA DE JUAN TEMBOURY ÁLVAREZ PARA MÁLAGA.



En la exposición Valdés Leal en Córdoba organizada por él. 1916.



Enrique Romero como pintor. Hacia 1900.



Acompañando a la bailarina Tórtola Valencia por la Mezquita-Catedral de Córdoba.

patrimonio de toda España y poder darlo a conocer, más tarde, de manera generalizada.

En relación a estas tres provincias, llegaría a publicar importantes trabajos en los Boletines de la Real Academia de la Historia y de San Fernando —de las que era Correspondiente desde tempranas fechas—, así como también en otras importantes revistas de ámbito local, informando puntualmente de los descubrimientos que iba realizando. Entre ellos, a manera de ejemplo y como más importantes, podemos citar los descubrimientos de los Baños Árabes de Córdoba y Jaén. No obstante, a él se deberían también significativos hallazgos, como las partidas de nacimiento de Antonio del Castillo, los Ribas o el propio Juan Valdés Leal, del que realizó también la primera exposición monográfica nacional en los salones de las Escuelas Pías de Córdoba en 1916.

Respecto al Museo de Bellas Artes, puede decirse que, a lo largo de su extenso mandato, se encargaría de llevar a cabo las modificaciones y ampliaciones más notables

que ha conocido el edificio. Entre ellas destacaremos aquí el descubrimiento de la portada del antiguo Hospital de la Caridad (1917), la nueva fachada del museo a la Plaza del Potro que ejecuta Francisco Javier de Luque tras la adquisición de una casa por esa zona (1925), la colocación de fragmentos de artesanado procedentes del Convento de San Francisco de Lucena en varios lugares del mismo (1950), o la ampliación y creación de la entonces denominada Sala Mateo Ynurria tras la adquisición de otro inmueble situado en la colindante calle de Armas (1952).

Pero si en cuanto al edificio su labor fue más que notable, no lo fue menos en cuanto a las colecciones, que llegó a ampliar notablemente en más de 2.000 obras, comenzando por la creación de su denominada entonces *Sección de Arte Moderno*, que configuró a base de donaciones de obras de artistas coetáneos, e inauguraría oficialmente el 10 de enero de 1904, devolviendo a su tiempo una institución que hasta entonces había vivido prácticamente de las obras desamortizadas

y de los hallazgos producidos por las excavaciones arqueológicas.

En esta línea de incremento, hay que resaltar también su labor en pro de la llegada de significativas donaciones y depósitos en diferentes momentos de su actividad. Así por ejemplo las donaciones denominadas Colección Cabriñana (1898), Ángel Avilés (1922) —más de 400 obras—, Familia Romero de Torres (1938) —fondo de la obra de su padre—, Bea Pelayo (1948–62) —más de un centenar de piezas—, Camacho Padilla —más de medio centenar—; o depósitos como el del escultor Mateo Ynurria (1943), compuesto por buena parte del conjunto de la obra del artista para dedicarle una sala en el museo; así como también otros de diferentes obras procedentes del Museo del Prado o la Diputación Provincial, que Córdoba irá acogiendo a lo largo de diferentes años.

Aumentó además la colección de dibujos antiguos heredada de su padre, que engrandeció hasta alcanzar el número de quinientos, creando también las nuevas de grabados, cerámicas y reproducciones,



Descubrimiento de la portada del Hospital de la Caridad. 1917.

con las que él mismo hasta entonces no contaba, lo que pudo realizar en parte gracias al traslado del Museo Arqueológico a otro edificio. Gracias a sus iniciales trabajos en esta línea, en 27 de diciembre de 1911, la Diputación Provincial le concedía la Encomienda sencilla de la Orden Civil Alfonso XII, que alcanzaría a ser de Número en 1918.

Aunque su nombramiento como Director del Museo no se produjo hasta 1916 —viendo con ello truncada su carrera como pintor—, Enrique Romero de Torres, a imitación de su progenitor, llevaría también a cabo una importantísima labor en pro de la riqueza artística y monumental de Córdoba, siendo desde 1896, primero miembro de la Comisión Provincial de Monumentos y más tarde Comisario Regio de Bellas Artes. En 1925 se le concede la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII. En el informe que tuvo que realizar Marceliano Santa María como ponente para la Real Academia de San Fernando, afirmaba que, ya por esas

fechas, había enriquecido el museo con 577 obras nuevas.

Por lo demás, en 1930 y tras el fallecimiento de su hermano, será también el creador del Museo Julio Romero de Torres dentro del recinto del Hospital de la Caridad, concebido originalmente como una parte del Provincial y extraordinariamente acogido por las autoridades de la II República, que acudían en pleno a su inauguración al año siguiente.

A raíz de los desastres sufridos por el patrimonio por el conflicto civil de 1936, el nuevo gobierno de Franco lo nombrará Jefe Interino de los Servicios Jurídicos de la Sección de Bellas Artes y de Falange en la Provincia, cargo desde el que, a 14 de enero de 1937, pasaría a ser Presidente de la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico de Córdoba, organismo encargado de estudiar y recoger las piezas que habían podido salvarse, con las que montó una significativa exposición en el Palacio Episcopal de Córdoba cuando acabaron sus pesquisas.

Tras su jubilación voluntaria como Director en 1941, fue nombrado Director Honorario, obteniendo también en 1943 la consideración municipal de Hijo Predilecto de la ciudad. En 1954, y como reconocimiento a esta labor, brevemente esbozada, le sería concedida la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, uno de los honores estatales de mayor prestigio.

Tras su muerte el 21 de mayo de 1956, el Ayuntamiento de Córdoba le dio su nombre a una calle próxima al museo, igual que había hecho con su padre. Por todo ello, Enrique Romero de Torres conforma el prototipo de erudito postromántico en materia de arte que produce la modernidad, y que en Andalucía tiene escogidas figuras similares, como podrían ser la de Manuel Gómez-Moreno hijo en Granada, o la de Juan Temboury Álvarez para Málaga. Una generación de historiadores del arte de signo peculiar, que dará brillo a las páginas más relucientes de la Edad de Plata de la cultura en España.

CAPITEL IBÉRICO DE CÁSTULO: ESTUDIO ICONOLÓGICO, FUNCIONAL Y CRONOLÓGICO

BAUTISTA CEPRIÁN DEL CASTILLO Catalogador de la base de datos Domus en el Museo Arqueológico de Linares. Monográfico de Cástulo. Linares (Jaén)



Capitel de Cástulo [Ce00273]. Museo monográfico de Cástulo [Linares]. Junta de Andalucía.

1. ¿CAPITEL VISIGODO O CAPITEL IBÉRICO?

En el museo monográfico de la antigua ciudad de Cástulo se encuentra un capitel ^[1] que por su forma y decoración ha sido adscrito a la fase ibérica [Blanco: 1958; AA.VV: 1983; Blázquez y Contreras: 1984; AA.VV: 1999]. Los escasos elementos arquitectónicos decorados de la cultura ibera llegados a nosotros convierten este capitel en un caso excepcional dentro de dicha cultura valiéndole su inclusión, en varias ocasiones, en exposiciones temporales itinerantes de gran relevancia.

Sin embargo, la falta de opciones comparativas en cuanto a estilos y formas decorativas y su condición de hallazgo aislado y, por tanto, carente de un contexto definido, ha suscitado dudas entre los comisarios de algunas de las sedes donde se celebró la exposición internacional "Iberos: Príncipes de Occidente" acerca de la cronología ibérica de esta pieza, retirada de la muestra ante el temor de exponer como ibérico un elemento procedente de otra fase cultural, presumiblemente visigoda.

En este artículo trataremos de definir, en lo posible, la cronología ibérica de este capitel mediante tres tipos de análisis: la técnica de ejecución, la iconografía y la función.

Los elementos iconográficos que aparecen definidos en este capitel nos pueden ayudar a precisar el espacio cultural de la pieza escultórica, ya que, más que limitarse a ser meros adornos relacionados con el gusto estético de la sociedad que los origina, configuran como afirma Olmos, "un sistema de

Detalle de la cabeza de la Astarté del *thymiaterium* de Torrubia de Cástulo [Museo de Cástulo] donde se observa la semejanza entre la flor de loto del capitel y la de esta figura [Blanco:1965,47].



signos gravados por su función social" [Olmos:1996,78]. Los motivos decorativos se crean, toman o transforman desde otras culturas con el objetivo de generar, a partir de una configuración sintáctica específica dentro de la ideología de la sociedad en la que se enmarca, un programa iconográfico propio que explique y legitime las creencias de dicha sociedad.

Una observación detallada de la decoración del capitel, con la existencia de motivos vegetales de iconografía y estilo decorativo propios del mundo ibérico (rosetas de siete, flor de loto, árbol de la vida, etc.), permite asociar esta pieza a la fase ibérica.

2. ESTUDIO ICONOLÓGICO: DESCRIPCIÓN DE LA DECORACIÓN Y SU SIGNIFICADO

El capitel posee forma troncopiramidal, con la sección media-superior engrosándose a modo de bisel en todo su perímetro y dejando un cimacio estrecho y liso. Tal y como han descrito diversos autores, el capitel muestra una decoración a base de volutas contrapuestas, con rosetas insertas de influencia jónica [AA.VV:1983; Blázquez y Contreras: 1984; AAVV: 1999] (1). Con todo, aunque su disposición pudiera sugerirnos lo contrario, esas volutas no componen el motivo central de la pieza.

En efecto, una lectura más atenta nos permite descubrir en la parte inferior del capitel unas líneas que forman la silueta de una flor de loto que ocupa todo el ancho de la cara inferior del capitel. Es en el interior de los pétalos laterales de esta gran flor donde se insertan las volutas anteriores con el propósito de darle realce e importancia. Los lados exteriores de aquélla forman los pétalos laterales que se proyectan fuera del vértice del capitel en la parte superior; en la parte central inferior de la flor vemos una ova alargada que define su tallo.

La comparación de la silueta de la flor con otros ejemplos de flores, como las que aparecen encima de la cabeza de las Astarté del *quemaperfumes* de la tumba de Torrubia en Cástulo, permite detectar una

clara similitud [Blanco: 1965] (2), a pesar de que en la flor de este último capitel, el pétalo central ha desaparecido para ser sustituido por una representación original del árbol de la vida con rasgos vegetales típicamente orientalizantes (fenicios).

Efectivamente, a diferencia de la flor de las Astarté del *quemaperfumes*, desde la parte superior de la ova central de la flor de loto del capitel y fundiéndose u originándose desde los laterales internos de las espirales inferiores, arrancan los dos lados de un tronco definido por bandas verticales que se abren ligeramente en la parte superior y se incurvan y exvasan en el vértice superior, cerrándose de nuevo al interior en ángulo agudo para dejar una plataforma donde se ubican unas rosetas. Del interior de los ángulos agudos del tronco del árbol brotan unas espirales laterales inversas que son, en realidad, ramas que cubren ambos lados del cuerpo superior del capitel y en cuyo centro vemos, de nuevo, sendas rosetas. La propuesta de considerar esta forma como árbol de la vida ya fue formulada por Blanco, que la localiza en un marfil de Meggido [Blanco: 1958], y por Blázquez y Contreras basándose en el estudio de Blanco [Blázquez y Contreras: 1984].

Fueron los fenicios quienes trajeron el tema iconográfico e ideológico del árbol de la vida al sur peninsular. Efectivamente, en la cultura fenicia la elaboración de las palmetas dispuestas en series verticales va a ser el elemento fundamental en la configuración

de la figura del árbol de la vida. Sin embargo, esas palmetas pueden asociarse a una representación del vástago vertical central (tronco) del que surgen dos volutas opuestas invertidas o ramas convexas a los lados y acabado en vértice triangular (yema). Es el caso de la decoración central de un anillo de oro procedente del sitio arqueológico de *Tharros* en Cerdeña.

Esta forma esquemática se asumirá rápidamente en las sociedades tartésicas y protoibéricas de nuestra actual región, con el broche de cinturón del Túmulo funerario del Palmarón en Niebla (de mediados del siglo VII a.C. a principios del siglo VI a.C.) convertido en exponente claro de este tipo de representaciones [5 en página 159].

No obstante, en nuestro caso, de la parte central surge una roseta hexapétala que nos permite identificar al árbol como florecido al situarse la flor sobre la verdadera parte generativa del árbol: la zona central o yema.

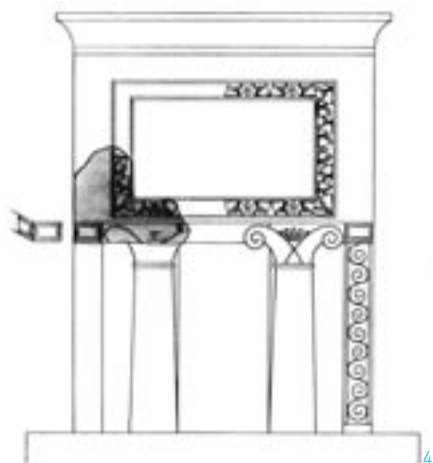
Estos son los elementos decorativos que integran la decoración de dos de las caras enfrentadas. Las otras son iguales a las primeras aunque con el añadido de un roleo vertical que nace de la parte medular del árbol y se ubica en el centro de la yema sirviendo de soporte a la roseta (1). Lejos de romper el significado iconográfico, este elemento redundante en el sentido de florecimiento del árbol confirmando al definirse por analogía como rama florecida.

Los motivos decorativos de este capitel demuestran la importancia de los grupos fenicios y cartagineses en la génesis y desarrollo de las formaciones ibéricas meridionales. La influencia orientalizante va a ser fundamental en la conformación de la sociedad ibérica, hasta el punto de impregnar un ámbito tan hostil a los cambios como el de las creencias religiosas. En este sentido, en las sociedades indígenas se da un sincretismo o fusión entre el universo religioso y las divinidades locales con los de los colonizadores fenicios y cartagineses del que el ejemplo de Cástulo no constituye una excepción.

En este caso se observa la asociación de una diosa madre ancestral con la Astarté fenicia. Su condición de diosa ctónica y, por



Capitel ibérico hallado en el "Cerro de las Vírgenes" dentro del área arqueológica de la antigua ciudad ibérica de Itucci/Torreparedones. En este capitel se observa una gran semejanza de forma y estilo decorativo con el capitel de Cástulo (León:1979, 201).



Reconstrucción de la fachada del templo ibérico a partir de los fragmentos escultóricos CE00181 y CE00183 hallados en Cástulo (Museo Monográfico de Cástulo, Linares según Lucas y Ruano (Lucas y Ruano: 1990,59)).

tanto, diosa de la muerte, y a la vez diosa de la fecundidad y generadora de vida, permiten asociar rápidamente los atributos y la diosa misma con la *Astarté* fenicia y posteriormente con la *Tanit* púnica. Por otro lado, la diosa posee un dios compañero, dios de la vegetación y el crecimiento, que podemos relacionar con *Heracles-Melkart*, pareja de *Astarté* y, posteriormente, con el dios *Baal Hamon*, pareja de *Tanit*.

De esta manera, los atributos más definitorios que caracterizan a esos dioses serán asumidos por los indígenas iberos para identificar a los suyos y su representación se expresará a base de símbolos. Ése sería el significado de los elementos del capitel, pues la flor de loto y las rosetas son atributos y símbolos de la diosa *Astarté/Tanit/Diosa Madre* ibérica, mientras que el árbol de la fecundidad se asocia con *Heracles Melkart/Baal Hamon/Compañero de la Diosa Madre* (1).

Se aprecia, por tanto, una influencia orientalizante en formas y contenidos. Sin embargo, ambas esferas se adaptan y reinterpretan aquí de manera innovadora, tanto desde un punto formal como desde el punto de vista del lenguaje iconográfico, haciendo que los elementos decorativos cobren un nuevo significado. Así, el significado del contenido iconográfico de este capitel excede en complejidad a la interpretación que se derivaría de la presencia en él de la pareja divina. Efectivamente, como bien comenta Ricardo Olmos, "[en] un lenguaje iconográfico como el ibérico. Un elemento aislado apenas posee más de un solo significado [...] pero tiene la capacidad de adquirir significaciones nuevas al combinarse en un contexto, es decir al relacionarse con toda la serie de elementos significativos que le rodean" (Olmos: 1992, 26).

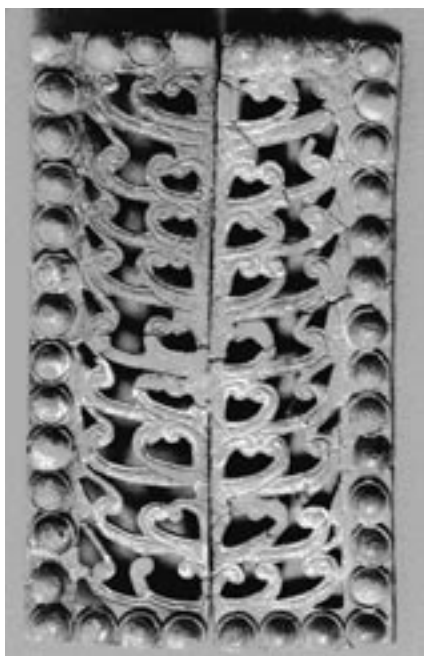
El análisis del contexto o trama y ubicación de los elementos decorativos de este capitel refleja un acto trascendental e imprescindible para la pervivencia de la comunidad ibérica: el momento culminante del *hierosgamos*, un instante único por el cual la diosa madre señora de la tierra y la fecundidad resucita de la muerte a su amante/esposo dios de la vegetación y da la vida a través de la culminación de su unión sexual. Se trataría de la interpretación más razonable de la flor

de loto que vemos en la sección inferior del capitel de cuya parte central abierta brota un árbol de la vida que, originándose en lo más profundo de la médula de la flor, se desarrolla en la parte superior.

Es más, la división temática en parte inferior y superior apuntaría a los dos mundos: en la parte inferior, el reino de la diosa, una diosa que lo abarca todo en tanto que propietaria de ese submundo; en la parte superior —la del dios—, el mundo de los vivos enraizado, no obstante, en el mundo subterráneo a través de la diosa. El mayor volumen frontal dado a la parte superior del capitel nos parece una forma de remarcar de manera expresa los dos niveles terrenales, con el submundo inferior por debajo del mundo de los vivos. Debemos destacar que el florecimiento del árbol se inicia en el límite entre los dos mundos, entre las dos partes del capitel, de donde arranca el engrosamiento que alcanza su plenitud en la parte superior. Se estaría también representando así el tránsito y la regeneración del dios en el paso de un mundo a otro (*ánodos*).

Pero en el lenguaje iconográfico ibérico, un único elemento puede dar lugar a diferentes significados dependiendo del contexto. Dicho de otro modo: en un contexto iconográfico ibérico concreto pueden existir, y de hecho existen, diferentes significados y mensajes según sea la relación que se establezca entre los elementos decorativos de una misma pieza (Olmos: 1996).

Los elementos iconográficos tienen múltiples significados que van revelándose a partir de las diversas asociaciones que se dan dentro del contexto. En este sentido, los elementos decorativos del capitel complementan, matizan, enriquecen y desarrollan el tema central del *hierosgamos*, de las creencias religiosas y de las divinidades representadas. A su vez, el *hierosgamos* parte de una creencia más profunda y generalizada de la concepción cíclica de la naturaleza en continua transformación confirmando el carácter cíclico del concepto muerte/vida. Los dos son términos complementarios y dependientes entre sí, ya que cada uno da origen al otro; fuerzas creadoras generadoras de su opuesto. Los iberos asumen esta creencia que está presente en numerosos elementos de su cultura



Broche de cinturón del túmulo de El Palmarón en Niebla, Huelva. Se observa la estructura central del árbol con volutas invertidas y yema central [Aranegui: 2000, 303].

material y que, en el caso de este capitel, refleja con toda claridad ese enfoque místico de la muerte y la resurrección.

Por ejemplo, si aceptamos, como afirma Moneo, que las espirales formarían parte de los atributos de la diosa simbolizando el universo en evolución (Moneo: 2003), la presencia de dichas espirales en el interior de la flor de loto indicaría que la diosa es la propietaria, la que posee en su seno la facultad de hacer que el universo evolucione y gire según las leyes naturales. Por otro lado, las rosetas en forma de espirales insertas en las ramas laterales del árbol sugerirían que éste es una parte intrínseca fundamental del mecanismo generador del universo; al mismo tiempo, en tanto que atributo de la diosa, refleja la importancia suprema de ésta dentro de ese ciclo: ella es parte del mismo árbol y, a la vez, centro, origen de ese ciclo del mecanismo vital, al ser simultáneamente diosa de la muerte y engendradora de la vida, lo que se

explicita ubicándola y colocando su símbolo en el centro de la espiral, en el centro del universo en evolución. Por otro lado, al fundir los símbolos y atributos de la divinidad femenina con una parte de la masculina se incide en el proceso de la acción material de la unión divina a la vez que se subraya la trascendencia del poder de la divinidad femenina en la regeneración vital con relación a la masculina. La existencia de la roseta central (1) abunda en esa trascendencia y la concreta más eficazmente al brotar de la parte central y engendradora del árbol, siendo ese lugar el que aparece representado con una flor que simboliza a la divinidad y ubicada en un lugar preeminente como elemento que preside la figura. Por último, el lugar de la roseta en la parte superior podría apuntar a la diosa como divinidad del cielo y las estrellas, atributos asimilados a partir de la diosa *Astarté* y, sobre todo, de la diosa púnica *Tanit*. El capitel indica, por tanto, la omnipotencia de esa diosa como gran diosa polifacética, señora de la muerte y del cielo.

Tampoco es el tema de los roleos verticales que salen de la parte medular de la flor de loto en dos caras enfrentadas (1 en página 156) un simple motivo ornamental. Al interpretarse como peinado esquemático hatórico (Uroz: 2006) símbolo de la diosa a la vez que representación del agua (Olmos: 1997), aluden a la necesidad de la ablución con el agua purificadora primordial para pasar de un mundo al otro, de la muerte a la vida. La diosa madre/Astarté como diosa conductora y protectora de los muertos sería la propietaria y custodia del agua primordial y vivificante que hace renacer a la otra vida.

Los intensos contactos entre los fenicios y egipcios desde el segundo milenio a.C. provocaron un marcado sincretismo entre la diosa *Hathor* egipcia y la *Astarté* fenicia, haciendo que en las representaciones de *Astarté* se mezclen rasgos típicos y se asuman atributos como la roseta y la flor de loto, propios de la diosa egipcia. De esta forma, se puede destacar el carácter funerario de la diosa *Hathor* y su relación con el agua primordial de *Nun* y sus atribuciones a la diosa del nuevo año responsable de la crecida del Nilo.

Volviendo a la representación del capitel, los roleos verticales que surgen del centro de la flor de loto, del centro de la diosa, y recorren el interior del tronco del árbol hasta llegar a la zona central (yema) que sirve de soporte a la roseta central, hacen referencia a la necesaria ablución del agua purificadora primigenia de la diosa. La divinidad actúa desde el mundo de la muerte para dar la vida y provocar el renacimiento y florecimiento del árbol, del dios, ofreciendo a la vez un nuevo *ánodos*, esta vez de la diosa. En este sentido, y en relación con la multiplicidad de significados de los elementos iconográficos iberos según sea el contexto dado, por su semejanza formal con los rôleos/agua, las espirales del interior de la flor de loto podrían indicar que la diosa contiene el agua primordial en su seno.

En definitiva, el contexto iconográfico de este capitel narra de manera completa el fondo de las creencias religiosas ibéricas, explicando conceptos tan importantes como el sentido de la vida y la muerte para el ibero, y la importancia y significado de los dioses en la producción y reproducción física de la vida en general y de la comunidad en particular.

3. ORIGEN Y FUNCIÓN

Y si, como hemos indicado, el estilo artístico y formal de la decoración y la significación iconográfica nos permiten atribuir un carácter eminentemente ibérico al capitel, el análisis de la piedra de la pieza permite localizarlo con precisión dentro de la comunidad ibérica que lo produjo y lo utilizó. Parte de la bibliografía que se ha ocupado del capitel (Blázquez y Contreras: 1984; AA.VV: 1999) le atribuye una configuración caliza, un tipo de roca que se encuentra tanto en la Sierra de Cazorla y Segura como en Sierra Mágina; en ambos casos, a suficiente distancia de Cástulo como para obligarnos a considerarlo como material no local. Sin embargo, el análisis petrográfico macroscópico del capitel concluye que está hecho de arenisca. Esas características petrográficas permiten situar el origen la piedra del capitel muy cerca del *oppidum* de Cástulo y, por tanto, otorgarle la consideración de material autóctono. Planteamos, por tanto, la existencia de un taller en época ibérica en Cástulo.

Se trataría pues, de un capitel hecho por iberos de Cástulo para cubrir las necesidades propias de su comunidad. Así pues, si tenemos en cuenta los criterios de:

- Origen autóctono de la materia prima.
- Lugar de elaboración y el estilo decorativo y formal representado.
- Representación de los temas iconográficos sobre las cuatro caras del capitel, planteando una ubicación exenta con el fin de facilitar la visión de los cuatro lados.
- Importancia narrativa del contexto iconográfico reflejando el fondo de las creencias iberas y la fuerte relación con su diosa *Astarté/Tanit*/diosa madre, estaremos en condiciones de plantear la ubicación del capitel en la *cella* (capilla del altar) de un santuario ibérico consagrado principalmente a la diosa y, de forma secundaria, a su compañero masculino. Tal capitel formaría parte de una columna que, muy posiblemente, representaría simbólicamente a las divinidades de la advocación del templo. Y aunque el hallazgo descontextualizado del capitel no permite una asociación concluyente, debemos señalar la presencia de dos fragmentos escultóricos descubiertos en Cástulo que se han interpretado como parte de la fachada de un edificio de culto ubicado en una necrópolis de los siglos III–IV a.C., (Lucas y Ruano: 1990) y que Moneo considera parte de un monumento funerario turriiforme en el que se realizarían rituales relacionados con el culto funerario a los antepasados (Moneo: 2003) [4 en página 158].

Uno de los ejemplos más claros y cercanos a *Cástulo* es el del santuario extraurbano de Torreparedones, en Córdoba. Se trata del antiguo *oppidum* de *Ituci*, un santuario que estaría dedicado a la diosa *Tanit/dea Caelestis* y en cuya *cella* se encontró una columna con un capitel de hojas de estilo romanizado ibérico. Esta pieza, a la que se otorga una función sacra, se ha fechado en el cambio de era como parte de una reconstrucción del templo que habría tenido lugar en la segunda mitad del siglo I d.C. (Fernández y Cunliffe: 2002).

Sin embargo, los trabajos arqueológicos efectuados datan la fundación de dicho templo en los siglos IV–III a.C., en plena época ibérica. Por otro lado, en 1970 se produjo un hallazgo descontextualizado de un capitel con un estilo decorativo similar al de Cástulo (León: 1979), pero en este caso representando una advocación íntegra de *Tanit/Dea Caelestis* [3 en página 158]. La reconstrucción del templo de fase romana republicana lo convertiría en heredero de la estructura del templo anterior, con una indudable influencia fenopúnica, pero netamente ibérico. Así, la forma y la decoración de ese capitel permite considerarlo parte de la columna sagrada de la *cella* del primer santuario, donde la deidad se representaría a través de ese objeto sagrado con una decoración que coincide perfectamente con los atributos de la diosa *Tanit*/diosa madre ibérica.

Por último, las formas de los capiteles, su estilo decorativo, el significado y la narración de los elementos representados

y las evidencias contextuales indirectas permiten considerar una fecha del ibérico pleno. A su vez, las circunstancias políticas–religiosas que se dan en este momento coinciden con el significado iconográfico, localización geográfica y ubicación de este capitel en el mundo ibérico del Alto Guadalquivir. Con posterioridad a la asimilación de la diosa *Astarté* como diosa madre para garantizar la legitimidad de las dinastías sacras del ibérico antiguo por los ritos relacionados con el *hierosgamos* tuvo lugar a una transformación resultante de la eliminación de esas dinastías y de la emergencia de aristocracias vinculadas a sus propios *oppida*. La religión se orientó entonces hacia un culto más público, con los templos convertidos en construcciones independientes y asociados a la ciudad y al héroe fundador. Se vuelve así, a un culto que recuerda la antigua esencia del rito y las divinidades como elementos independientes que garantizan con sus acciones las necesidades básicas de producción y reproducción de la comunidad, y en donde ésta posee la prerrogativa de la intercesión directa y sin intermediarios. Todo ello controlado, eso sí, por la élite aristocrática.

En este contexto, el significado plenamente divino del *hierosgamos* y la ubicación en un templo cercano o dentro del *oppidum* de *Cástulo* de este capitel coinciden plenamente con el momento histórico señalado.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1999): *Los Iberos: Principes de Occidente*. Edit. Ministerio de Cultura. Madrid.

AA.VV. (1983): *Los Iberos*. Edit. Ministerio de Cultura. Madrid.

ARANEGUI GASCÓ, C. (2000): *Argantonio: Rey de Tartessos*. Catálogo de exposición. Edit. Fundación El Monte.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1958): "En torno a las joyas de Lebucao", en *Revista de Guimaraes*, 68: 179 y ss.

– (1965): "El ajuar de una tumba de Cástulo" en *Rev. Oretania*, 19: 7–60. Edit. Museo Arqueológico de Linares. Córdoba.

BLÁZQUEZ, J.M. y CONTRERAS, R. (1984): "Esculturas, relieves e inscripciones de Cástulo" en *Cástulo IV*: 269–287. Ministerio de Cultura. Madrid.

FERNÁNDEZ, M.C. y CUNLIFFE, B.W. (2002): *El yacimiento y el santuario de Torreparedones: Un*

lugar arqueológico preferente en la campaña de Córdoba, BAR Internacional Series, 1030. Oxford.

LEÓN, M.P. (1979): "Capitel ibérico del Cerro de las Vírgenes" en *Archivo Español de Arqueología*, 52: 195–204. Edit. C.S.I.C. Madrid.

LUCAS, M.R. y RUANO, E. (1990): "Sobre la arquitectura ibérica de Cástulo (Jaén): Reconstrucción de una fachada monumental" en *Archivo Español de Arqueología*, 63: 43–64. Edit. C.S.I.C. Madrid.

MONEO, T. (2003): *Religio ibérica: Santuario, ritos y divinidades (siglos VII–I A.C.)*. Biblioteca Archaeológica Hispana, 20. Real Academia de la Historia. Madrid.

OLMOS ROMERA, R. (1992): "El surgimiento de la imagen en la sociedad ibérica" en *La sociedad ibérica a través de la imagen*: 8–32. Edit. Ministerio de Cultura. Madrid.

– (1996): "Las inquietudes de la imagen ibérica: Diez años de búsquedas" en *Rev. de Estudios Ibéricos*, 2: 65–90. Madrid.

– (1997): "Las incertidumbres de los lenguajes iconográficos: las páteras de plata ibéricas" en *Varia 3, Iconografía Ibérica Iconografía itálica: Propuestas de interpretación y lectura*: 91–102. Edit. U.A.M. Madrid.

PISANO, G. (1988): "I gioielli" en S. Moscati (ed), *I Fenici*, Milano, pp.370–393.

UROZ RODRÍGUEZ, H. (2006): *El programa iconográfico religioso de la "Tumba del Orfebre" de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*. Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo N° 3. Edit. Museo del El Cigarralero. Murcia.

NOTAS

1. Aunque autores como Uroz relacionan el árbol de la vida con la divinidad femenina, existe una asociación directa del árbol con el dios Baal Hammon cartaginés.



Imagen del retrato femenino, depositado en el Museo Provincial de Jaén. Foto: Martín García Pérez.

1

UN RETRATO FEMENINO FLAVIO EN LA VILLA ROMANA DEL CORTIJO DE LOS ROBLES (JAÉN)

ANTONIO LÓPEZ MARCOS
LUIS BAENA DEL ALCÁZAR



Vista aérea de la excavación arqueológica. El punto rojo indica el lugar del hallazgo. Foto: AeroZoom.



El estanque (*impluvium*) donde aparecieron las esculturas una vez limpio. Foto: G. Olmedo.



Proceso de excavación del relleno del estanque en el momento en que apareció la escultura. Foto: A. López.

1. INTRODUCCIÓN

Con motivo de la instalación de un colector y unos viales en la zona de expansión norte de Jaén, entre noviembre del 2005 y agosto del 2006 se excavó el núcleo principal de una importante villa agrícola romana. Construida a mediados del siglo I d.C. en la ladera de un pequeño cerro, se encontraba a menos de 3 km de la ciudad romana de *Aurgi* (Jaén). El paisaje actual de un mar de olivos en torno a ella no difiere mucho del que debía existir en su momento de máximo esplendor, allá por el siglo III-IV d.C. La vida de esta "cortijada" romana se prolongaría hasta principios del siglo VI. Posteriormente la zona volvería a ser ocupada en fases tempranas de época islámica."

Funcionalmente, las construcciones romanas se reparten en dos grandes complejos: por un lado tenemos la zona de producción o *fructuaria*, con una superficie excavada algo superior a los 1.300 m² y, por el otro, el área residencial o *pars urbana*, con algo más de 900 m² [2]. A éstas hay que añadir una gran área empedrada, a modo de plaza, que funcionaría con la primera fase de la *villa*, la del siglo I d.C., de casi 300 m². La segunda fase (s. III d.C.) es la mejor conocida y a ella pertenecen las construcciones más importantes. De la primera villa, la del siglo I, sólo conocemos las estructuras donde no se superpusieron construcciones posteriores.

2. LA ZONA DE PRODUCCIÓN: UNA FÁBRICA DE ACEITE

Sobre estructuras precedentes se construye a principios del siglo III d.C. una gran almazara que llegó a tener en activo hasta

seis prensas de aceite. El cuerpo central de la fábrica tenía 30 metros de largo por 16 de ancho. De todo el equipamiento sólo se han conservado los contrapesos de gran tamaño (2 metros de altura y más de uno de diámetro) así como dos de las piedras de base de los *arbores* (vigas de madera verticales donde se equilibra el *prelum* que es la travesía horizontal de gran tamaño que sirve para prensar la aceituna) y parte de la superficie de circulación y mantenimiento de las prensas. El fuerte arrasamiento que presenta la zona ha hecho que el resto de las partes hayan desaparecido quedando los muros a cota de cimientos. Los contrapesos se conservan, ya que están instalados en el centro de pequeñas habitaciones circulares subterráneas construidas con mampostería regular de gran tamaño. Los seis círculos, donde se encontraban los contrapesos o quintales, se encontraban conectados entre sí por unas pequeñas galerías. De otras habitaciones vinculadas al proceso de producción del aceite sólo queda parte de la *cella olearia* donde aparecieron prácticamente arrasadas hasta su base cuatro tinajas de almacenaje de aceite.

La fábrica tuvo su momento de esplendor hasta la segunda mitad del siglo IV d.C. A partir de este momento se colmatan las habitaciones de los contrapesos y se planifican nuevas habitaciones, aprovechando parte del material constructivo de la almazara.

3. EL ÁREA RESIDENCIAL O *PARS URBANA*

Al Este de la almazara encontramos la zona residencial del latifundio romano: una casa de grandes dimensiones, de 38

metros de largo por otros 30 de ancho, sin contar las habitaciones absidales que sobresalen de los muros Este y Oeste; en total 1.140 m² aproximadamente, de los que se han excavado 650 m², pues el resto de la casa está fuera de la zona de afección de las obras. La casa, de planta ligeramente rectangular, se distribuye a partir de un *impluvium* de 6,55 m de ancho por 5,70 m de largo y una profundidad de 1 metro, de la que se conservan 86 cm. Los muros conservan restos de pintura ocre en su cara externa. Por la interna, un grueso revoco de cal de 2-3 cm garantizaba su impermeabilidad. Al fondo del estanque se descendía por una escalera central de cuatro escalones. En uno de los ángulos se encontraba el desagüe, constituido por una tubería de plomo que vertía el agua a un canal. El estado general de conservación de la misma es excepcional, faltando sólo 15-20 cm del remate de los muros y conservando el revoco y el pavimento casi en su totalidad [3]. En torno a este estanque central se dispondría un peristilo columnado que serviría de distribuidor interior a las distintas estancias de la casa.

La construcción, que habría que situar a principios del siglo III a.C., dentro de un programa edilicio en el que también se incluye la instalación de la almazara, se realiza arrasando una casa anterior del siglo I d.C. No podemos precisar el momento en que esta segunda residencia habría entrado en crisis, aunque sí podemos certificar que a principios del siglo V ya está abandonada, instalándose encima una pequeña necrópolis.

4. EL HALLAZGO DE LAS ESCULTURAS

El día 11 de enero del 2006, al excavar el relleno del estanque central (4), aparecieron dos esculturas de gran belleza y finos trazos: un rostro femenino y una Afrodita sobre pedestal acompañada de un Eros (5). El relleno era una acumulación de escombros con materiales de construcción (tejas, ladrillos, piedras...) entre los que asomaron materiales arquitectónicos más relevantes (un capitel de estilo corintio labrado en piedra local, un fragmento de cornisa, restos de baldosas de mármol y fragmentos de estuco pintado). También aparecieron grandes segmentos de tuberías de plomo y restos de recipientes de almacenaje de gran tamaño (*dolia*). La cerámica común es muy escasa aunque se recuperaron fragmentos de terra sigillata africana tipo D y terra sigillata tardía meridional, permitiéndonos adelantar como fecha de amortización del espacio las postrimerías del siglo IV o los inicios del siglo V. Entre la cerámica recogida aparecen también fragmentos de sigillata hispánica y clara tipo A, lo que nos daría una fecha de segunda mitad del siglo I y primera del II. Cuando la colmatación de la piscina se efectuó ya hacía tiempo que había dejado de funcionar, puesto que no hemos encontrado ninguna evidencia de lodos o cieno sobre el pavimento, y se utilizan escombros de otros puntos, de ahí la presencia de algunos materiales más antiguos dentro del relleno. Es en este contexto donde, mezcladas con el material, aparecen las dos esculturas arriba reseñadas a las que se suman otras dos más: un príapo y un torso femenino.



Detalle *in situ* de la cabeza femenina y de la escultura de la Afrodita con Eros. Foto: A. López.

5. DESCRIPCIÓN DE LA ESCULTURA

Se trata de una pieza labrada en mármol de color blanco que, en su conjunto, está bien conservada. Acusa, no obstante, roturas en la barbilla, la nariz y la parte trasera, afectando al moño del tocado, al que cabe añadir otra rotura en su parte superior. Se advierten, asimismo, los inevitables deterioros y de desgaste de superficies y la adherencia de concreciones calizas. Su altura es de 33'3 cm y su anchura de 21 cm, medidas éstas que se corresponden con muchos de los retratos que se mencionan más adelante. Se expone en la actualidad en el Museo Arqueológico de Jaén (1 página 161).

Es un retrato femenino que representa a una dama de mediana edad. El rostro, de estructura oval determinado por el peinado, es carnoso en las mejillas y el maxilar, apuntándose ligeramente los pómulos. La boca es amplia, con las comisuras hacia abajo y los labios bien dibujados. Los ojos están bien trabajados por el escultor, con bajos arcos superciliares de talla correcta. El pulido de la cara contrasta poderosamente con los efectos lumínicos, ilusionistas, de claroscuro que dominan en el peinado, muy propio de la época a la que pertenece. El alto tupé, que dibuja una zona triangular en la frente dejando ver los lóbulos de la orejas, está formado por numerosos y pequeños rizos circulares presentados

LA IMPORTANCIA DE ESTA PIEZA RESIDE EN SU PARTICULARIDAD, AL SER ÚNICA EN SU GÉNERO —AL MENOS POR LO QUE NOSOTROS CONOCEMOS— ENTRE LAS HALLADAS EN LA PENÍNSULA IBÉRICA, YA QUE LOS OTROS EJEMPLARES CONOCIDOS DE ÉPOCA FLAVIA QUEDAN MUY ALEJADOS, EN LO FORMAL Y EN LO ESTILÍSTICO, DE ESTE RETRATO JIENNENSE.

frontalmente, en cuyo centro se ha practicado un orificio mediante el empleo continuo del trépano. De la parte superior del tupé hacia atrás se disponen unos mechones ondulantes que aumentan su efecto lumínico, con incisiones sobre ellos. La parte media de la zona superior de la cabeza se resuelve con pequeñas trenzas, también con líneas incisivas, que concluyen en sendas trenzas de mayor tamaño, recogidas sobre la nuca formando un grueso moño anular.

Las características estilísticas de este retrato permiten situarlo, sin duda alguna, en los últimos años de la dinastía Flavia. Son frecuentes en la estatuaria romana desde el momento en que Julia, la hija del emperador Tito, pusiera de moda este artificioso peinado que los especialistas modernos han denominado *panal de abejas*. Sin embargo, el tocado de Julia, que se adorna con una construcción capilar redondeada, no se ajusta a este ejemplar jiennense. Existe una mayor semejanza con los retratos de Domicia Longina, esposa de Domiciano, la cual aparece con un tupé más alto y aparatoso, de

estructura casi triangular (1). Esta moda, impuesta por la emperatriz, fue seguida por numerosas mujeres de la época, como queda atestiguado en un buen número de retratos de particulares (2), grupo al que, en principio, pensamos ha de adscribirse esta pieza, al presentar su identificación con la primera dama imperial algunos problemas que requieren un estudio más profundo.

Es de advertir que la confrontación con los ejemplares más conocidos no permite en ninguno de los casos establecer un paralelismo exacto, sino tan sólo apuntar por separado las similitudes en los rizos globulares horadados por el trépano, en las facciones del rostro y en la disposición del moño que recoge las trenzas en la nuca. A pesar de ello, debe destacarse el retrato de una dama conservado en el Museo Nazionale Romano por la notable la semejanza con el retrato jiennense, especialmente en el perfil del lado izquierdo de la cara, en el alto tupé con los rizos globulares horadados, en las trenzas con incisiones sobre la cabeza y en el nudo del moño en la nuca (3).

En otro orden de cosas, desde un punto de vista formal, ha de considerarse como una obra de un taller local o bético en la que pueden advertirse algunas imperfecciones en la labra, como en el caso de las orejas, la resolución de las trenzas mayores al formar el moño anular, y el trabajo de las trencitas dispuestas en la zona intermedia entre el tupe y el moño. Pese a ello, el conjunto no deja de tener su mérito en cuanto su calidad formal.

La importancia de esta pieza reside en su particularidad, al ser única en su género —al menos por lo que nosotros conocemos— entre las halladas en la Península Ibérica, ya que los otros ejemplares conocidos de época Flavia quedan muy alejados, en lo formal y en lo estilístico, de este retrato jiennense (4).

A tenor de los paralelos aducidos y de las características formales y estilísticas de este retrato, consideramos que ha de fecharse en los últimos años del reinado de Domiciano o en los primeros del imperio de Trajano.

NOTAS

1. Uno de los mejores retratos de la emperatriz *Domicia* es el que se conserva en el Museo Capitolino, Stanza dei Imperatori, nº 25 (DALTRÖP, G.-HAUSMANN, U. - WEGNER, M., *Die Flavii*, Berlín, 1966, p.66ss. que puede considerarse como un prototipo, al que siguen otros excelentes como el de la Gliptoteca Ny Carlsberg de Copenhague, p.68 y 123, lám. 55 a-b, Cat. 661), pieza ésta que presenta algunos puntos de contacto con la que aquí se estudia, especialmente en la estructura ósea de las facciones y en el espacio triangular que deja el peinado sobre la frente. Otros ejemplares más o menos fieles al modelo capitolino son los retratos del Louvre, Dresde, Museo Británico, Uffizi, Museo Nazionale Romano, Museo Profano Lateranense y otros más que no presentarían demasiadas afinidades con nuestro modelo.

2. El retrato femenino nº de inv. 1124 del Museo Nazionale Romano ofrece algunas similitudes con el de Jaén en el alto

moño y en su construcción triangular sobre la frente, así como en el escaso espacio entre aquél y el moño (FELLETTI MAJ, B.M., *Museo Nazionale Romano. I ritratti*, Roma, 1953, pp.87-88, nº 158; AMODIO, A.A., en *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 9 (A.Giuliano, cur.), Roma, 1987, pp.202-203, R 158). Esta última característica y los rizos globulares pueden apreciarse en otra pieza del mismo Museo (FELLETTI MAJ, 1953, p.88, nº 159; AMADIO, 1987, p.203-205, R 159). Existen otros ejemplos de retratos de damas con el tocado característico, como el nuestro, en otros museos pero su enumeración sería largo y prolijo detallar.

3. FELLETTI MAJ, 1953, p.88, nº 160; AMADIO, 1987, p.205-207, R-160, nº de inv. 124474. Difiere en los rasgos faciales y en la cinta de pequeños rizos sobre la frente, que es como un anticipo de los retratos de la época de Trajano, singularmente los de Plotina y Matidia.

4. Recuérdense a este respecto el retrato bronceo, hallado en Ampurias en 1893, hoy en el Museo Arqueológico de Barcelona (GARCÍA Y BELLIDO, A., *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, pp.73-74, nº 58, lám.53; RODÁ, I., "El retrato romano en el NE de la Tarraconense", *Quaderni de La Recerca Scientifica*, 116, Roma, 1988, p.465. 1988, p.465, nota 15; ID., en *Roma a Catalunya*, Barcelona, 1992, p.32-33), el fragmento de retrato hallado en Mérida (NOGALES BASARRATE, T., *El retrato privado en Augusta Emerita*, Badajoz, 1997, p.66-67, nº 44, lám. XLIIa); el del Foro de Clunia (PALOL, P. DE, 1961, "Cabeza femenina hallada en el Foro de Clunia, BSAA, XXVII, 1961, p.345-348, y ya en la Bética, el de Santiponce en el Museo Arqueológico de Sevilla (LEÓN, P. *Retratos romanos de la Bética*, Sevilla, 2001, p.214-215).

INGE MORATH (DANUBIO)

PABLO JULIÁ Director, Centro Andaluz de la Fotografía



Cerca de Viena, 1958. © Inge Morath.

HAY MUCHAS RAZONES SI QUISIÉRAMOS justificar que el Centro Andaluz de la Fotografía proponga una exposición y un debate sobre Inge Morath. Una de consumo interno obligado, como es el hecho de que Morath tiene más libros sobre España que sobre otra cualquier nación del mundo. Otra de carácter profesional, ya que es una mujer que hizo historia con Magnum y es reconocida como uno de sus miembros más destacados. Otras ya de carácter más oportunista, por el morbo de su relación con el fantástico dramaturgo Arthur Miller y la reciente muerte de ambos (2002 y 2005 respectivamente) que los sitúa en el limbo de los mitos cercanos. Todas esas razones y muchas otras más que todos

podríamos enumerar están presentes en esta decisión, pero hay una que trasciende para nosotros como gestores, en alguna medida, de la cultura fotográfica y es la evidente necesidad que tenemos de situar a la fotografía en el centro de un debate que a veces olvidamos, con lo que esto conlleva de indefinición del lenguaje.

Centrándonos en el tema, nos gustaría eliminar los adjetivos que han quedado obsoletos para definir la fotografía que exponemos y que en vez de añadir precisiones que comprendan la esencia terminológica, hacen justo lo contrario, al estancar los conceptos atándolos a definiciones que limitan su entidad.

¿Es Inge Morath una fotógrafa periodista, artista, documentalista, figurativa o creativa? Esas supuestas categorías o adjetivos enrarecen el hecho fotográfico por excelencia, pero se utilizan a menudo por falta de una cultura de la imagen de la que, por desgracia, carecemos solidamente en este país. Esto nos lleva a intentar una reducción de mínimos que para nada ayuda. Inge Morath es, simple y llanamente, una fotógrafa. Y desde el CAF pretendemos, justamente, dar cabida a todos los posibles estilos personales, sin adjetivar en falso, valorando su importancia en el contexto de la fotografía que hoy se exhibe en los principales centros del mundo; a todos aquéllos que creamos que aportan una información



Lago Razim, Rumanía, 1958. Al acabar el día, las mujeres terminan su colada y los hombres, tras pasar la jornada pescando en el lago, izan velas para acelerar el regreso. © Inge Morath.

¿ES INGE MORATH UNA FOTÓGRAFA PERIODISTA, ARTISTA, DOCUMENTALISTA, FIGURATIVA O CREATIVA? ESAS SUPUESTAS CATEGORÍAS O ADJETIVOS ENRARECEN EL HECHO FOTOGRÁFICO POR EXCELENCIA, PERO SE UTILIZAN A MENUDO POR FALTA DE UNA CULTURA DE LA IMAGEN DE LA QUE, POR DESGRACIA, CARECEMOS SOLIDAMENTE EN ESTE PAÍS. ESTO NOS LLEVA A INTENTAR UNA REDUCCIÓN DE MÍNIMOS QUE PARA NADA AYUDA. INGE MORATH ES, SIMPLE Y LLANAMENTE, UNA FOTÓGRAFA.



Viaje a través de Wachau, 1994. Con 38 kilómetros de longitud, es una de las regiones más bellas y fértiles del Danubio. © Inge Morath.

CUANDO SE PLANTEA DESARROLLAR EL PROYECTO DEL DANUBIO, QUE RECORRE EUROPA HASTA EL MAR NEGRO, LO HACE ASUMIENDO LAS DIFERENTES CULTURAS DE LOS PUEBLOS POR LOS QUE PASA EN UN PERÍODO DE MUCHOS AÑOS, EN LOS QUE CAPTURA Y ROBA DE LA REALIDAD TODOS LOS ELEMENTOS, CONTRADICTORIOS O NO, Y LOS EXPONE DE MANERA ABIERTA, ESPONTÁNEA Y LLANA.

UTILIZA CON MUCHA INTELIGENCIA EL PLANO-CONTRAPLANO, QUE DEFINE LAS CONTRADICCIONES Y LOS CONTRASTES EN LOS CONTINENTES Y EN LOS CONTENIDOS, TAN QUERIDO A LA FOTOGRAFÍA DE CARTIER-BRESSON O CAPA.



Furtwangen, Alemania, 1995. Casa y parcela de María Hoch. Las piedras delimitan el cauce del río Breg, bajo el hotel Kolmenhof. María zanja con un certificado la controversia sobre el nacimiento del Danubio. En su pradera hay manantiales cuyas aguas se recogen en la propiedad de su vecino. © Inge Morath.



Jurilovka, Rumanía, 1994. © Inge Morath.

del tipo y significado que sea, pero que incrementa la base de conocimiento que creemos tenemos derecho a tener y que de hecho tenemos en otras artes plásticas.

En este caso concreto, en Inge Morath se dan coincidencias que es necesario valorar. La necesidad de atrapar la esencia del paisaje no consiste en sacar bellas postales. Cuando se plantea desarrollar el proyecto del Danubio, que recorre Europa hasta el Mar Negro, lo hace asumiendo las diferentes culturas de los pueblos por los que pasa en un período de muchos años, en los que captura y roba de la realidad todos los elementos, contradictorios o no, y los expone de manera abierta, espontánea y llana, para que la visión de su obra y su diversidad nos haga preguntas a nosotros mismos, o sonriamos por su ironía, o entendamos que la realidad

no se atrapa en una sola mirada. Y eso, sencillamente, es la premisa del arte.

La lectura de su obra no se pierde en la inmediatez de una visión fugaz, sino que nos ayuda a entender que la visión esquemática del mundo es para los pobres de ideas, y eso entronca con el verdadero periodismo o el nuevo periodismo, el de los años cincuenta, el de siempre pero que difícilmente hoy se hace, al que llegamos muchos después de conocer la obra de Catalá Roca, Capa, Cartier-Bresson o Eugene Smith, por citar a unos pocos de una lista enorme e importante. Consiste en vivir la vida, fundirse en la realidad que se pretende captar, escuchar y mirar a través de un rectángulo cosificando lo que de excepción tiene lo que vemos, siendo extrajeros de nosotros mismos pero ciudadanos del universo, vecinos cercanos, paisanos por un tiempo de alguien al que

posiblemente nunca más volvamos a ver pero del que hemos robado parte de su alma para que lo entiendan los demás. Eso es Inge Morath. Y por eso su obra trasciende en el tiempo y su discurso es cercano, y nos quedamos con la sensación que su recorrido por esa autopista fluvial que es el Danubio tendrá que ver y mucho con las imágenes que ella nos sugiere, pero que no pretenden ser la esencia indiscutible sino la percepción aguda y sensible, el guiño cómplice o la denuncia sin paliativos de una Europa con un mismo río y tantas diferencias. Un paisaje con figuras vivas y con muertos obsoletos, porque con ello se pretende representar la nostalgia de lo que pudo ser y se quedó en estatua o en bandera. Veamos el ejemplo de la contraposición obligada entre el pabellón de insignes austriacos y el cementerio de los personajes sin nombre que con la misma cruz definen



Canal de Sulina, Crisen, Rumanía, 1994. A la izquierda, un tramo del Danubio fluye hacia el canal. © Inge Morath.

un único contenido: la muerte como paradigma de la igualdad.

Y todo ello a través de un dilatado recorrido en el tiempo —las primeras imágenes son de 1954 y las últimas del 1995— y en el espacio. A veces esos diferentes tiempos se producen por exigencias políticas, con lo que añadimos más paisanaje puro y duro y más elementos en el puzzle que Morath nos presenta.

Son fotos en blanco y negro las de la exposición —en el libro sí aparecen algunas en color—, de una composición esmerada y muy buena copia y con una mirada sin estridencias, clásica, que pretende no hacerse notar para que nada rompa el devenir natural del tiempo, pero que nos obliga a construir, a cada uno de los que vemos sus fotos, una macro visión personal. Para ello, utiliza con mucha

inteligencia el plano-contraplano, que define las contradicciones y los contrastes en los continentes y en los contenidos, tan querido a la fotografía de Cartier-Bresson o Capa y que, con mucho aire, sin centrar de manera exclusiva la mirada para que ésta sea más abierta y plural, nos define en una panorámica detenida el sujeto, el predicado y los complementos necesarios para la comprensión de lo expuesto.

Por último, me gustaría comentar la necesidad que tenemos de abordar la problemática del paisaje. Desde este centro pretendemos convertirlo en uno de nuestros temas favoritos y esta exposición pudiera ser, con toda justicia, un preámbulo de la Bienal Fotográfica sobre el paisaje que, junto al Centro Andaluz del Paisaje y a la Universidad, vamos a celebrar a principios del 2009, en Sevilla y en Almería.

FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN
Danubio.

AUTOR
Inge Morath.

NÚMERO DE FOTOS
98 en b/n. 70 fotos enmarcadas en 50 x 65 cm y 28 fotos enmarcadas en 80 x 80 cm.

ORGANIZA
Centro Andaluz de la Fotografía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía y el Foro Cultural de Austria en Madrid.

COMISARIADO
Foro Cultural de Austria en Madrid.

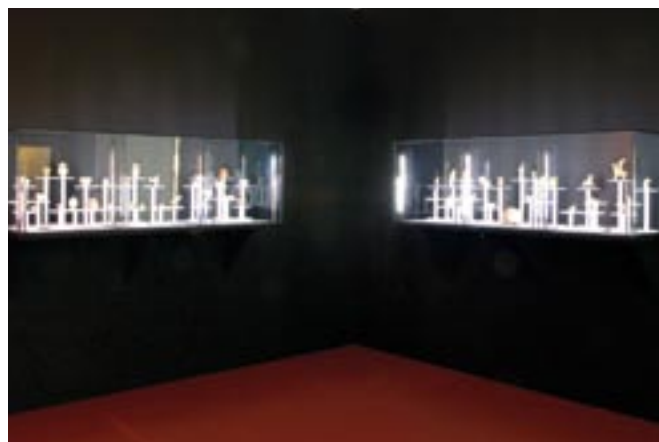
LUGAR
Sala de exposiciones del CAF,
Pablo Cazard 1, 04001 Almería.

FECHAS
11 de abril al 30 de mayo de 2007

HORARIO DE VISITA
De lunes a viernes de 9 a 14 y de 16 a 21 horas.
Sábados de 18 a 21 horas.
Domingos y festivos cerrado.

DEL RITO AL JUEGO: EXPOSICIÓN DE JUGUETES Y SILBATOS DESDE EL ISLAM A LA ACTUALIDAD

ISABEL FLORES ESCOBOSA
ANA D. NAVARRO ORTEGA



Exposición *Del rito al juego*. Museo de Almería. © Miguel Ángel Marín.

EN LA EXPOSICIÓN SE EXHIBEN APROXIMADAMENTE 260 PIEZAS ORIGINALES PROCEDENTES DE DIFERENTES ÁMBITOS (TANTO DE ANTIGUOS FONDOS DE MUSEOS COMO DE EXCAVACIONES URBANAS) DE ALMERÍA, GRANADA, MÁLAGA, JAÉN, MALLORCA Y PORTUGAL. LA CRONOLOGÍA DE LAS PIEZAS ABARCA DESDE ÉPOCA ANDALUSÍ HASTA NUESTROS DÍAS.

LAS FIGURITAS DE BARRO COCIDO con representación zoomorfa y antropomorfa, con o sin silbato, así como los juguetitos que reproducen vajillas, tanto islámicas como cristianas, configuran un tema que la investigación histórica o de otras disciplinas, como la Antropología, ha tratado sólo esporádica y/o anecdóticamente.

La exposición que aquí comentamos arranca de la investigación desarrollada en una intervención arqueológica de urgencia, efectuada en el casco histórico de la ciudad de Almería. En dicha actuación se documenta un horno en cuyo interior se constata la presencia de unas 80 figuritas de pequeño formato, de diversas formas y tipologías. Este horno, del siglo XVI-XVII, pone de relieve una pervivencia técnica y formal que permite enlazar los ejemplares islámicos con producciones actuales. A partir de la documentación generada por dicha intervención, el proyecto fue adquiriendo una dimensión considerable que acabaría rebasando los límites provinciales y cronológicos inicialmente establecidos para la intervención arqueológica de Almería.

En la exposición se exhiben aproximadamente 260 piezas originales procedentes de diferentes ámbitos (tanto de antiguos fondos de Museos como de excavaciones urbanas) de Almería, Granada, Málaga, Jaén, Mallorca y Portugal. La cronología de las piezas abarca desde época andalusí hasta nuestros días; por este motivo, han sido dos investigadores de reconocido prestigio de la cultura material andalusí, el Profesor D. Guillermo Rosselló y la Profesora D.^a Isabel Flores, los encargados de estudiar este material cerámico y de impulsar la organización de la muestra como comisarios de la misma. La coordinación ha corrido a cargo del Museo de Almería, siendo ésta la primera muestra de producción propia de dicha institución. La gestión

de la exposición ha correspondido a la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.

Por primera vez en España se exhibe la pieza denominada Vaso de Tavira, procedente de Tavira, Portugal y que ocupa un lugar muy destacado en la exposición. En este caso, no se trata de un juguete sino de un vaso ritual, único por ahora en el mundo andalusí, proveniente de un contexto de excavación fechado entre los siglos XI y XII y de gran singularidad en cuanto a sus elementos decorativos. Esta vasija encarna a la perfección el espíritu de la exposición "Del rito al juego", que muestra una recurrencia de figuras animales y humanas en los silbatos.

La pieza es un regalo de bodas y representa el rapto nupcial de la novia. En cuanto a su morfología, se trata de un macetero, de un contenedor de albahaca, cuyo borde configura un canal, hueco en su interior, del que sobresalen 14 figuras (se conservan 11) y una especie de embudo a modo de torreta o palomar por donde entraba el agua, que circulaba después a lo largo del borde para acabar vertiéndose hacia el interior de la vasija por la boca de algunas de las figuras animales.

El planteamiento expositivo del proyecto se centra en tres aspectos: producción, significación y pervivencia de silbatos y juguetes, contextualizándolos en un amplio marco crono-espacial. En consecuencia, se disponen tres ámbitos temáticos que abordan dichas claves en profundidad siguiendo un orden cronológico, que comprende, a la vez, los diferentes ámbitos geográficos.

PRODUCCIÓN

Planteamiento integral del proceso técnico, con especial relieve en la factura de las piezas, en las divergencias regionales y, sobre todo, en la técnica de fabricación a mano, con torno y con

molde. Este aspecto está abundantemente documentado en el horno almeriense antes mencionado.

SIGNIFICACIÓN

Las piezas se valoran en un sentido amplio, tomando en consideración para ello los diferentes contextos históricos que las vieron nacer, su fehaciente contenido cultural, su significación y uso, los aspectos religiosos-rituales que encierran, e incluso los diferentes atuendos, trajes y ornamentos que llevan las figuritas.

PERVIVENCIA

Estudio del amplio marco temporal que abarcan estas producciones y temas. En este sentido, la exposición arranca en el mundo andalusí, enlazando después con el mundo cristiano para acabar con la pervivencia actual a través de la alfarería popular, presente en ferias y mercados de nuestros días.

Es importante subrayar el éxito de público de la muestra. Hasta el mes de febrero y a un mes de su clausura, más de 10.000 personas han visitado la exposición.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

Diversas actividades se han programado en paralelo a la exposición. Además, son numerosas las citas concertadas para la realización de visitas guiadas, lo que ha obligado a abrir el museo en algunos días de cierre con el fin de poder atender las solicitudes de grupos y centros educativos.

El ciclo de conferencias ha constituido una apuesta de gran alcance científico con la presencia de prestigiosos investigadores. Por otra parte, se han organizado talleres orientados a diferentes grupos de edad, impartidos por profesionales artesanos especializados en reproducciones arqueológicas (familia Salas Barón) y por la arqueóloga e investigadora María del Mar Muñoz.

LAS FIGURITAS DE BARRO COCIDO CON REPRESENTACIÓN ZOOMORFA Y ANTROPOMORFA, CON O SIN SILBATO, ASÍ COMO LOS JUGUETITOS QUE REPRODUCEN VAJILLAS, TANTO ISLÁMICAS COMO CRISTIANAS, CONFIGURAN UN TEMA QUE LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA O DE OTRAS DISCIPLINAS, COMO LA ANTROPOLOGÍA, HA TRATADO SÓLO ESPORÁDICA Y/O ANECDÓTICAMENTE.



CICLO DE CONFERENCIAS

Como complemento de la exposición se programó un conjunto de conferencias en torno a los siguientes temas:

- “El largo camino de una investigación” de Guillermo Rosselló Bordoy.
- “Elegancia y modestia: reflejo del vestido en figuras populares” de M^a Paz Soler Ferrer.
- “El atavío en la obra de Fortuny Madrazo” de M^a Del Mar Nicolás.
- “Tierra de inmigración: Almería en el siglo XVI” de Francisco Andújar Castillo.
- “Fiestas y divertimentos en el Barroco” de Valeriano Sánchez Ramos.
- “El juguete: del juego a la realidad” de Juan Zozaya.

TALLER DE INSTRUMENTOS MUSICALES

Asimismo, el museo fue el lugar de celebración de una serie de talleres, destinados a jóvenes de entre 9 y 16 años y a mayores de 17 años, cuyos objetivos fueron la reproducción de instrumentos musicales de viento (silbatos), siguiendo especialmente la referencia de los instrumentos expuestos, ofreciendo al mismo tiempo una iniciación o conocimiento de los procesos básicos del modelado de la arcilla, los motivos decorativos y la conexión con la alfarería tradicional, heredera en muchas ocasiones de formas y procedimientos históricos.

MATERIAL DIDÁCTICO

Se elaboró un cuadernillo didáctico orientado a alumnos de segundo ciclo de la ESO, con el que los alumnos trabajan durante la visita, guiados por el profesor. El cuadernillo constituyó a su vez una pequeña guía de la exposición.

CATÁLOGO

Además de reproducir el conjunto de piezas que componen la exposición y sus correspondientes fichas técnicas, el catálogo constituye un documento científico que aborda, de una manera general, el actual estado del estudio de este tipo de materiales y analiza en particular los elementos expuestos dentro de sus diversos ámbitos de procedencia (Conjunto Monumental de la Alhambra, Granada; Almería, Málaga, Jaén), los juegos infantiles y juguetes populares en Andalucía y, por último, las intervenciones de conservación y restauración llevadas a cabo en las piezas.

Por último, quisiéramos destacar aquí la inestimable participación de los centros e instituciones que han colaborado estrechamente con esta muestra haciéndola posible. Vaya, pues, nuestro más sincero agradecimiento al Patronato de la Alhambra y Generalife, Conjunto

Monumental de la Alcazaba de Almería, Museo de Granada, Museo de Jaén, Museo de Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Cámara Municipal de Tavira (Portugal) y Ayuntamiento de Alcalá la Real.

FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN
Del rito al juego.
Exposición de juguetes y silbatos desde el Islam a la actualidad.

ORGANIZA Y COORDINA
Museo de Almería.

PRODUCE
Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.

COMISARIOS
Isabel Flores Escobosa, Guillermo Roselló Bordoy.

LUGAR
Museo de Almería.

FECHAS
15 de diciembre de 2006 a 31 de marzo de 2007.
(Se ha prolongado, número de visitantes: 14.902).

MONTAJE
Horche.

DISEÑO
Asun Moriel.

EXPOSICIÓN TEMPORAL MASKUKAT: TESOROS DE MONEDAS ANDALUSIES EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE CORDOBA

M^a DOLORES BAENA ALCÁNTARA Y ALBERTO CANTO GARCÍA Comisarios de la exposición

“Se dice que el dinero de az-Zahira que llegó al sublevado Muhammad, en tres días, fue de cinco millones quinientos mil dinares, y en oro un millón quinientos mil dinares. Luego, después de eso, se encontraron allí jarras llenas de monedas, enterradas en tierra, por un valor de doscientos mil dinares”.

17 de febrero de 1009 d.C./400H. Al-Bayan al-Mugrib., Ibn Idari, p. 65.



Vista de la exposición. Foto A. Holgado.



Jarra de bronce y parte del "Tesorillo" de la Escuela de Enfermería (Córdoba) siglo X. Foto A. Holgado.



Reconstrucción del ocultamiento de dinares en orzas de cocina según cuentan los textos que realizó Subh, madre de Hisam II. Foto A. Holgado.

LA EXPOSICIÓN *MASKUKAT: TESOROS de monedas andalusíes en el Museo Arqueológico de Córdoba* ha permanecido abierta entre el 20 de enero y el 4 de marzo de 2007 en la *Sala del Alcaide* de este museo, con gran éxito de público.

La exposición, fruto de la colaboración entre el Dr. Alberto Canto y su equipo de la Universidad Autónoma de Madrid y el propio museo, culmina un largo período de ordenación, estudio y restauración de la magnífica colección numismática andalusí de esta institución cordobesa. Por vez primera se ofrecía al público una visión completa —eso sí, resumida, ya que supone tan sólo una muestra de la extensa colección— de las diferentes épocas que comprende la colección de ese tipo de hallazgos tradicionalmente conocidos como "tesorillos" y que consisten en conjuntos de monedas andalusíes que fueron ocultados en diferentes etapas y circunstancias

históricas. Estos ocultamientos suponen un depósito monetario congelado en el tiempo que nos proporciona información sobre la moneda circulante en cada momento, las sumas manejadas, su manipulación o sobre monedas de otros países o dinastías presentes, formando un bloque documental de alto valor histórico.

El Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba posee quizás los fondos más completos de moneda andalusí del mundo, una colección constituida casi por entero por estos hallazgos que, ya sea de forma ocasional, ya en el transcurso de obras o en excavaciones arqueológicas, han ido saliendo a la luz. Una circunstancia no carente de lógica si tenemos en cuenta la importancia de Córdoba como sede del poder Omeya y ciudad emblemática de *al-Andalus* hasta su conquista por Fernando III de Castilla en el año 1236 d.C.

La exposición ha tenido por objetivo dar a conocer a la sociedad una parte de su pasado, de su herencia cultural, a través de una muestra que permita conocer el manejo del dinero por la población de *al-Andalus* (sobre todo la cordobesa) entre los siglos VIII y XIII d.C. Pero la exposición aspira también a dejar constancia de la riqueza de esta faceta del Patrimonio Histórico andaluz y español y de la trascendente tarea desarrollada por el museo y las instituciones y organismos responsables en la preservación del mismo, y a la vez servir de recordatorio al público de la importancia de salvar y conocer este material.

La moneda andalusí constituye una fuente de información excepcional para la historia medieval de España y, por sus especiales características, un caso único en la historia numismática de España y de Europa. Único por la inclusión, en una gran parte del total de sus emisiones, de la ceca y la fecha de



Vista de la exposición. Foto A. Holgado.

acuñación, a la que luego se añadirán nombres de califas, reyes, emires o sultanes, además de nombres de príncipes herederos, prefectos de ceca u otros cargos de la administración. Esta aportación de datos históricos hace de la moneda andalusí un documento de importancia excepcional, sobre todo porque, entre los siglos VIII y XI, era prácticamente la única moneda emitida en la Península Ibérica y por ello la herramienta económica básica de acumulación de riqueza, intercambio, atesoramiento, etc. Y único también porque, a pesar de ser una moneda escrita en árabe, se ha considerado siempre vinculada a nuestra historia de la que forma parte indiscutible.

Los hallazgos o “tesorillos” son la fuente primaria para nuestro conocimiento de esta moneda. En el caso de la moneda árabe en *al-Andalus*, los conjuntos o hallazgos proporcionan una información amplia y precisa sobre los usos monetarios de la sociedad andalusí, las costumbres, usos y

manipulaciones que sufría la moneda y, al mismo tiempo, una imagen real y vívida de las monedas que circularon por Córdoba entre el siglo VIII y XIII d.C.

Se conocen hallazgos de monedas de cobre —los *feluses*—, de monedas de plata —el *dirham*— y de monedas de oro —el *dinar*—. Se trata de hallazgos aislados y concretos, con la aparición tanto de monedas sueltas como de conjuntos de docenas, cientos, miles y decenas de miles. Con toda probabilidad, esos “tesorillos” constituirían los ahorros de una familia o un clan, la bolsa de un soldado, el botín de un saqueo, los recursos o la caja de un cambista o de la empresa financiera de un rico comerciante. Pero la época también conoció falsificaciones, como demuestra la aparición de depósitos de monedas fraudulentas escondidos por falsarios que las fabricaban en almas de cobre que recubrían después de oro o plata.

Todos esos conjuntos de moneda andalusí forman, con su diversidad y similitudes, la base de nuestro conocimiento sobre el grado de monetización e interrelación de las monedas con la sociedad andalusí, la única que desde el siglo VIII y hasta el XI d.C., disponía en la Península Ibérica de un abastecimiento fluido y constante de elementos monetarios, reflejo de un cuidado sistema fiscal, detallado y exhaustivo, elaborado por los omeyas de *al-Andalus*.

En estos hallazgos o “tesorillos” han aparecido ejemplares de gran rareza y valor histórico junto a miles de monedas normales o repetidas. En ocasiones, las monedas destacadas o excepcionales hacen perder de vista el conjunto. Es necesario recordar el axioma de que el valor de un hallazgo conservado y estudiado de forma unitaria es mayor que el de la suma de sus monedas aisladas.



Propuesta de reconstrucción de cinturón de monedas engarzadas. Foto J. Latova.

Así, en ocasiones se descubren piezas inéditas entre la masa de las monedas conocidas, y fechas desconocidas, nombres nuevos de cecas o personajes que ayudan a mejorar el conocimiento de nuestra historia o a testimoniar la presencia de ejemplares de otras dinastías, ya sean norteafricanas, orientales o europeas, ejemplo de la circulación y el intercambio de especies monetarias dentro del flujo y el reflujo de los intercambios comerciales y personales.

Es fácil comprender por qué el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba posee la mejor colección del mundo de hallazgos de moneda andalusí, en especial de moneda de plata de la época omeya y, en menor medida, de otros períodos. La capitalidad omeya ubicada en Córdoba o en *Madinat al-Zahra*, la concentración de las cecas en dichas ciudades y el centralismo administrativo del estado omeya son factores que contribuyeron a hacer de esta ciudad y de su alfoz uno de los lugares de mayor riqueza histórica, expresada en términos numismáticos, con referencia a su pasado andalusí.

Entre los grandes conjuntos de decenas de kilos y miles de monedas y los más

pequeños de decenas de piezas, se abre un abanico de sugerencias, gradaciones y matices en la información sobre el uso y manejo de algo tan indispensable en sociedades que, como la andalusí, cuentan con un alto grado de vida urbana y están sujetas a un sistema fiscal muy preciso que hace de la moneda su principal herramienta y que la convierte, por fuerza, en un elemento indispensable para el establecimiento y el buen funcionamiento de las relaciones sociales.

La exposición se ha diseñado con un hilo conductor que recorre las diferentes etapas andalusíes, cada una de las cuales con ejemplos de los diferentes descubrimientos, complementado con propuestas de reconstrucción de hallazgos y con otros elementos que aparecen también en los mismos, tales como joyas u otros como precintos de pago y cuños. Los textos hacían referencia a explicaciones introductorias, descriptivas y contextuales, así como a textos árabes y otros relativos tanto a los primeros estudios de estas monedas a comienzos del siglo XX como a los hallazgos de Córdoba "perdidos" o que no se encuentran en este museo.

Los períodos históricos tratados fueron:

LA CONQUISTA Y EL PERÍODO DE LOS GOBERNADORES

Entre las instituciones españolas, este museo es el que posee la más amplia y mejor colección de los primeros tiempos de la conquista.

EL EMIRATO OMEYA DE AL-ANDALUS

Sin duda uno de los ejemplares más excepcionales del monetario andalusí del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba es el *dirham* de *Abd al-Rahman I* del año 146H./763 d.C., dada la escasez de monedas de esta época. Otra de la joyas de la colección es el *dirham* de *Abd Al-Rahman I*, del año 147H./764 d.C., emitido nueve años después de su llegada a *al-Andalus*. Las monedas de este emir anteriores al año 150H./767 d.C., siguen siendo muy escasas y están presentes en muy pocas colecciones ya sean españolas o extranjeras.

CALIFATO

Sin duda la colección más extensa y mejor representada. Uno de los hallazgos expuestos, el Tesoro de "Haza del Carmen", un gran conjunto



Dirhams almohades de Priego de Córdoba. Foto J. Latova.

de más de 30 kg de monedas y fragmentos es, con diferencia, el más numeroso de todos los localizados en Córdoba capital, con más de seis mil *dirhams* completos y varios miles de fragmentos, y el mayor localizado en Europa Occidental. Lo más sorprendente de este conjunto es la presencia de una amplia variedad de monedas y fragmentos de las mismas procedentes de otras partes del mundo islámico y cristiano, así como una representación de monedas falsas de época y restos de joyería. En esta sección, dedicada al Califato, se exponían, además de otros "tesoros", muestras de joyas presentes también en estos descubrimientos; una reconstrucción de uno de los últimos hallazgos; una reconstrucción de los cinturones de monedas que portaban los guerreros y otra del ocultamiento de dinares en orzas de cocina que, según cuentan los textos que realizó Subh, madre de Hisam II, habrían servido para financiar una revuelta contra Almanzor. También se mostraban las últimas incorporaciones al museo: las monedas halladas en los arrabales occidentales excavados en el trazado de la ronda oeste de la ciudad y otro hallazgo de especial significación localizado en el propio solar donde se sitúa el museo.

EL SIGLO DE LAS TAIFAS

Con ejemplos de emisiones en oro de diversos de estos reinos, caracterizados por las fracciones de dinar.

LOS ALMORÁVIDES

Con una profunda reforma del sistema monetario. Uno de los ejemplos más notables es el hallazgo del "Cortijo de la Mora" de Lucena, con un impresionante conjunto de *quirates* (la moneda de plata fraccionaria almorávide) y excepcionales elementos de joyería, como dos collares de oro. De igual forma, se han exhibido dinares procedentes de un hallazgo urbano en Córdoba del que se han localizado más ejemplares en documentación de antiguas colecciones permitiendo una mejor reconstrucción del tesoro original.

LOS ALMOHADES

Con otra gran reforma que afectará incluso a la forma de la moneda, pasando los *dirhams* a ser cuadrados. Destaca el "tesoro" de Priego de Córdoba, uno de los más numerosos del museo y el más grande de época almohade, con más de 8.000 *dirhams* de plata que se encuentran en proceso de estudio y que arrojarán resultados de gran interés.

FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN

Maskukat: tesoros de monedas andalusíes en el Museo Arqueológico de Córdoba.

ORGANIZACIÓN

Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Dirección General de Museos. Delegación Provincial de Cultura de Córdoba. Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba.

GUIÓN Y COMISARIADO

M^a Dolores Baena Alcántara y Alberto Canto García.

COLABORACIÓN CIENTÍFICA

Ángela Cabello.
Fátima Martín Escudero.
M^a Jesús Moreno Garrido.
Paula Gallego Cristóbal.
Raquel Rodríguez Cordobés.
Cristina Camacho Cruz.

COLABORACIÓN TÉCNICA

Isabel Castillo Carreño.
Rocío Castillo García.
Natalio Guillén.
Juan Antonio Calderón.
Esperanza Parera.

DIBUJOS

Cristina Cabello Briones.

FOTOGRAFÍAS

José Latova y Alberto Canto.

PRODUCCIÓN

Empresa Pública de Gestión de Proyectos Culturales.
Consejería de Cultura.

DISEÑO Y MONTAJE

Zum Creativos.

RESTAURACIONES Y REPRODUCCIÓN JARRA

Gares s.l.

REPRODUCCIÓN MONEDAS

Ana Isabel Pardo Naranjo.

ROTULACIÓN

Novolux s.l.

ILUMINACIÓN

Línea s.l.

COLABORACIÓN (VITRINAS)

Museo Casa de la Moneda.
Real Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

BILL VIOLA. LAS HORAS INVISIBLES

NOTA DE REDACCIÓN



The Darker Side of Dawn, 2005.

CONSIDERADO UNO DE LOS PIONEROS del videoarte, junto a artistas como Nam June Paik o Gary Hill, Bill Viola (Nueva York, 1951) ha contribuido con su obra al establecimiento del vídeo como una de las corrientes más importantes del arte contemporáneo, por su expansión de las fronteras tecnológicas, su contenido y el alcance histórico de su trabajo.

La obra de Viola muestra una sensibilidad única en el tratamiento de la imagen en movimiento, analizando mediante la realización de cintas monocal e instalaciones videográficas, los principios de la percepción humana y los estados de conciencia. Para ello recrea imágenes comunes, explora sentimientos, recurre a la memoria y aplica sus amplios conocimientos de filosofía.

Desde sus primeras obras, el interés de Viola ha sido aprehender la realidad más allá de la percepción del ojo humano. Su obra parte de las impresiones que adquiere al deambular, observando las imágenes del mundo real que posteriormente captura y transforma, imprimiendo en ellas significados más profundos. Bill Viola —tal como recoge en su texto “La naturaleza de las imágenes”, publicado en el catálogo que se ha editado con motivo de esta exposición— no está interesado en la imagen basada en el mundo

material, sino más bien en la imagen como artefacto, como resultado, como huella, o incluso en la imagen determinada por alguna experimentación interna. “Me interesa —afirma el artista— la imagen de ese estado interior y, como tal, debe considerarse una imagen absolutamente fiel y realista. Se trata de un enfoque de la imagen completamente opuesto —más desde dentro que desde fuera—. Por tanto, las imágenes que el ojo percibe no son importantes y pueden ser engañosas”.

Desde finales de los años setenta, los vídeos y las instalaciones de Viola abordan la experiencia y las emociones humanas, a menudo expresada mediante imágenes de la vida cotidiana que el artista modifica. En su obra esta transformación del mundo ordinario se produce frente a la mirada del espectador, al que hace partícipe de una experiencia sensorial. En los años 80, amplía su ámbito de trabajo, incorporando referencias directas a la historia del arte y los escritos de poetas y místicos, judeocristianos, musulmanes y asiáticos orientales. A partir de esos años, su obra irá incrementando en escala progresivamente. Sus vídeo-instalaciones serán más complejas, sin abandonar la precisión y la simplicidad de obras anteriores.

Desde el año 2000, Viola emplea también la pantalla de plasma interesándose por temas relacionados con los mecanismos básicos de la percepción, los procesos introspectivos, la psicología, los sistemas tecnológicos complementarios, la psicofísica y el aprendizaje. Para él, el vídeo es una herramienta similar al lápiz, al papel. De ahí que las piezas de este último periodo estén concebidas como una obra pictórica e incluso que lo parezcan: se disponen sobre la pared, son silenciosas, fijas o casi inmóviles, al tiempo que ofrecen encuentros íntimos y directos. Este acercamiento a la tradición pictórica, la precisión de su proceso creativo y su ambiciosa gestión del arte ha hecho que la crítica internacional le asemeje a pintores clásicos como Rubens.

FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN

Bill Viola. Las horas invisibles.

FECHA

Del 8 de febrero al 18 de junio de 2007.

LUGAR

Museo de Bellas Artes, Palacio de Carlos V (Alhambra), Granada.

ORGANIZA

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Ministerio de Cultura.

PRODUCE

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

COLABORA

Patronato de la Alhambra y Generalife.

LA OBRA DE VIOLA MUESTRA UNA SENSIBILIDAD ÚNICA EN EL TRATAMIENTO DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO, ANALIZANDO MEDIANTE LA REALIZACIÓN DE CINTAS MONOCANAL E INSTALACIONES VIDEOGRÁFICAS, LOS PRINCIPIOS DE LA PERCEPCIÓN HUMANA Y LOS ESTADOS DE CONCIENCIA. PARA ELLO RECREA IMÁGENES COMUNES, EXPLORA SENTIMIENTOS, RECORRE A LA MEMORIA Y APLICA SUS AMPLIOS CONOCIMIENTOS DE FILOSOFÍA.

MANIFIESTO, 1989

Texto extraído del catálogo: *Bill Viola. Las horas invisibles*.

ME HE DADO CUENTA DE QUE EL lugar realmente importante de mi trabajo no se encuentra en el museo ni en la sala de proyecciones ni en la televisión ni siquiera en el propio vídeo, sino en la mente del espectador. De hecho, es sólo ahí donde puede existir ese lugar. Si congelas un vídeo en el tiempo, sólo consigues un plano estático, aislado de su contexto, como una imagen abandonada, como una mariposa bajo un cristal, atravesada por un alfiler. De hecho, durante la proyección los espectadores sólo pueden experimentar físicamente el vídeo plano a plano. No es posible visualizar toda la filmación completa como una unidad continua. Inevitablemente, el vídeo existe sólo como una función de la memoria individual. Esta paradoja otorga al vídeo su naturaleza dinámica y enérgica como parte del flujo de ideas inherentes en la consciencia humana.

El material básico del vídeo no es el monitor ni la cámara ni la cinta, sino el tiempo. Una vez que se comienza a trabajar con el tiempo como material básico, uno se sumerge en el ámbito del espacio conceptual. Un pensamiento es una función del tiempo, no un objeto aislado. Se trata de un proceso de revelación, como si se tratase de un hilo que tira de ese momento de vida. Ser consciente del tiempo supone sumergirse en un mundo de procesos, en imágenes movibles que plasman el movimiento de la consciencia humana. Si la luz es el material básico con el que trabaja un pintor o un fotógrafo, el tiempo es la

materia prima con la que trabajan los directores de cine y los videoartistas. El concepto de duración es para la consciencia lo que la luz es para la vista.

Una vez que comienzas a trabajar con el tiempo, te das cuenta de que las primeras fases de un proceso de aprendizaje determinado son tan importantes como el proceso mismo. Éste es el estado de confusión, de desconcierto, de la incomprensión que precede a todos los avances creativos. Es el tiempo de un pensamiento inacabado, el tiempo que debe dedicar el pintor a la creación de su obra (no la obra en sí), el tiempo que aguarda tras la fachada de todos los grandes descubrimientos. Es la apacible agitación que se experimenta cuando uno se encuentra trabajando solo a las tres y media de la mañana. Es el tiempo del riesgo, el punto de encuentro entre la ciencia y el arte y cualquier otra forma de expresión creativa, cuyo núcleo se centra en la transformación personal. Los cristianos medievales lo llamaron "la nube del desconocimiento", o, en palabras de San Juan de la Cruz, la "noche oscura del alma".

En este terreno de lo desconocido, de la incertidumbre, de la "gran bola de duda" de la que habla la práctica Zen (y que es tan necesaria para el desarrollo espiritual del alma), la única luz que podemos seguir es la fe —la fe en ese otro algo, la fe en que ese algo más ha dejado un leve rastro del halo de la vida diaria.

Mircea Eliade, historiador de las religiones universales, describió así las raíces

sociales e históricas de este sentimiento en un debate sobre el origen de la cultura paleolítica hace veinticinco mil años: "Es difícil imaginar cómo podría funcionar la mente humana sin la convicción de que hay algo irreductiblemente REAL en el mundo, y es imposible imaginar cómo podría existir la consciencia si ésta no fuese de utilidad para la inspiración y la experiencia humanas. Ser conscientes de que existe un mundo real lleno de significado está estrechamente relacionado con el descubrimiento de lo divino... En otras palabras, lo divino es un elemento de la estructura de la consciencia y no una fase de la historia de la consciencia".

Esto fue un descubrimiento verdaderamente importante para mí —"lo divino como elemento de la estructura de la consciencia"—. Lo divino se encuentra en el interior de todos nosotros. El conocimiento intuitivo y la firme creencia en ese otro mundo que se entrecruza con el nuestro, en ese otro lugar, en esa "otra realidad", o como quiera que se le haya llamado, ha sido el combustible que ha prendido la llama de casi todos los artistas que han dejado su huella en la tierra.

Publicado por primera vez bajo el título "Statement for this Festival" en *Delicate Technology* (suplemento), eds. Video Gallery SCAN (Fujiko Nakaya) y I&S (japonés e inglés). (Tokio: II Video Television Festival en Spiral, 1989). También publicado en Bill Viola. *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*. Ed. Thames & Hudson, 1995, pp. 173-174.



Observance, 2002.



Emergence, 2002.

LA FOTOGRAFÍA COMO REFERENTE ESTÉTICO ATEMPORAL.

EXPOSICIÓN REALIDADES: FOTOGRAFÍAS DE PIERRE GONNORD EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

FERNANDO PANEA BONAFÉ Área de Difusión, Museo de Bellas Artes de Sevilla

EN LO CONCERNIENTE AL ÁREA DE difusión, la realidad de los museos se encuentra inmersa en un proceso de constante cambio; un proceso gradual de adaptación a las demandas que la sociedad va imponiendo como consecuencia de los distintos cambios conceptuales, estéticos o sociales que el propio entorno cotidiano plantea. La infinidad de matices desde los que es posible abordar el concepto de museo y, más concretamente, su proyección hacia la sociedad, nos permite analizar con eficacia ciertos planteamientos que en los momentos previos a su materialización podrían interpretarse como una ruptura o incluso una amenaza a lo tradicionalmente aceptado como correcto o eficaz. No cabe duda que desde el punto de vista museológico existen una serie de cánones —muchas veces considerados inamovibles— que en ocasiones excepcionales resulta necesario replantearse si queremos llevar a cabo propuestas innovadoras y enriquecedoras para todos. La afirmación de que un museo debe ser algo dinámico resulta, a día de hoy, superflua; y más aun si la relacionamos directamente con la difusión de sus colecciones. Numerosas actividades se diseñan cada temporada con ese fin en un intento por acercar el contenido de los museos al público, introduciendo, en la medida de lo posible, técnicas modernas de comunicación que plantean nuevas formas de conocer y acercarnos a lo presentado. En esas programaciones, las exposiciones temporales se establecen como la base troncal de toda planificación anual. En este sentido, el Museo de Bellas Artes de Sevilla ha venido manteniendo una línea de exposiciones temporales que trata de enriquecer, y complementar, el potencial artístico que distingue a su propia colección.

En esta ocasión, la exposición *“Realidades: Fotografías de Pierre Gonnord en el Museo de Bellas Artes de Sevilla”* ha supuesto un avance considerable en cuanto a la revisión de dos cánones hasta ahora inamovibles para una institución de características tan particulares. El primero de los cánones replanteados es el que obliga a dedicar el 85% del espacio a la colección permanente, que en la exposición que nos ocupa comparte escenario con el desarrollo de un discurso temporal, aunque interpretado, eso sí, desde la propia colección del museo. Un segundo canon ha sido superado con la exposición, por vez primera, por parte del museo y en su propia sede, de la obra de un artista contemporáneo: Pierre Gonnord. La propia técnica empleada por este artista, la fotografía, subrayaba aun más, si cabe, un avance subjetivo, a ojos del espectador, en lo presentado. La redefinición —aunque sea de forma temporal— de esos planteamientos museísticos ha supuesto una gran aportación, no sólo para los profesionales del ámbito museístico, sino también para el propio público, que ha visto transformados, de manera sorprendente, los conceptos expositivos tradicionalmente desarrollados por esta institución.

El punto de partida del proyecto lo constituye la aceptación de la fotografía como un arte visual equiparable a la pintura en cuanto a su consideración como “arte museable”, estableciendo una comparación entre ambos medios. Parecía interesante, además, mostrar ciertas coincidencias en la búsqueda de una realidad a la hora de exponer la representación del ser humano a lo largo de los siglos. Una representación que tiene su origen en la reflexión sobre la

existencia de una atemporalidad innata al arte cuando se pretende expresar la realidad; esta búsqueda de la interpretación de la realidad ha permanecido como una constante desde el siglo XVI hasta nuestros días. De forma particular, será el siglo XVII, con el naturalismo como regla de oro, el momento en el que la realidad se impondrá como criterio máximo de representación. De ahí el segundo factor distintivo que se desprende de esta exposición: la ruptura del referente cronológico como valor de aprendizaje en la colección permanente es posible. Una ruptura que deberá, no obstante, ser sólidamente justificada si no se quiere que la información que se desea transmitir acabe precipitándose en el caos. En este caso, la fotografía de Gonnord ha sabido superar el desafío.

Pero el proyecto implicaba, además, la ruptura de la lectura meramente cronológica de la colección permanente al solaparse con una visión transversal en la que, el análisis de la realidad expresada a través del tiempo, compartía hilo argumental en la visita al museo. Además de ello, en la misión del museo de mostrar la escuela sevillana de pintura se entrecruzaba una línea argumental más internacional, la obra de Gonnord, en la que sus protagonistas no están vinculados a ningún lugar geográfico concreto. De hecho, los personajes retratados por él pertenecen a diversas nacionalidades y razas diferentes. No hay duda de que el discurso del Museo de Bellas Artes de Sevilla debe avanzar en el tiempo en sintonía con su objetivo de mostrar el arte sevillano. Sin embargo, hasta el momento, razones como la falta de espacio han hecho imposible el cumplimiento de ese propósito. En cierto modo, la exposición que aquí comentamos ha supuesto un anticipo de lo que el museo podría plantearse en un futuro próximo: la inclusión de nuevas



Karl. Pierre Gonnord. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

manifestaciones artísticas y estéticas, además de nuevos criterios de exposición, que vengan a enriquecer el valioso mensaje que se difunde. Y una exposición temporal es el mejor medio para realizar estas experiencias.

El artista elegido para esta ocasión, Pierre Gonnord, representado por la Galería Juana de Aizpuru, cuya colaboración quedó patente desde el primer momento, es un fotógrafo, que aunque joven, goza ya de una dilatada experiencia. La obra de Gonnord posee una gran fuerza expresiva y, al mantener la realidad como referencia principal para su apreciación, resulta de fácil lectura para todo tipo de públicos, lo que no le impide dejar un gran margen a la respuesta subjetiva del espectador frente a su trabajo. De hecho, nada sabemos de los personajes retratados aparte de la riqueza y el significado de su propia imagen. Los variados rasgos físicos de sus modelos corroboran que el artista tiene un gran mundo recorrido, una amplia experiencia en la búsqueda del objeto de su obra. Su constante es la presencia de la persona

sin tapujos, de frente y al desnudo. Por su aspecto, los personajes parecen situarse en la mayor parte de los casos a las afueras de la sociedad, un rasgo que pone en relación la experiencia personal del artista con la de los pintores españoles del barroco que escogían personajes populares o socialmente excluidos como modelos de su pintura. Se trataba, pues, de resaltar esta similitud entre la fotografía de Gonnord y las obras del museo. Gracias a ello, con la inclusión de las fotografías en la colección permanente, ambas tipologías de obras recibían nuevas aportaciones para su interpretación.

Otro de los retos de esta exposición era conseguir que el contenido del museo llegara a nuevos sectores de la sociedad y, muy en especial, a aquel tipo de público más habituado al arte contemporáneo. Experiencias anteriores llevadas a cabo en la ciudad de Sevilla, como la BIACS u otros proyectos expositivos impulsados desde el CAAC y desde fundaciones de tipo cultural, revelan un interés creciente por parte del público hacia las manifestaciones del

arte contemporáneo. Así, su celebración en coincidencia con la II Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla fue totalmente deliberada. En este sentido, hay que matizar que no se pretendía ofrecer una exposición de arte contemporáneo en el Museo de Bellas Artes, sino mostrar que la ruptura entre lo que denominamos arte contemporáneo y todo lo anterior es a veces gratuita. Aunque en ocasiones no sea claramente advertido por el espectador o manifestado por el artista, en la actualidad la percepción artística se construye necesariamente sobre una cultura visual que es cimiento de lo que viene después. No puede entenderse el arte contemporáneo sin hundir las raíces en el arte anterior, aunque tan sólo sea, en muchos casos, como ruptura; la obra de Bill Viola es buen ejemplo de ello.

Tras seleccionar al artista y determinar lo que pretendíamos hacer desde el museo, se pensó para comisariar este proyecto en María de Corral. Su experiencia profesional y su sensibilidad hacían de ella la candidata ideal para definir un discurso que pivotara sobre dos puntos



Onagata. Pierre Gonnord. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

fundamentales: la presentación de las piezas seleccionadas y su ubicación en un espacio de características tan singulares. El resultado final fue un guión de gran sutileza donde las piezas de Gonnord interactuaban, de manera natural, con las obras que conforman la colección permanente del museo, obteniendo como resultado valiosas reinterpretaciones. La línea argumental trazada por la comisaria se centró en la consideración del ser humano como modelo perpetuo que sirve y sirvió de referencia para la concepción material de expresiones y figuraciones artísticas dentro de una evolución, incesante y natural, de las técnicas y movimientos artísticos. En este sentido, María de Corral fue consciente desde el principio de la grata necesidad de establecer una lectura de esta obra contemporánea a partir de relaciones subjetivas con las piezas de la colección permanente. Detalles tan particulares de cada fotografía como su propia iluminación, la expresión comunicativa de los personajes retratados, el color dominante, los escorzos, o simplemente la representación de lo humano, fueron el detonante de las distintas conexiones que

se establecieron entre las obras de Gonnord y el gran legado expuesto. Con todo ello se consiguió, por un lado, admirar la depurada técnica de las fotografías de la exposición y, por otro, que el público disfrutara de las variadas connotaciones que la colección permanente sugería a partir de esa cuidada interrelación. De todo ello se deriva una consecuencia sorprendente, ya que esta disposición hizo posible, no sólo la valoración de una exposición temporal, sino la contemplación por parte del público de la obra pictórica desde los variados enfoques propuestos por la comisaria, consiguiendo apreciaciones y detalles hasta ahora desconocidos. En definitiva, la presentación final potenciaba el valor estético y significativo de ambas exposiciones. La dificultad conceptual, e incluso, material, inherente a la introducción en un mismo espacio de creaciones de técnicas dispares y de épocas creativas tan distantes, se resolvió tomando como base argumental del guión expositivo un referente atemporal como es el ser humano. Un protagonismo materialmente definido en su utilización a lo largo de la historia del arte como modelo perpetuo de una imagen.

Desde el punto de vista de la dimensión propiamente material o física de la exposición, la comisaria contó con veintidós piezas que había seleccionado con habilidad, de formato prácticamente cuadrado y que no presentaban otra dificultad de montaje que la focalización y regulación de alguna luminaria con el fin de resaltar el mensaje establecido. A partir de ahí, el principal reto pasaba por acometer la distribución museológica de las obras a lo largo de las salas del museo, junto a obras de Pacheco, Zurbarán, Valdés Leal o Murillo. El resultado fue un escenario en donde nada resultaba ajeno y en el que las piezas pertenecientes a la exposición temporal mostraban su mensaje sin estridencias, dentro de un contexto que aumentaba y potenciaba su significado invitando a la contemplación dual de ambos conjuntos de piezas. Una contemplación que lejos de plantearse como algo cerrado, exigía la implicación del espectador. De hecho, el montaje huyó de ofrecer una lectura lineal y siempre fácil de las posibles relaciones entre las fotografías y las piezas del museo. Una relación plástica en ocasiones evidente, pero que otras veces



Jules. Pierre Gonnord. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

debía consistir en algo más conceptual, más elaborado mentalmente y dependiente de la propia experiencia del visitante, de su subjetividad, de su sensibilidad. Por ejemplo, si en torno a la escultura de San Jerónimo (sala II) era posible detectar un sorprendente parecido fisonómico con el personaje de la fotografía, al entrar en la sala XI el visitante se encontraba con la fotografía de una persona enana sin otro correlato que los personajes de Velázquez del Museo del Prado. O *Antonio*, el personaje retratado en la última fotografía expuesta, parecía aventurarse en los tormentos psicológicos que habrían aquejado a cualquier personaje del romanticismo tal como retrata la literatura de Dostoievski.

La exposición se completó con la edición de un catálogo, preparado por el propio artista e ilustrado con sugestivas fotografías de la colección permanente realizadas por él mismo, y que ayudaban a entender el propósito de la muestra.

La gran acogida por parte de amplios y variados sectores de público y de la crítica especializada ha demostrado el

éxito de este proyecto y la viabilidad de otros similares. A esto se le une la grata superación museológica de nuevos retos expositivos demandados desde la propia sociedad. Eventos como la BIACS revelan un cambio de sensibilidad de nuestro público, que se muestra más cercano hoy a propuestas más actuales. A modo de conclusión, la realidad del Museo de Bellas Artes de Sevilla no permanece ajena a estos fenómenos actuales, y su papel para con la sociedad evoluciona de manera natural y en consonancia con su propia política y con las necesidades reales del público. El objetivo de este proyecto y, sobre todo, la inclusión de fotografías como un medio presente en los museos más tradicionales no es un hecho aislado: aun tratándose de una experiencia pionera en España, existen otros proyectos similares en museos de arte mayoritariamente antiguo. Sirva de ejemplo la muestra de fotografías de Candida Höfer en el Museo del Louvre: aunque no es la primera vez que el museo parisino exhibe este tipo de trabajos, pues ya en 2004 tuvo lugar la exposición de la obra de Patrick Faigenbaum y al año siguiente la de Jean-Luc Moulène, en esta ocasión se muestran fotografías de

la artista alemana de galerías del propio museo vacías de visitantes. Por su parte, el Museo del Prado también ha acogido la obra del fotógrafo Thomas Struth en una muestra titulada *Making Time*. Con todo ello, parece que este tipo de experiencias dejará pronto de verse como algo impropio de los museos de corte tradicional.

FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN
La fotografía como referente estético atemporal.
Exposición realidades: fotografías de Pierre Gonnord en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

ORGANIZA
Museo de Bellas Artes de Sevilla.

COMISARIA
María de Corral.

COORDINACIÓN
Ignacio Hermoso Romero, Fernando Panea Bonafé, Lorena Martínez de Corral.

MONTAJE
Isidoro Guzmán.

LUGAR
Museo de Bellas Artes de Sevilla.

FECHA
25 de octubre de 2006 a 21 de enero de 2007.

INICIARTE EN ARCO'07

NOTA DE REDACCIÓN



© Fotos: Amparo Garrido

DESDE QUE COMENZÓ LA PRESENTE legislatura, el impulso y desarrollo de la política de apoyo al arte contemporáneo ha sido una de las apuestas estratégicas de la Consejería de Cultura, intentando aunar y coordinar los diferentes esfuerzos que se estaban haciendo en este campo desde hace años.

En ese sentido, han sido varios los objetivos principales de esta nueva estrategia de apoyo a la creación contemporánea:

1. La atención a todos los agentes implicados en la creación contemporánea: artistas, comisarios, críticos, investigadores, gestores y, por supuesto, galeristas y otras industrias culturales.
2. El especial apoyo a los colectivos emergentes, que son el futuro de la creación andaluza.
3. El desarrollo de una red de espacios dedicados a la creación contemporánea.
4. La coordinación de todas las iniciativas bajo principios de acción comunes y su dirección hacia un destinatario principal: el público.

5. La promoción de la creación andaluza más allá de nuestras fronteras territoriales.

Siguiendo estos objetivos fundamentales se creó Iniciarte, hace ahora un año. Fue presentado en la pasada edición de ARCO y, desde entonces, ha cosechado importantes logros y resultados.

Resumen de cifras de Iniciarte:

- 467 proyectos presentados a lo largo del primer año de programa.
- 159 proyectos beneficiados con ayudas a la investigación y formación, producción y difusión de proyectos expositivos, con una inversión total de 960.740,39 euros.
- 25 propuestas presentadas a los premios a la Actividad Artística y tres premios, dotados con 30.000 euros cada uno.
- 140.00 euros en adquisiciones a artistas emergentes andaluces.

Respecto a las perspectivas de futuro, la convocatoria de la II Edición de Ayudas Iniciarte ya está en funcionamiento y no cambia sustancialmente respecto de

la primera. Tan sólo se han modificado detalles menores destinados a mejorar la definición de las líneas de apoyo.

PRESENCIA EN ARCO 07

Dada la proyección de la iniciativa y la importancia de la difusión tanto de sus objetivos y líneas de apoyo como de las galerías y artistas andaluces, la Consejera de Cultura, tomó la decisión de participar por primera vez con un *stand* propio en ARCO.

Éste, diseñado por Ammeba, se convirtió en un espacio en el que el encuentro y la información se daban la mano.

Unas 6.500 personas pasaron por el stand que, durante seis días, constituyó un punto de reunión de artistas, galerista, críticos, comisarios, estudiantes y curiosos que consultaban las bases de la convocatoria, contemplaban los videos, admiraban el proyecto del C4, solicitaban datos de las galerías andaluzas participantes en el proyecto o consultaban bibliografía.



Los principales contenidos del stand fueron:

VÍDEO-WALL

En uno de los muros principales del stand se situó un vídeo-wall compuesto por 12 monitores, en el cual se proyectó, de forma ininterrumpida, un vídeo con información gráfica de las galerías andaluzas de arte contemporáneo. En él aparecían imágenes de los espacios de las galerías, así como de las obras de sus principales artistas.

VÍDEO DE LOS PREMIADOS

En una pantalla plana se proyectó un vídeo sobre los ganadores de los I Premios Iniciarte, entregados por el Presidente de la Junta de Andalucía y la Consejera de Cultura el pasado 9 de enero.

MUESTRA DE VIDEOARTE ANDALUZ

Proyección de la creación *Muestra de videoarte andaluz* que se realizó, con el apoyo de Iniciarte, para ser exhibido en el Museo de las Artes de Guadalajara, con motivo de la Feria Internacional del Libro.

VÍDEO DE MASBEDO

Vídeo *making of* sobre el curso-taller *MASBEDO. El vídeo y la instalación como formas de expresión de un nuevo humanismo tecnológico*, realizado en el Parque Tecnológico de Andalucía en Málaga, en julio de 2006. Este proyecto fue impulsado desde Iniciarte y será motivo de una exposición que está prevista que se celebre en el segundo semestre de 2007.

MAQUETA DEL C4

El C4, Centro de Creación Contemporánea de Córdoba, la nueva institución que se está construyendo en esta ciudad, promete liderar la producción contemporánea, la participación y creación en red, y la vinculación con el público. En un espacio creado *ad-hoc*, a modo de caja negra, se expone la maqueta del edificio, diseñado por Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano.

ACCESOS A WEBS INSTITUCIONALES

En el centro del *stand* se situaron dos ordenadores mac con acceso a las páginas

web institucionales de la Consejería de Cultura relacionadas con el arte contemporáneo: web de la Consejería; portal de museos y *Domus*; web del CAAC; convocatoria de la II Edición de Ayudas Iniciarte.

Finalmente, la Consejera de Cultura, Rosa Torres, aprovechó esta presencia para hacer balance ante los medios de comunicación del primer año de Iniciarte, de los logros conseguidos y de los objetivos pendientes ofreciendo, una vez más, los recursos y la energía de la Consejería de Cultura en la promoción del arte de nuestro tiempo.

C4. LA PLASMACIÓN DE UN SUEÑO

NOTA DE REDACCIÓN

HACE YA DOS AÑOS QUE INICIÓ SU camino el proyecto de creación de un innovador espacio de creación en la ciudad de Córdoba, un espacio que debía convertirse en motor de la creación y en puente entre el público y el arte contemporáneo. Como proyecto ha pasado por todas las fases necesarias, desde su materialización en un planteamiento conceptual hasta el proyecto de ejecución, a través de la convocatoria de un concurso de ideas y su resolución, la profundización en el concepto del centro mano a mano con los arquitectos, el proyecto básico, la atribución de un nombre. Lo que era el sueño de muchos se está convirtiendo en una realidad para todos.

El C4, Centro de Creación Contemporánea de Córdoba, se presentó el pasado 21 de marzo en la ciudad que le da nombre, en un acto público que se celebró en una carpa situada exactamente sobre el espacio que ocupará el edificio, en el parque de Miraflores, junto al río Guadalquivir.

En este evento, a la vez público, periodístico, artístico y culinario, se presentaron tanto las bases del centro, sus principales objetivos y líneas de actuación, como la maqueta del nuevo edificio. El acto contó con la intervención del Consejero de Economía y Hacienda, José Antonio Griñán; de la Consejera de Cultura, Rosa Torres; de los arquitectos responsables del edificio, Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano; y del también arquitecto Víctor Pérez Escolano, miembro del jurado que falló a favor de este equipo, quien hizo una semblanza del proyecto, tanto desde el punto de vista arquitectónico como conceptual.

El eje de la jornada giró en torno a la maqueta del nuevo edificio, que en los próximos meses comenzará a construirse. Sin embargo, dado el perfil de la nueva institución, se buscó también con el evento ofrecer un panorama amplio de la creación andaluza, a través del vídeo, la cocina creativa y el sonido.

Para la ocasión se sirvió un catering creado por cinco cocineros jóvenes

cordobeses [José Soler, Daniel Martínez, Francisco Morales, José Ángel Soler y Rafael Chicano]. Este catering fue creado especialmente para el evento, reconstruyendo e interpretando desde la contemporaneidad la cocina tradicional cordobesa. Al igual que en muchos otros eventos artísticos contemporáneos, la cocina creativa está siendo reivindicada desde el mundo de la creación como uno de los territorios a incluir en la construcción de los nuevos lenguajes contemporáneos.

También intervinieron artistas, de forma que en la presentación se sintiese ya el nuevo pulso creativo que impulsará el C4, motivo de todo este proyecto. Para ello se eligió el vídeo y el sonido, dos de los soportes representativos de los futuros productos que se crearán en el centro.

Así, desde el inicio del acto comenzó la actuación musical de Domestic set (Dj Torner, Eric Sánchez y Nardy Castellini), un grupo de Granada que ya ha amenizado otras inauguraciones y eventos de arte contemporáneo organizados por la Consejería de Cultura, como la pasada inauguración de la exposición de Bill Viola en Granada.

Por otra parte, en todo momento estuvieron encendidas dos pantallas de plasma laterales en las que se proyectaron sendas piezas de videocreadores andaluces (Cristina Martín Lara, *Si yo supiera a qué se debe*; y Manuel Bautista, *The Loser*). Simultáneamente, se estuvo proyectando sobre el suelo la pieza *Localizaciones C4*, realizada especialmente por Tete Álvarez para el evento. A través de las nuevas tecnologías de GPS, la pieza de Tete Álvarez localizó el solar del espacio en el que se ubicará el C4.

Con motivo del evento se realizaron diversos materiales de difusión, entre los que figuraba un libro que recogía detalles del planteamiento conceptual de la nueva institución, que aclara los objetivos culturales a los que se aspira y los mecanismos que se mediarán para lograrlos.

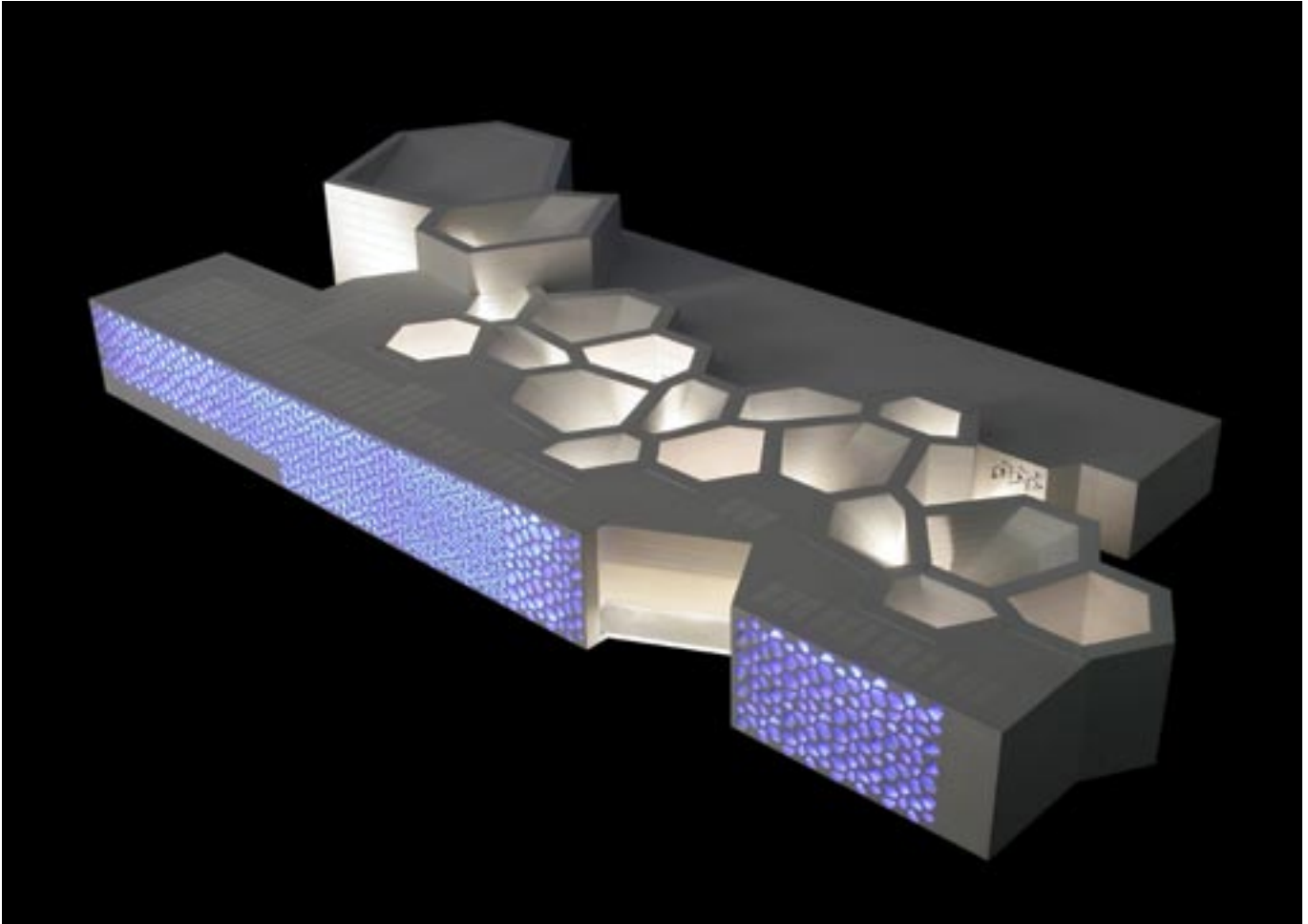


Foto Ladislao Rodríguez.

EL C4 DEBE SER UN ESPACIO DE discusión, intercambio, difusión, distribución y producción de nuevas iniciativas en el campo de la creación visual y las nuevas prácticas artísticas, en relación continua con la sociedad. Dinámico, híbrido, heterogéneo, modular, que permita ligeramente maniobrar, que admita diferentes configuraciones para usos todavía por definir. Un espacio en el que generar conocimiento, manejar información, producir, exhibir y difundir, más que almacenar objetos u ordenar en vitrinas. Donde acercarse físicamente o visitar desde la red. Abierto a las propuestas y colaboraciones de numerosos actores culturales, artistas, científicos e investigadores de diversas disciplinas, pero también que permita a la sociedad relacionarse, disfrutar y participar de sus propuestas y equipamientos.

La carpa en la que se realizó la presentación quedó abierta al público durante todo el día, continuándose las sesiones de degustación, las propuestas sonoras a través de las sesiones Dj de Chicano Live! y Ridoo, así como la proyección ininterrumpida de los vídeos.

Ese espacio efímero, gracias a la música, los vídeos, los artistas, la maqueta, los ciudadanos y ciudadanas presentes, se convirtió, por un día, en la imagen más representativa y premonitrice de lo que quiere ser y será el C4, un lugar de creación, de debate, de reflexión, de comunicación y, por supuesto, de encuentro y de disfrute.





VALOR DE MERCADO Y OBRAS DE ARTE. ANÁLISIS FISCAL E INTERDISCIPLINARIO

LLUÍS PEÑUELAS I REIXACH

Marcial Pons, Ediciones jurídicas y sociales, S.A. Madrid 2005

DANIEL SOLÉ I LLADÓS Subdirector General de Patrimoni Cultural, Generalitat de Catalunya

LLUÍS PEÑUELAS ES PROFESOR titular de Derecho financiero y tributario de la Universitat Pompeu Fabra. A esta dedicación une su experiencia en la Secretaría General de la Fundación Gala-Salvador Dalí, que gestiona tres museos. Esta dualidad le ha permitido escribir varios libros que enlazan el mundo jurídico y el museístico desde una perspectiva interdisciplinar: *Manual jurídico de los museos*, publicado en 1998; *El pago de impuestos mediante obras de arte y bienes culturales*, publicado en 2001 y el que ahora nos ocupa y reseñamos: *Valor de mercado y obras de arte*, 2005.

El inicio del libro, la página de abreviaturas y otros indicios parecen indicar que nos encontramos ante un farragoso libro sobre temas legales y fiscales relativos a las obras de arte. Sin embargo, a medida que avanzamos en su lectura nos

apercibimos de que su autor ha conseguido una brillante plasmación de la praxis de la valoración de las obras de arte basándose para ello en la legislación española, pero con numerosas referencias internacionales, especialmente de Estados Unidos.

El libro trata temas jurídicos y fiscales pero teniendo siempre en cuenta que la mayor parte de profesionales que se dedican a la valoración de obras de arte no son expertos en legislación ni tienen por qué serlo. Por ello se ha hecho una redacción "alejada de un trabajo de ciencia del derecho financiero y tributario", concentrando toda la doctrina jurídico-científica en las numerosas notas que se acumulan al final de cada capítulo.

Los diez capítulos que componen el libro van desgranando los diferentes conceptos que intervienen y deben tenerse en

cuenta en la valoración de una obra de arte: el concepto de valor de mercado, los distintos métodos de valoración, los dictámenes y los peritos. Especialmente interesantes son los ejemplos de jurisprudencia americanos que ilustran y amenizan la lectura del libro y que se prodigan en todos los capítulos.

Constatamos, una vez más, junto al autor, que España carece de la reglamentación profesional ni la legislación detallada que existe en otros países; es por ello que en todos los capítulos aparece a menudo la frase "no existe en España..." no importa el tema que se trate, obligando en general al autor a recurrir a la experiencia, los manuales y la doctrina anglosajona, entre los que cabe destacar los de la American Society of Appraisers.

Aunque todos los capítulos son interesantes, me gustaría destacar muy especialmente

el último, en el que el autor propone la estructura y contenido de un dictamen de valoración de las obras de arte a realizar por un experto "perito". Es un modelo sistematizado y razonado que, a falta de otros ejemplos, debería estandarizarse entre los profesionales que se dedican a la tasación de obras de arte.

El libro es un manual teórico-práctico que muestra la gran complejidad y dificultad de la valoración y el peritaje de las obras de arte desde las distintas perspectivas y necesidades de la sociedad y todo ello dentro del marco legal español. Esperemos que este libro y sus propuestas actúen como punta de lanza para la ordenación y el desarrollo profesional del sector de los expertos y peritos en obras de arte de nuestro país.

Sobre el autor y su obra ver: www.luispenuelas.com

Sobre la editorial y el libro: www.marcialpons.es



Ven al museo, estamos a 1 clic

www.museosdeandalucia.es

MILES DE OBRAS AL ALCANCE DE TU MANO

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
pone a disposición de todo el público la **consulta en Internet**
de la **colección** museográfica depositada en sus **museos**.

El Portal de Museos y Conjuntos Arqueológicos
y Monumentales de Andalucía (www.museosdeandalucia.es)
permite **localizar los fondos** de cualquiera de sus 18 museos
o buscar en todos ellos.

Usando motores de búsqueda libre o avanzada
podemos encontrar los cuadros de Murillo o Picasso,
los sarcófagos fenicios o las esculturas ibéricas
que existen en los museos gestionados por la Consejería de Cultura,
así como una completa e ilustrada **ficha informativa**.

Accesibilidad, información y entretenimiento.

La cultura a un solo clic.



PROGRAMA DE EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA. AGOSTO-NOVIEMBRE 2007

Más información en www.museosdeandalucia.es www.juntadeandalucia.es/cultura

MUSEO DE ALMERÍA

Talleres de verano. Actividad didáctica. • 2-3 de agosto.

Tardes de verano. Anímate, ven al Museo. Actividad didáctica. • 4-11 de agosto.

Pintura costumbrista del Museo de Cádiz. Exposición. • Del 10 de julio al 2 de septiembre.

Ciclo de cine histórico. Actividad didáctica. • 27 de septiembre, 25 de octubre y 22 de noviembre.

Campos de Níjar. Exposición. • Del 6 de septiembre al 6 de octubre.

Arqueología futura. Exposición. • Del 8 de octubre al 6 de noviembre.

Arqueología futura. Taller para adultos. Actividad didáctica. • 15, 18 y 25 de octubre.

Ciclo de cine histórico. Actividad didáctica. • 27 de septiembre, 25 de octubre, 22 de noviembre.

Talleres de fin de semana. Actividad didáctica. Los sábados por la mañana se desarrollarán talleres dirigidos al público infantil y familiar, de 12 a 13.30 horas. • 6, 20 y 27 de octubre, 10, 17 y 24 de noviembre.

Y llegaron los Incas. Exposición. • Del 15 noviembre al 20 de enero.

MUSEO DE CÁDIZ

Imaginarios y fotografía en México. Exposición. • Del 27 de julio al 2 de septiembre.

El paisaje en el Museo de Cádiz. Exposición. • Del 7 de septiembre al 14 de octubre.

La pieza del mes. Actividad didáctica. • Sábados y domingos a las 12.30 horas; los siguientes días: 15 y 16 de septiembre, 20 y 21 de octubre, 17 y 18 de noviembre, 15 y 16 de diciembre.

Paisajes en el Museo de Cádiz. Exposición. • Del 7 de septiembre al 21 de octubre.

Pintura abstracta en las colecciones de Cajasol. Exposición. • Del 19 de octubre al 18 de noviembre.

Taller de cerámica Prehistórica. Actividad didáctica. • Previa cita. Octubre.

Actividades didácticas de difusión. Visitas guiadas por el voluntariado cultural, Patrimonio cultural y familia, Educación intercultural, Arte contemporáneo para niños. Actividad didáctica. • Todo el año previa cita.

La pieza del mes. Actividad didáctica. • Sábados y domingos a las 12.30 horas; los siguientes días: 15 y 16 de septiembre, 20 y 21 de octubre, 17 y 18 de noviembre, 15 y 16 de diciembre.

Hallazgos arqueológicos del Paraje de Monte Bajo en Alcalá de los Gazules. Exposición. • Del 6 de noviembre al 16 de diciembre.

La mujer en el mundo antiguo. Exposición. • Del 23 de noviembre al 8 de enero.

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE CÓRDOBA

Presentación de la pieza del mes. Actividad didáctica. • Último domingo de cada mes.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

Veranearte. Actividad didáctica.

• Los talleres se celebrarán de forma alternativa los miércoles de agosto y septiembre.

Academias. Exposición. • De julio a septiembre.

La obra del mes. Actividad didáctica. • 16 de septiembre, 21 de octubre, 18 de noviembre a las 13 horas.

Sabadeo en el museo. Actividad didáctica para familias. • 22 y 29 de septiembre.

20 años de incremento de las colecciones del museo 1986-2006. Exposición. Salas I-IV. • De octubre a diciembre.

Los copistas del Museo y El animalario del Museo. Actividad didáctica para centros escolares. • Miércoles y jueves alternos durante marzo, abril, mayo y octubre.

Sabadeo en el museo. Actividad didáctica para familias. • 6, 13, 20 y 27 de octubre.

Los niños del museo visitan a los niños del hospital. Actividad didáctica. • Un martes de cada mes, durante los meses de marzo a junio y de octubre a diciembre de 2007.

El animalario del museo. Talleres infantiles para escolares. • 3, 10, 17 y 25 de octubre de 12 a 13.30 horas.

Los copistas del museo. Talleres infantiles para escolares. • 4, 11, 18 y 31 de octubre, de 12 a 13.30 horas.

Glosas Nuevas sobre viejas Danzas. Concierto. • 10 noviembre a las 20.30 horas.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

Mirar, Comprender, Experimentar. Actividad didáctica. • Desde octubre.

Expresarte. Taller de creación artística para alumnos de Primaria, segundo y tercer ciclo. • Desde octubre.

MUSEO CASA DE LOS TIROS DE GRANADA

Lisboa... nostalgia del futuro y Lisboa revisitada. Exposición de Paco Sánchez. Producción del Centro Andaluz de la Fotografía. • Del 1 al 31 de agosto.

La Generación de la Plata. Exposición. • Del 17 de octubre a enero 2008.

Sonrisas de Granada. Exposición. • 15 septiembre al 16 de octubre.

MUSEO DE HUELVA

Martes y jueves para peques. Actividad didáctica. • De mayo a diciembre.

El retrato en los fondos de BBAA del Museo de Huelva. Exposición. • Del 2 de agosto al 4 de noviembre.

La música y el arte. Actividad didáctica. • Septiembre.

La escuela pictórica local. Manuel Cruz Fernández. Exposición. • Del 22 noviembre al 13 de enero de 2008.

El paisaje en los fondos del Museo de Huelva. Exposición. • 17 de mayo al 30 de septiembre.

Colección de grabados del Museo de Huelva. Exposición. • 1 de agosto al 30 de septiembre.

Jugando a ser... Exposición. • 11 de octubre al 2 de diciembre.

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LINARES

Il Taller de cerámica prehistórica.

Actividad didáctica. • Del 18 de septiembre al 31 de octubre.

Tratamiento de los materiales arqueológicos in situ.

Conservación preventiva.

Ciclo de conferencias. • 23, 24 y 25 de octubre.

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ÚBEDA

Úbeda a plumilla. Actividad didáctica. • Del 21 de septiembre al 21 de octubre.

Taller de Prehistoria. Actividad didáctica. • De marzo a junio y de septiembre a noviembre. De 9 a 14 horas.

Las Saturnalias. Actividad didáctica. • Noviembre–diciembre.

PALACIO EPISCOPAL DE MÁLAGA

Andalucía Barroca. Fiesta y simulacro. Exposición.

• Del 15 de septiembre a principios de diciembre (fecha por determinar).

MUSEO DE MÁLAGA

Jose Moreno Villa. Ideogramas.

Exposición. • 21–22 de junio al 9–10 de septiembre.

MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

Talleres de juegos tradicionales para familias. Actividad didáctica. • Desde marzo a diciembre.

Conciertos de bandas municipales. Actividad didáctica.

• Durante los fines de semana de los meses de buena climatología de abril, mayo, septiembre y primer sábado de octubre.

La noche larga de los museos. Actividad. El museo abrirá sus puertas durante la noche del 21 de septiembre. Cata de vino en la bodega del Museo. • Septiembre.

La moda en el siglo XIX. Exposición. • De noviembre al 6 de enero.

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

La Pieza del mes.

Actividad didáctica.

• 12 y 29 de septiembre: *El pythos de los toros de Montemolín*, por el profesor Dr. D. Francisco José García Fernández de la Universidad de Sevilla.

• 10 y 27 de octubre: *Ara hexagonal del teatro romano de Itálica y su contextualización en el edificio*, por la profesora Dra. D^a. Oliva Rodríguez Gutiérrez de la Universidad de Sevilla.

• 14 y 24 de noviembre: *La estela del guerrero de Almacén de la Plata*, por el profesor Dr. D. Leonardo García Sanjuán de la Universidad de Sevilla.

Vida cotidiana en Roma. Actividad didáctica. • Octubre–diciembre.

La noche más larga de los museos. Actividad. • 21 de septiembre.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

El Museo de Bellas Artes de Sevilla: del siglo XIX al siglo XXI.

Ponencias y mesa redonda. • Septiembre a octubre.

Andalucía Barroca. Antigüedad y Excelencias. Exposición. • Del 11 de septiembre al 30 de diciembre.

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

BIOS 4. Arte biotecnológico y ambiental. Exposición. • Del 3 de mayo al 2 de septiembre.

CENTRO ANDALUZ DE LA FOTOGRAFÍA

Norman Bethune. El crimen de la carretera de Málaga–Almería (febrero, 1937). Exposición. Museo Municipal de Albacete. • Octubre.

Lisboa revisitada. Exposición. • Sala de Exposiciones del CAF. • Del 16 de noviembre al 10 de diciembre.

MUSEOS GESTIONADOS POR LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

MUSEO DE ALMERÍA
Carretera de Ronda, 91.
04005 – Almería
Tel.: 950 17 55 10
Fax: 950 17 55 40
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE CÁDIZ
Plaza de Mina, s/n.
11004 – Cádiz
Tel.: 956 20 33 68
Fax: 956 20 33 81
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocadiz.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y
ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA**
Plaza Jerónimo Páez, 7.
14003 – Córdoba
Tel.: 957 35 55 17
Fax: 957 35 55 34
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicocordoba.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE CÓRDOBA**
Plaza del Potro, 1.
14002 – Córdoba
Tel.: 957 35 55 50
Fax: 957 35 55 48
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartescordoba.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y
ETNOLÓGICO DE GRANADA**
Carrera del Darro, 41.
18010 – Granada
Tel.: 958 57 54 08
Fax: 958 22 56 40
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicogranada.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE GRANADA**
Palacio de Carlos V.
18009 – Granada
Tel.: 958 57 54 50
Fax: 958 57 54 51
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartesgranada.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO CASA DE LOS TIROS
Pavanas, 19.
18009 – Granada
Tel.: 958 57 54 66
Fax: 958 57 54 77
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocasadelostiros.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE HUELVA
Alameda Sundheim, 13.
21003 – Huelva
Tel.: 959 65 04 24
Fax: 959 65 04 25
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museohuelva.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE JAÉN
Paseo de la Estación, 27.
23008 – Jaén
Tel.: 953 31 33 39
Fax: 953 25 03 20
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museojaen.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y
COSTUMBRES POPULARES
DEL ALTO GUADALQUIVIR**
Castillo de la Yedra.
23470 – Cazorla (Jaén)
Tel.: 953 72 02 34
Fax: 953 71 00 39
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocazorla.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE LINARES-MONOGRÁFICO
DE CÁSTULO**
General Echagüe, 2.
23700 – Linares (Jaén)
Tel.: 953 60 93 81
Fax: 953 60 93 83
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicolinares.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE ÚBEDA**
Casa Mudéjar
Cervantes, 6.
23400 – Úbeda (Jaén)
Tel.: 953 77 94 32
Fax: 953 77 94 37
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicoubeda.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE MÁLAGA
Palacio de la Aduana,
Alcazabilla s/n.
29015 – Málaga
Tel.: 952 21 83 82
Fax: 952 21 83 82
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museomalaga.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE SEVILLA**
Plaza de América, s/n.
41013 – Sevilla
Tel.: 954 78 64 74
Fax: 954 78 64 78
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicosevilla.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y
COSTUMBRES POPULARES
DE SEVILLA**
Plaza de América, 3.
41013 – Sevilla
Tel.: 954 71 23 91
Fax: 954 71 23 98
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoartesy costumbrespopulares.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE SEVILLA**
Plaza del Museo, 9.
41001 – Sevilla
Tel.: 954 78 65 00
Fax: 954 78 64 90
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartessevill.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE LA ALHAMBRA
Conjunto Monumental de la Alhambra y Generalife.
Palacio de Carlos V.
18009 – Granada
Tel.: 958 02 79 00
Fax: 958 22 63 63
Web: www.alhambra-patronato.es

**CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO**
Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas
Avenida Américo Vespucio, 2.
Isla de la Cartuja.
41071 – Sevilla
Tel.: 955 03 70 70
Fax: 955 03 70 52
Web: www.caac.es

**CENTRO ANDALUZ
DE LA FOTOGRAFÍA**
Martínez Campos, 20.
04001 – Almería
Tel.: 950 00 27 00
Fax: 950 00 27 07
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura

CONJUNTOS ARQUEOLÓGICOS Y MONUMENTALES GESTIONADOS POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE BIENES CULTURALES

**CONJUNTO MONUMENTAL
DE LA ALCAZABA DE ALMERÍA**
Almanzor, s/n.
04002 – Almería
Tel.: 950 17 55 00
Fax: 950 17 55 01
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: alcazabaalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE BAELO CLAUDIA**
Bolonía, s/n.
11380 – Tarifa (Cádiz)
Tels.: 956 68 85 30-956 68 85 40
Fax: 956 68 85 60
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: baeloclaudia.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE MADINAT AL-ZAHRA**
Carretera de Palma del Río, km. 8.
14071 – Córdoba
Tels.: 957 35 55 07/06
Fax: 957 35 55 14
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: madinatalzahra.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE CARMONA**
Avenida de Jorge Bonsor, 9.
41410 – Carmona (Sevilla)
Tel.: 954 14 08 11
Fax: 954 19 14 76
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: carmona.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE ITÁLICA**
Avda. de Extremadura, 2.
41970 – Santiponce (Sevilla)
Tel.: 955 99 65 83
Fax: 955 99 73 76
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: italica.ccul@juntadeandalucia.es

