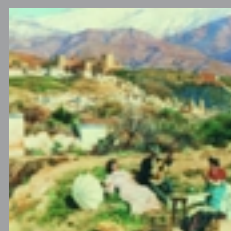
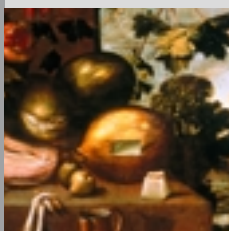
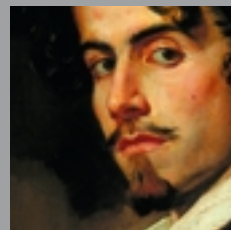
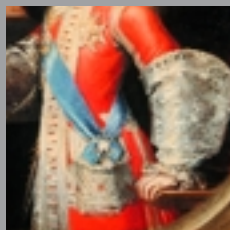
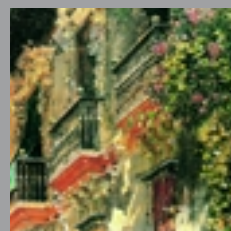
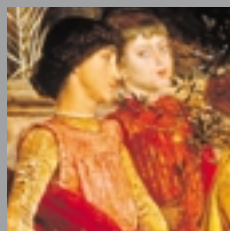


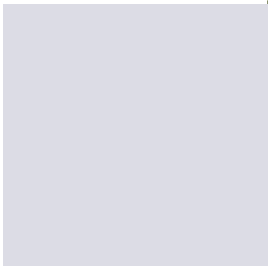
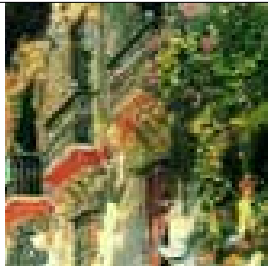
mus-A

año I
nº 01
febrero 2003
pvp: 6€

revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía



editorial



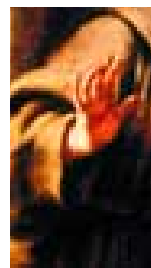
mus-A nace con vocación de fidelizar a la sociedad andaluza con sus instituciones culturales, pero también quiere hacer partícipe de esta realidad al conjunto de la sociedad española e internacional. Después de la excelente acogida dispensada al nº 0 tenemos planteado el reto de ir configurando ese espacio de reflexión, información y debate que toda revista cultural persigue como objetivo prioritario y hacemos nuestro el principio machadiano de “se hace camino al andar”.

Nos dirigimos a un público interesado en conocer una de las parcelas más atractivas del patrimonio, la representada por los museos y conjuntos arqueológicos y monumentales de Andalucía, sin excluir aquellas otras instituciones del Patrimonio Histórico que entre sus funciones está la difusión de sus fondos y colecciones.

Las distintas secciones que vertebran los contenidos de este número permitirán al lector recorrer desde textos de opinión firmados por especialistas, escritores o personajes de relevancia intelectual que irán desgranando sus reflexiones sobre el museo con plena libertad creativa, hasta entrevistas, informes temáticos, personajes históricos, procesos de intervención –restauración y conservación– en bienes muebles e inmuebles, comentarios en profundidad sobre piezas singulares de las colecciones de los Museos, actividades destacadas que se han desarrollado con gran éxito de participación, sin olvidar las noticias y convocatorias de mayor interés, así como reseñas de publicaciones importantes. Serán secciones fijas a las que se sumará la sección *Museológica* que tendrá una configuración tan variada como la propia disciplina.

Museológica, parte fundamental del corpus de la revista, es una sección abierta conceptual y espacialmente. Es decir, queremos dar cabida a planteamientos diversos sobre todas y cada una de las experiencias que se estén desarrollando en Andalucía. Independientemente de la presencia de los museos gestionados por la Junta de Andalucía, **mus-A** quiere compartir este espacio con todos aquellos otros componentes de la Red Andaluza de Museos.

Los resultados de este esfuerzo colectivo los tiene el lector entre sus manos. Deseamos que su lectura contribuya a fijar su próxima cita con **mus-A**, una cita que aspiramos a transformar en una fructífera relación de futuro.



mus-A

Carmen Calvo Poyato
Consejera de Cultura

Mª del Mar Villafranca Jiménez
Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico

EDITA Y DIRIGE

Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico.
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía

CONSEJO DE REDACCIÓN

Presidencia
Mª del Mar Villafranca Jiménez
Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico

Secretaría
Mercedes Mudarra Barrero
Jefa del Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales

Coordinación Editorial
Carmina David Jones
Curra Gámez Lomeña

Redacción
Dolores Baena Alcántara, Montserrat Barragán Jané, Ignacio Cano Rivero, Casimiro Fernández Muñoz, Soledad Gil de los Reyes, Julia González Pérez-Blanco, Luz Pérez Iriarte, Concha San Martín Montilla, Beatriz Sanjuan Ballano, Elisa Torrente Escribano

Diseño y maquetación
Gonzalo Recacha

Asesores gráficos:
Joaquín Ávila y Rafael Solís
IRIS GRÁFICO Servicio editorial S.L.

Fotomecánica e impresión
Escandón Impresores. Sevilla

Fotografías
José A. Flores, Curra Gámez, Paco Miñana, Eberhard Hirsch, The Mahler.com, Vicente del Amo

Traducción
Isidro Pliego Sánchez

Distribuye
Aturem - CEDEPA S.L.

ISSN: 1695-7229
Depósito Legal: SE-1694-2002
Distribución nacional e internacional: 3.000 u.

mus-A es una publicación cuatrimestral de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico.

Para envío de colaboraciones o información, remita su nombre y apellidos, dirección, código postal y ciudad a: Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico

Consejería de Cultura
C/ Levies, 17 - 41004 Sevilla
Correo-e: informacion.dgiph.ccul@juntadeandalucia.es
Internet: <http://www.junta-andalucia.es/cultura/>

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.

índice

editorial

meditando el museo

- 5 Mil Museos
Luis Fernández-Galiano

entrevista

- 6 La Arquitectura de los Museos.
Entrevista a los arquitectos Antonio Cruz y Antonio Ortiz. El Rijksmuseum
Julia González Pérez-Blanco y Maribel Espejo

museológica / museos y centros de arte

- 12 Diez años apostando por el Arte Gráfico. Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella 1992/2002
José Mª Luna Aguilar
- 18 Fundación NMAC. Montenmedio Arte Contemporáneo
Jimena Blázquez Abascal
- 22 Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico
Mª Luisa Bellido Gant

museológica / colecciones

- 25 Ver para aprender. La primera galería pública de Sevilla en El Alcázar (1770-1807). Aires Ilustrados en Sevilla
Ignacio Cano Rivero

museológica / tendencias

- 32 El Museo como catedral de consumo: desafíos y peligros
George Ritzer y Todd Stillman
- 35 La ciudad desde la Torre. El ojo que todo lo ve
Pepa García Pardo
- 37 Los Media, una herramienta para la interpretación en los museos
Lula Álvarez Rubio

intervenciones

- 40 Historia de una restauración: "La Visión de San Basilio el Magno" de Herrera el Viejo
Fuensanta de La Paz Calatrava
- 46 Actuaciones contra la erosión pluvial en el Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia
Antonio Álvarez Rojas

personajes

- 48 Mujer iluminando un museo sin luz eléctrica.
Joaquina Eguaras y el Museo Arqueológico de Granada
Concha San Martín Montilla

Piezas singulares

- 54 El Greco, Retrato de su hijo Jorge Manuel Theotocopuli
Mª Del Valme Muñoz Rubio
- 58 El Togado de Periate
Manuel Ramos Lizana

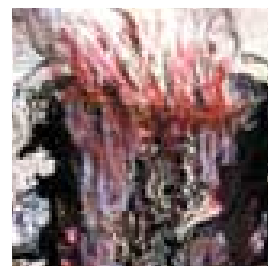
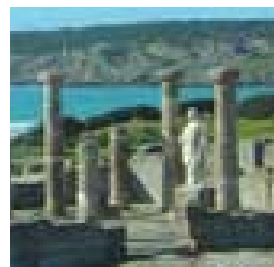


Proyectos y exposiciones

- 62 Zona Emergente.
Nuevas prácticas artísticas confluyentes, de hoy y de mañana a primera hora
Margarita Aizpuru
- 68 Exposiciones de Alonso Cano en Madrid y Granada. Repercusión mediática
Beatriz Sanjuán Ballano
- 75 Excesos de la mente en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla
Teresa Blanch
- 78 Paper Roads
Nela Pliego Sánchez

Actividades y noticias

- 80 Día Internacional de los Museos: Museos y Diversidad Cultural
Nota de redacción
- 82 Miradas sobre Madinat Al-Zahra en el Día Internacional de los Museos
Antonio Vallejo Triano
- 86 Falla y un nuevo retablo en el Museo de Cádiz
Rafael del Pino
- 88 Museo Picasso Málaga
Nota de redacción
- 90 Ayudas a la Creación Artística Contemporánea para el Año 2002.
El espíritu de nuestro tiempo
Nota de redacción
- 93 VI Jornadas de Museología en Teruel. "Exposiciones Temporales y Museos"
Jorge Juan Fernández
- 94 II Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos.
Nuevos Conceptos y Estrategias de Gestión y Comunicación
Concha San Martín Montilla
- 96 2ª Edición del Máster de Museología 2002-2004. Universidad de Granada
Víctor Jesús Medina Flórez

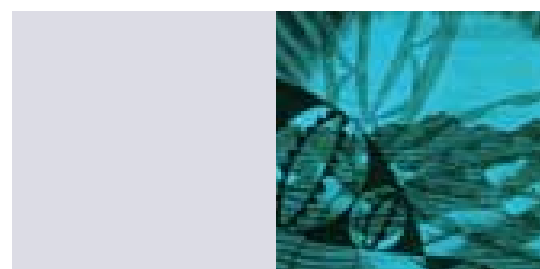


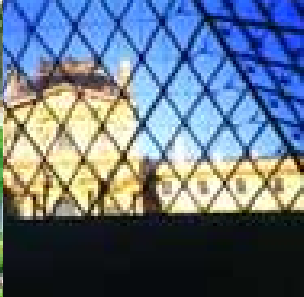
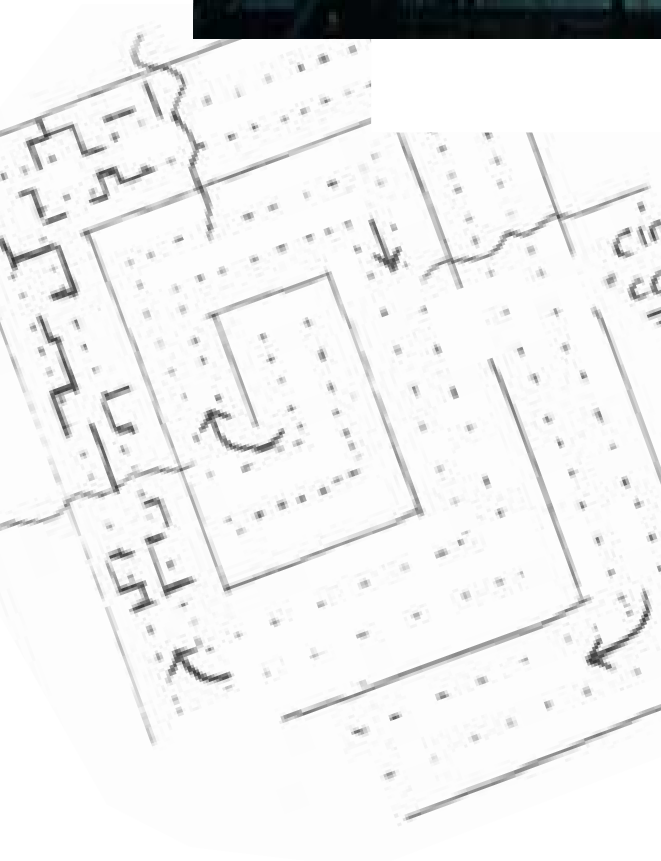
Recensiones bibliográficas

- 97 LO SARDO, Eugenio (2001). Athanasius Kircher. II Museo del mundo
José Ramón López
- 102 HASKELL, Francis. El Museo Efímero. Los Maestros Antiguos y El Auge de las Exposiciones Artísticas
Beatriz Sanjuán Ballano

103 Estadísticas

104 Red de museos de Andalucía





meditando el museo

MIL MUSEOS

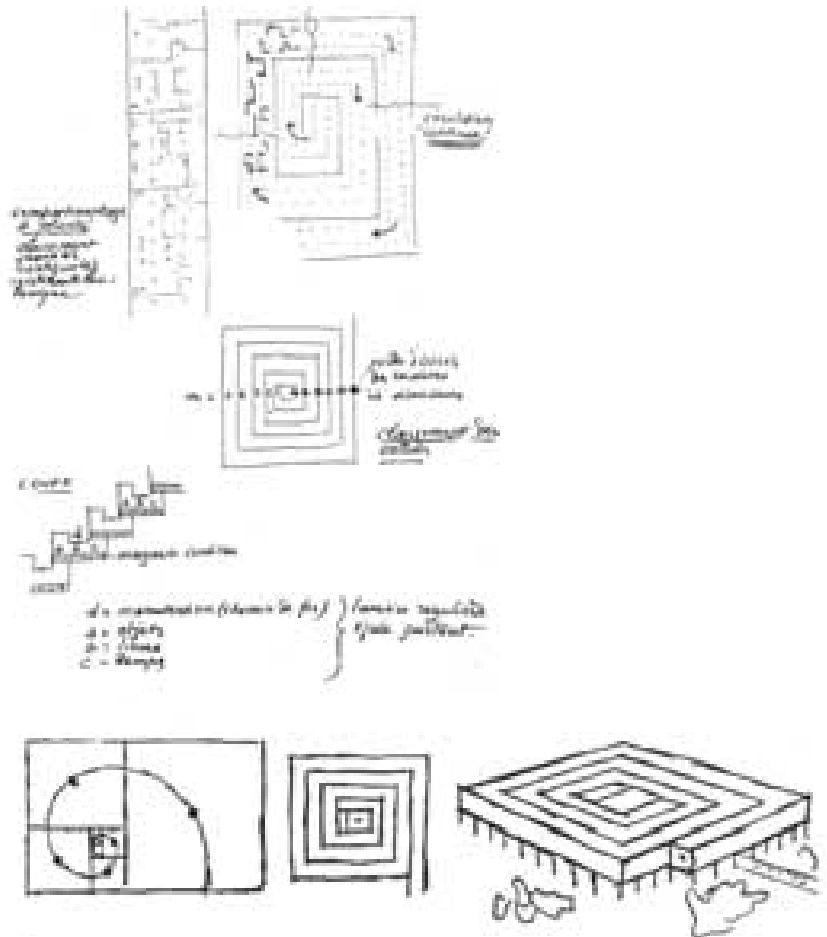
Luis Fernández-Galiano

Arquitectura Viva, nº 77, III-IV, 2001

Si la política fue la religión del siglo XIX, el arte ha sido la del siglo XX. Alimentados por una piedad unánime, sus santuarios se han multiplicado por las regiones prósperas del planeta, y la mayor facilidad de los viajes ha desplazado a multitudes peregrinas hasta los lugares sagrados del nuevo culto, desbordando con su afluencia devota los viejos templos somnolientos. Al comenzar el siglo XXI, tanto la proliferación de capillas como el caudaloso crecimiento de las basílicas traza un panorama de fervor sin fronteras, que ha hecho de los museos iglesias boyantes y del arte una fe saneada, impulsando una copiosa cosecha de construcciones que coloniza los recintos históricos, las áreas urbanas y los paisajes periféricos.

Con la popularidad y las masas han llegado la trivialización y el comercio. Las imágenes veneradas se han reproducido interminablemente en copias y facsímiles, la contemplación ensimismada se ha reemplazado por el tránsito acelerado, y la exhibición de objetos de culto ha dejado lugar a la oferta de espectáculos litúrgicos. A través de las grandes exposiciones, los montajes multimedia y las presentaciones interactivas, los museos se han convertido en teatros, y sus salas en escenarios donde las obras ya no se muestran, sino que se representan: el cofre del tesoro es hoy un baúl de disfraces, y todas las vasijas se frotan con el paño de la novedad excitada hasta que su brillo despierta al genio de la lámpara comercial.

En estos parques de atracciones culturales se suministran experiencias. Tanto el entretenimiento pedagógico como el ocio cultivado se ponen al servicio de un relato emocional que cautiva o conmueve, y esa escenificación de la excelencia aspira a la condición de experiencia vital que se archiva en la memoria del visitante-espectador. Los recipientes arquitectónicos de estas ceremonias de magia blanca no pueden limitarse a ofrecer espacios anónimos de recogimiento silencioso, y en la última floración de



edificios expositivos proliferan las piezas narrativas y locuaces cuyas formas contundentes asumen con harta frecuencia el protagonismo de la seducción simbólica, convocando por sí solas a los espíritus de la sensación.

Los actuales museos no son templos invadidos por mercaderes, sino comercios dirigidos por sacerdotes. Los chamanes se han hecho dueños de las instituciones ilustradas de la república de ciudadanos, y las han puesto al servicio de una religión misteriosa envasada en la jerga gerencial de las marcas y las franquicias, el etiquetado y la comercialización, la financiación y el beneficio. Ladrones de cuerpos y secuestradores de conciencias, los museos han sucumbido a la tentación del espectáculo sustituyendo la conservación y el estudio por una programación de atracciones que los ha hecho a la vez más numerosos y más intrascendentes, más poderosos y más frágiles, más visibles y más vacíos. Son templos de una nueva religión, pero esa religión es la del consumo compulsivo de experiencias.

LA ARQUITECTURA DE LOS MUSEOS

Entrevista a los arquitectos Antonio Cruz y Antonio Ortiz. El Rijksmuseum

Julia González Pérez-Blanco

Arquitecta. Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, Sevilla

Maribel Espejo

Directora de la Revista *Abanto*, Sevilla



REMODELACIÓN DEL RIJKSMUSEUM

El Rijksmuseum, principal museo de Holanda y punto de referencia más importante, al albergar obras maestras de pintores como Rembrandt o Vermeer de Delf, será reformado con un proyecto de los arquitectos sevillanos Cruz y Ortiz que ganaron el pasado año el Concurso de ideas para su remodelación.

Una comisión de expertos encargada de decidir sobre la renovación del museo, votó por unanimidad la propuesta de los arquitectos españoles que desbancó a las de otros siete equipos. Esta comisión buscaba una modernización que no supusiera grandes alteraciones y encontró en esta propuesta la solución esperada de recuperación del antiguo edificio, construido a fines del XIX por el archi-

tecto holandés Pieter Cuypers, devolviéndole su concepción originaria y convirtiéndolo en una obra contemporánea, –una propuesta sin cambios llamativos que ha sabido redescubrir y adaptar la obra de Cuypers–.

EL NUEVO RIJKSMUSEUM:

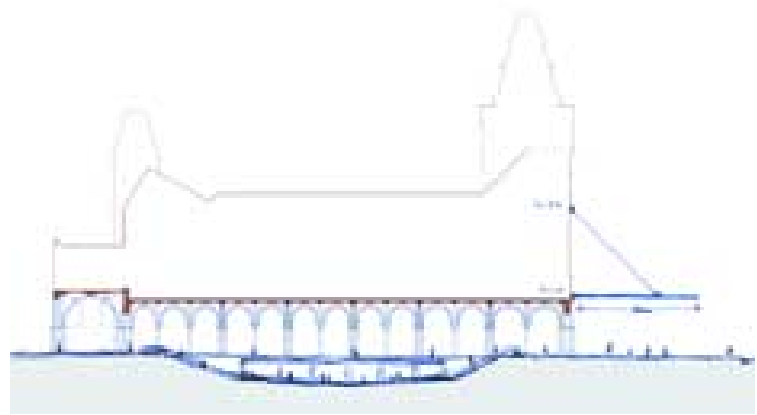
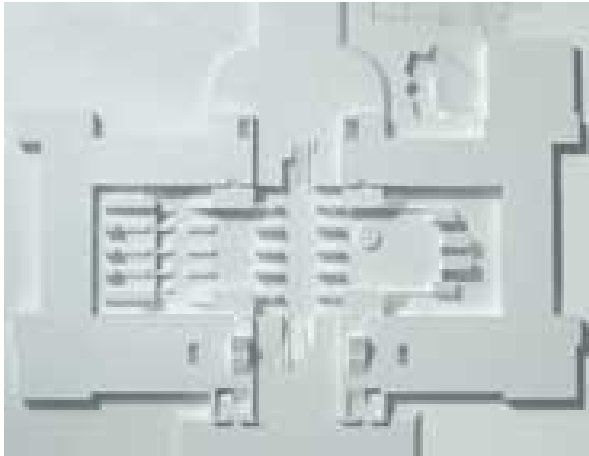
“El edificio del Rijksmuseum de Amsterdam ha pagado un precio excesivamente alto por su papel urbano como elemento de conexión entre la ciudad existente y los nuevos desarrollos hacia el sur.

Un pasaje, prácticamente una calle, atraviesa el edificio de norte a sur dividiéndolo en dos partes, obligando a tener dos entradas, dos escaleras principales y ocasionando que sólo en planta principal se encuentren conectadas las zonas este y oeste en que el edificio queda dividido en sus plantas de semisótano y baja.

El edificio sobre el que se ha intervenido en múltiples ocasiones, presenta las carencias habituales en los museos del siglo XIX. Ahora es necesario, entre otros, un hall capaz de absorber el elevado número de visitas que un museo recibe hoy, y los espacios apropiados a los usos de reciente aparición: áreas de formación, tiendas, cafeterías, etc.

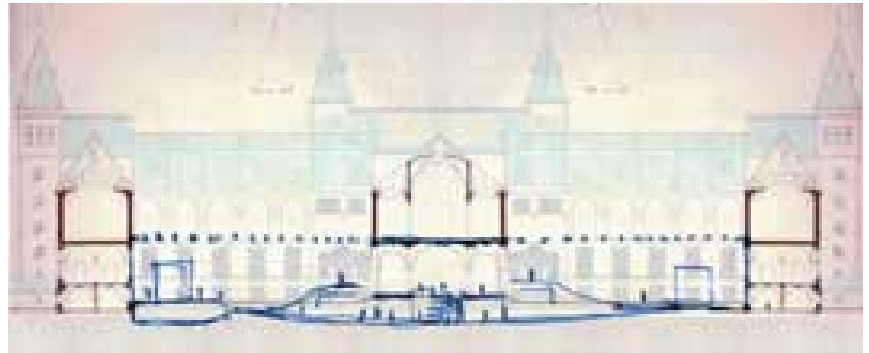
Las necesidades de espacio para el museo en el actual edificio llevaron a construir en los patios, lo que ha provocado una carencia de luz natural y ha convertido el recorrido del museo en una especie de laberinto en el que el visitante carece de todo dato sobre el lugar en que se encuentra.

La intervención sobre el edificio consiste, por un lado, en realizar una nueva y única entrada al museo a través del pasaje (conservando el paso público de bicicletas), y por



otro, en liberar los patios de las edificaciones realizadas recuperando hasta cierto punto su estado original.

Una escalera abierta a la entrada del pasaje trasladará al visitante a un gran hall central situado por debajo del nivel de la calle, que unirá las alas este y oeste del edificio. El gran espacio que se genera albergará los puntos de información, la tienda del museo, restaurante, taquillas y venta de entradas. Por último, los planes también contemplan crear un nuevo edificio en la cara sur, un pequeño pabellón con forma de estrella medio enterrado para albergar la amplia colección de arte asiático.”
(extracto de la Memoria de Cruz y Ortiz)



Está previsto que las obras de restauración comiencen en el año 2003 y hayan concluido en el 2008, aunque permanecerá abierta al público el ala sur del edificio con una selección de las obras principales del museo.

Con el fin de conocer lo que constituye un ejemplo y un modelo de la remodelación a la que se están viendo sometidos los grandes museos europeos, nos hemos dirigido al estudio de los arquitectos para hablar de este proyecto:

Julia González Pérez-Blanco: La nueva concepción de las técnicas expositivas y las nuevas demandas de los usuarios de museos han dado un cambio radical a la concepción espacial de los mismos.

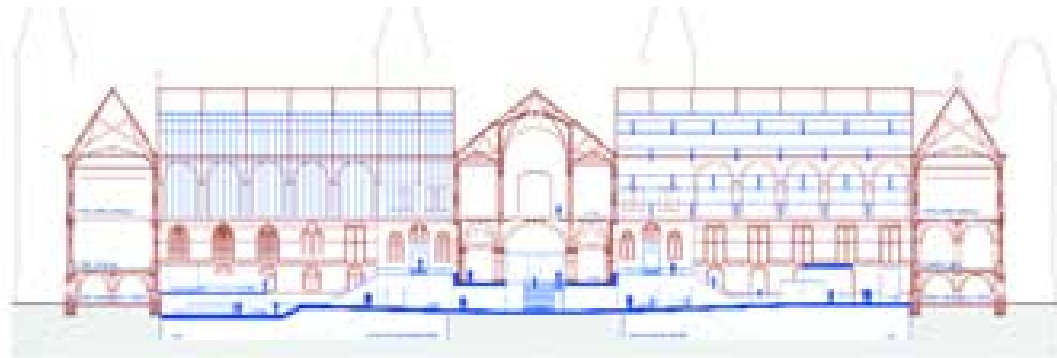
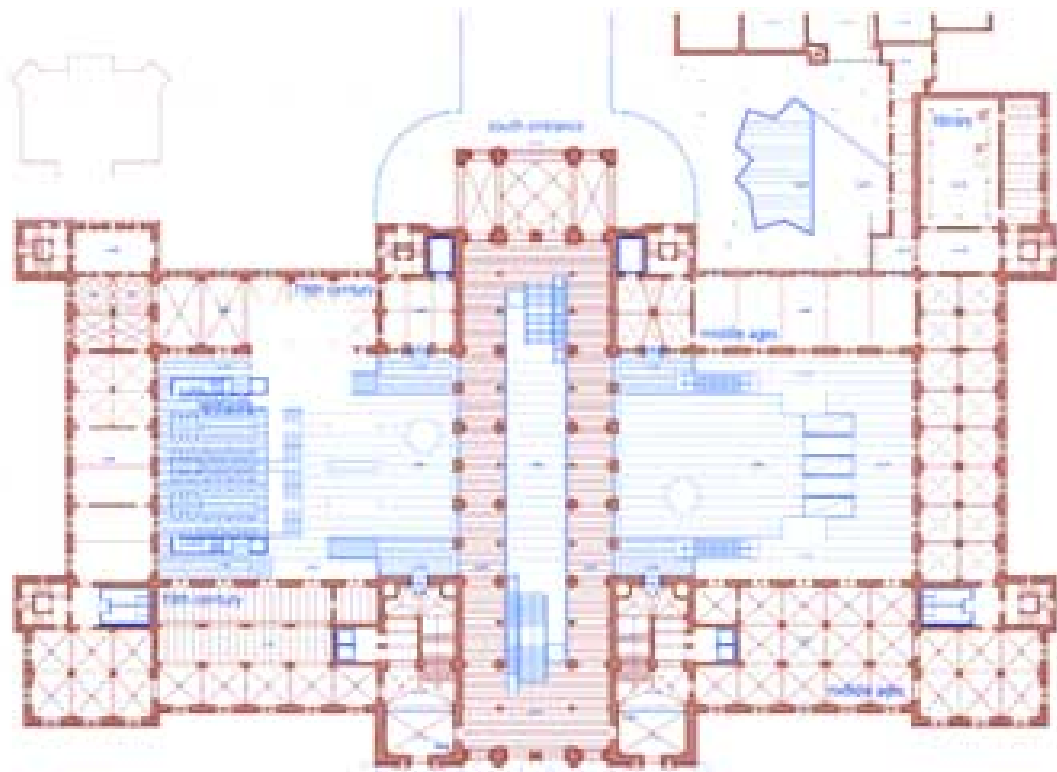
Antonio Cruz: Las necesidades de renovación de los museos del siglo XIX, como el que nos ocupa, están fundamentalmente relacionados con las nuevas maneras de utilizar estos edificios y sobre todo con el número de personas que los visitan.

El edificio proyectado por Cuyper adolecía de graves problemas de capacidad para resolver la llegada

masiva de visitantes. Prácticamente no dispone de hall, la entrada conducía directamente a la taquilla y desde ella a los espacios de exhibición. Y por supuesto carecía de zonas dedicadas a auditorios, cafetería, tiendas, etc...

En la actualidad, los museos se diseñan de forma diferente. La mayor afluencia de público comporta la necesidad de grandes espacios donde situar vestíbulos y adecuados elementos de información (a veces incluso se requiere el apoyo de conferencias o de medios audiovisuales que introduzcan al museo y sus contenidos). Las cafeterías y restaurantes son otro de los puntos de gran afluencia que permiten al visitante realizar una parada y organizar su visita. Por último, destacar la enorme importancia de las tiendas, de reproducciones, publicaciones, etc., parte obligada de la visita a los museos y a veces una de las fuentes más importante de financiación de éstos.

Las reformas poco afortunadas que se habían hecho desde la construcción de Cuyper habían ido en sentido contrario: se habían cerrado los patios que flanqueaban la galería de arcos góticos por donde peatones y ciclistas cruzaban el museo, dejándola sin luz y llenándolos de



zonas para exposiciones. Quedaban así cada vez menos espacios libres y habían convertido al museo en una especie de laberinto en el que se hacía muy difícil la orientación. Lo que ahora se busca es "liberar" estos espacios y adaptarlos a las nuevas necesidades que no estaban contempladas inicialmente. Así, los antiguos patios de edificio, hoy colmatados con espacios expositivos, serán recuperados como tales y utilizados para organizar la entrada al museo y alojar las funciones complementarias a las que ya nos hemos referido.

J.G.: Fernández-Galiano opina que los museos son las nuevas Catedrales de nuestro tiempo, templos de la cultura...

A.C.: Es indudable que los museos de finales del siglo XX y principios del XXI han adquirido un importante sentido cívico, en la medida que se entienden como foco de actividades culturales y de consumo. Han pasado de ser visitados únicamente por una serie reducida de personas cultas, especialistas, que pasaban mucho tiempo dentro

de ellos, a convertirse en unos edificios de gran éxito popular y visitas relativamente cortas.

La inmensa mayoría de los turistas que visitan una ciudad se acerca a los museos, conocen las obras de arte. De hecho, según estudios realizados, "La Ronda Nocturna" de Rembrandt, que se encuentra en el Rijksmuseum, es el tercero de los puntos más demandados en las visitas turísticas, de tal forma que, quien vaya a Amsterdam y no lo vea, no ha pasado por uno de los tres puntos álgidos de la ciudad.

J.G.: Cuando se plantea la reforma importante de un gran museo frecuentemente surge la disyuntiva entre si no será más conveniente crear un edificio nuevo y adjudicarle otro uso al antiguo o acometer la reforma.

A.C.: La intención de remodelación y reestructuración del edificio ya había sido decidida a nuestra llegada. Ignoro la polémica que pudo haber suscitado esta determinación. Pero de todas formas, creo adecuado que se reali-



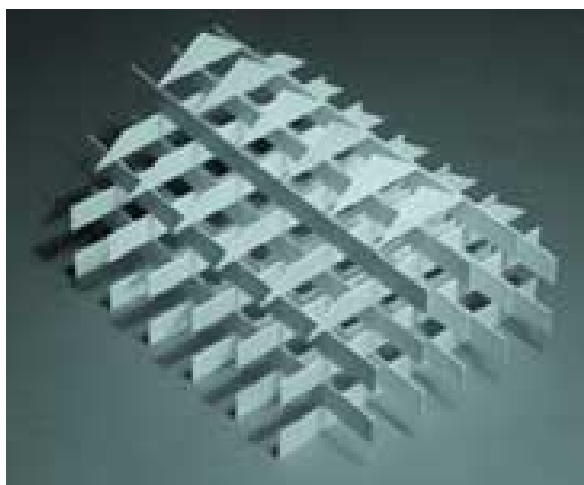
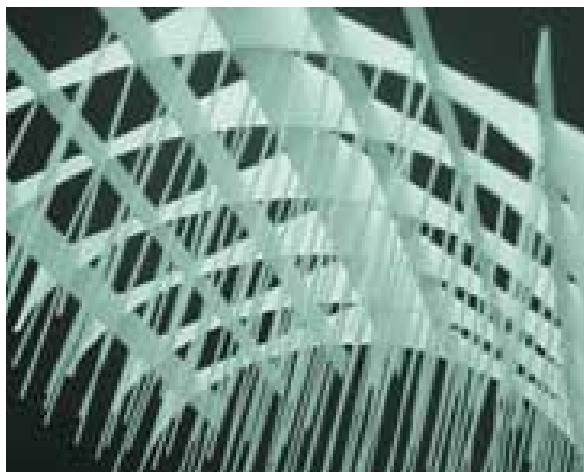
cen estas reformas, porque son edificios que poseen un alto valor cultural e histórico, cuyo objetivo es alojar las grandes colecciones nacionales de arte y que han de enfrentarse a los nuevos problemas generados por la afluencia masiva de visitantes y por la necesaria actualización de las colecciones y de los sistemas de presentación. Existe una indisoluble conexión entre estas colecciones y los edificios que las albergan. No puedo imaginar la colección del Prado en otro edificio que no sea el de Villanueva.

J.G.: La tendencia de concebir el edificio como uno más, o a veces el principal, objeto expositivo es frecuente en la arquitectura de museos en las últimas décadas. ¿Se corre el riesgo de que el público vaya al museo sólo a ver el edificio, o por el contrario contribuye positivamente?

A.C.: Tan inadecuada es esta tendencia que has citado como la contraria, defendida por otros directores de museos, que prefieren un espacio neutro, paredes blancas, iluminación media, y ausencia de elementos que distraigan de la contemplación de la exposición.

J.G.: ¿Qué criterio estáis siguiendo en la renovación de las salas? ¿Cuál ha sido y está siendo la relación entre vuestro proyecto arquitectónico y el programa museológico del Rijksmuseum?

A.C.: El edificio de Cuypers es un edificio claro, potente, en el que los espacios tienen su propia autonomía, que intentamos recuperar, lo que supone una renovación de las salas y por tanto, la modificación en la forma de exhibir la colección. Desde el punto de vista de la exposición, no sabemos hasta qué punto nuestra opinión





será tenida en cuenta, ya que aunque el diseño de la sala está en el ámbito de nuestras atribuciones, no sabemos aún hasta qué punto podemos tener influencia en qué piezas se colocan, en qué vitrinas, qué soportes serán los utilizados, etc...

J.G.: ¿Cómo está siendo la colaboración entre las distintas disciplinas en la redacción del proyecto?

A.C.: En el equipo de diseño están trabajando muchas personas: los asesores habituales en la redacción del proyecto (estructuras, instalaciones, etc.), un arquitecto-restaurador especialista en Cuyper y la arquitectura de su época; también se han pedido informes a historiadores e investigadores sobre algún tema específico, como los ornamentos del edificio. Hay un gran equipo multidisciplinar en el cual estamos nosotros como arquitectos y responsables de toda la coordinación.

Acostumbramos a discutir con los responsables del proyecto museográfico aspectos tales como el recorrido o la

posibilidad o no de compartimentar las salas. A veces tenemos opiniones distintas, pero esperamos ser capaces de superarlas.

J.G.: ¿Cómo estáis abordando el tema de la iluminación de las salas? Un tema tan prioritario en un museo.

A.C.: Éste es precisamente uno de los temas que está a caballo entre distintas competencias y será necesario coordinar nuestra decisión con la del resto de las personas que se ocupan de las exposiciones.

J.G.: En el mundo de la museología hay abierto un debate entre si son más idóneos los grandes o los pequeños museos. ¿Cuál es vuestra opinión?

A.C.: Está demostrado que un espectador difícilmente mantiene la atención durante más de dos horas, por tanto, todos aquellos museos cuyo recorrido supere las dos horas resultan inadecuados para ser visitados en una sola sesión. Los grandes museos deben ofrecer de forma muy clara diferentes opciones de recorrido, para que cada visitante sepa qué partes del museo va a visitar y pueda acceder a ellas de la manera más cómoda y directa.

J.G.: La ampliación de los campos artísticos a nuevos soportes como el cine, el cómic, la fotografía, el vídeo, etc... ¿desemboca en una situación expositiva problemática a la hora de proyectar espacios técnica o ideológicamente adecuados?

A.C.: Es indudable que han cambiado radicalmente las características de las obras de arte de las últimas décadas y que por ello, en muchos casos, se necesitan espacios configurados especialmente para alojar dichas obras.

Voy a contar mi experiencia con relación a esta problemática: en el Pabellón de España de la Exposición Universal de Hannover del año 2000, había una sala destinada a exposiciones de diversos artistas españoles. Se trataba de un espacio neutro, con paredes y techos blancos y planos, y en él había una ventana de tamaño medio (2 x 1 m aproximadamente) que daba a la plaza del pabellón. Todos los artistas que allí expusieron su obra optaron por cegar la ventana y eliminarla del espacio expositivo. Nos parece preocupante que un artista no sea capaz de convivir con una simple ventana y necesite un espacio absolutamente neutro. Sobre todo si tenemos en cuenta que definen su obra como fruto del análisis de la realidad y de la reflexión del mundo en el que viven.



Antonio Cruz y Antonio Ortiz, arquitectos titulados por la Escuela de Arquitectura de Madrid, se asocian e inician su actividad profesional en Sevilla en 1971.

Sus obras, y en general su trayectoria profesional, han sido ampliamente galardonadas, contando con varios premios, entre los que se podrían destacar, *Premio Nacional de Arquitectura Española* por la obra de la Estación de Ferrocarriles de Santa Justa en Sevilla, *Premio de Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental* por la obra de la Estación de Autobuses en Huelva, *Medalla de Oro de Andalucía* en 1997, por el conjunto de su obra, *Premio Nacional de Deporte 1998. Premio Nacional de Arquitectura Deportiva*, otorgado por el Consejo Superior de Deportes, Madrid, por el Estadio de la Ciudad Deportiva de la Comunidad de Madrid y el Estadio Olímpico de Sevilla, y por último, *Premio Eduardo Torroja*, otorgado por el Ministerio de Fomento, por el Estadio Olímpico de Sevilla.

Son muchos los proyectos que han obtenido el primer premio en concursos de arquitectura, entre los que se podrían señalar, el proyecto de Remodelación y ampliación de la *Estación de Ferrocarril SBB*. Basilea (Suiza), actualmente en construcción, el *Pabellón de España* en Hannover (Alemania), *Het Nieuwe Rijks Museum* en Amsterdam (Holanda), y la *Biblioteca Universitaria de la Facultad de Humanidades* de la Universidad de Amsterdam (Holanda).

A lo largo de su carrera profesional han sido profesores invitados en la *ETH* de Zürich, en la *GSD* de Harvard, en la *School of Architecture* en Cornell, en la *EPF* de Lausanne, en la *Escuela de Arquitectura* de Pamplona y en *Columbia University* en Nueva York.

Entre sus principales obras en Sevilla se encuentran, el *Estadio Olímpico*, la *Biblioteca Pública* Infanta Elena, la *Estación de Ferrocarriles* de Santa Justa, la Sede de la *Diputación Provincial*, *Edificio de oficinas* para la Consejería de Cultura, y numerosos proyectos de viviendas en el centro histórico de la ciudad, como las viviendas en la *c/ Hombre de Piedra*, en *c/ Lumbreras* y las más conocidas en *c/ D^a M^a Coronel*.

En el resto de nuestra comunidad autónoma son autores de la *Estación de Autobuses* de Huelva, los *Edificios portuarios* en Chipiona (Cádiz), la adaptación del *Baluarte de la Candelaria* en Cádiz, la Ampliación del *Estadio de Jerez* (Cádiz), el *Centro de visitantes* en Doñana (Huelva), así como diversas promociones de viviendas, como el *conjunto residencial* en Tharsis (Huelva) o la urbanización *Novo Sancti Petri* en Chiclana (Cádiz).

Entre sus obras más conocidas destacar, el *Estadio de la Comunidad de Madrid*, cuyo proyecto de ampliación para poder albergar los Juegos Olímpicos en 2012 se está redactando en la actualidad, el *conjunto residencial Java-Eiland*, Amsterdam (Holanda) y *96 Viviendas en Céramique*, Maastricht (Holanda), actualmente en construcción.

DIEZ AÑOS APOSTANDO POR EL ARTE GRÁFICO

Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella 1992/2002

José M^a Luna Aguilar

Conservador Jefe
Museo del Grabado Español
Contemporáneo, Marbella

Cuando el Museo del Grabado Español Contemporáneo, de Marbella, abre sus puertas el 28 de noviembre de 1992, es decir, hace ahora diez años, no había en España otra institución o entidad museística de similar naturaleza. Bien es verdad, que la Calcografía Nacional estaba consolidando, de forma certera y decidida, una de sus mejores épocas de promoción y divulgación del grabado y la obra gráfica, desde su crea-

ción en el siglo XVIII. No menos cierto es que hacía poco más de dos años que se había creado el Museo Internacional de la Electrografía (MIDE) en Cuenca; sin embargo, no existía hasta el momento un centro con una colección permanente de grabado y obra gráfica contemporánea que se dedicara a su conservación y exhibición, además de realizar una apuesta decidida por la promoción y divulgación del arte gráfico. Es este hueco el que viene a cubrir la creación de este museo, impulsada por el esfuerzo conjunto del que fuera profesor titular de la Universidad Autónoma de Madrid, Dr. José Luis Morales y Marín (Murcia 1947/Marbella 1998), que aportó generosamente una valiosa colección personal de más de mil quinientas estampas, y el M.I. Ayuntamiento de Marbella, que acondicionó para tal fin el antiguo Hospital Bazán, recién terminado de restaurar por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y situado en pleno casco antiguo de la ciudad.

Más conocido por el nombre de su fundador, D. Alonso de Bazán, el antiguo Hospital de la Encarnación, destinado a la atención de menesterosos locales, era un singular edificio de estructura gótico renacentista con claras pervivencias mudéjares. Elemento esencial de su fisonomía es su airosa torre mirador, ornamentada con nobles y elegantes arcos de blasonadas balaustradas. Durante algunos años ejerció su función hospitalaria, gestionado por los monjes del vecino Convento de la Trinidad, el primero de la Orden Trinitaria en la provincia de Málaga, para luego pasar a ser hogar de niños abandonados y, finalmente, modesto





cobijo para familias de humilde condición hasta devenir en un peligroso estado de ruina que fue subsanado con un proyecto de restauración dirigido por el arquitecto Rafael Martín Delgado y completado en su actual configuración por los arquitectos Elisa Cepedano y Roberto Barrios.

Al museo se accede a través de un zaguán que da paso a un airoso patio con vistosas arcadas de ladrillo visto, por el que se llega a la que fuera capilla del antiguo hospital hoy utilizada como sala de exposiciones temporales. En un nivel inferior se sitúa la sala I, bautizada como de Javier Vilató en reconocimiento a la generosa colaboración de la familia de este sobrino de Picasso que, a su vez, también fuera un genial y gran artista, que completa y complementa el espacio de exhibiciones temporales. Desde esta sala y por un bloque de escaleras, de nueva factura, se asciende hacia el resto de

espacios y salas de exposición permanente. En la sala nº II se exhiben obras de Picasso y Miró, dos de las grandes cumbres del arte universal cuya obra gráfica alcanzó notables registros de calidad técnica y artística. A través de ella se puede llegar a la sala III, donde se exponen obras de filiación figurativa pertenecientes a diversos artistas y diferentes épocas, mientras que en la sala IV, cubierta con un espléndido artesanado de par y nudillo, que se utiliza eventualmente como sala de conferencias, se exponen obras de marcado carácter abstracto presididas por una soberbia escultura, en acero cortén, de Eduardo Chillida, sin duda una de las piezas fundamentales de la colección, pues se trata de la única escultura del recientemente fallecido escultor vasco en un museo andaluz. Esta dicotomía entre abstracción y figuración pretende generar en el espectador la conciencia de que no toda la figuración es realismo ni mucho menos, ni

toda la abstracción es igual, y, tampoco es muchas veces lo que parece. Finalmente en la sala V, ya en la segunda planta del conjunto, se muestran obras de la última década del siglo pasado y de estos albores del tercer milenio, conjugando técnicas y soportes gráficos tradicionales con nuevos recursos técnicos y tecnológicos.

A continuación se encuentra la biblioteca, también cubierta por artesanado mudéjar, que cuenta con uno de los fondos bibliográficos especializados en arte contemporáneo más importantes de la provincia de Málaga, y, desde luego, el mejor fondo sobre obra gráfica de Andalucía. Más de seis mil volúmenes que recogen las últimas publicaciones sobre arte y artistas contemporáneos, y que se incrementan día a día gracias a una intensa y activa política de intercambio con las principales instituciones museísticas de nuestro país, además de una continúa labor



3

de rastreo y adquisiciones de las más recientes novedades editoriales.

Los fondos del Museo albergan no sólo obras españolas del siglo XX y estos primeros años del siglo XXI, sino que también cuentan con algunas entalladuras de los siglos XVI y XVII, además de buriles y grabados del XVII, XVIII y XIX entre los que sin duda destacan una serie completa de los famosos Caprichos, del genial sordo de Fuendetodos, una de las grandes cimas del arte español y universal de todos los tiempos, Francisco de Goya, y un delicado y preciosista aguafuerte de Mariano Fortuny. En la colección de estampas contemporáneas sobresalen las obras de Picasso, Miró, Tápies, Chillida, Saura, Vázquez Díaz, Solana, Barceló, Canogar, Genovés, Equipo Crónica, Sempere, Vilató, Martín Chirino, Rafols Casamada y un largo etcétera que abarca la práctica totalidad de los más señalados artistas y movimientos artísticos españoles de la pasada centuria.

Pero, al igual que el museo, la colección es una colección viva en permanente proceso de crecimiento y evolución que, por un lado va completando, en la medida de las modestas posibilidades de la institución, aquellas lagunas existentes en artistas, movimientos o escuelas del siglo pasado, mientras que por otro va actualizando sus fondos con las obras y los artistas más actuales, participando también así en un proceso de incentivación y dinamización del mercado de arte gráfico. En otra línea, la proverbial generosidad de los artistas ha incrementado notablemente el número y la calidad de las obras de la colección. Gracias al entusiasmo y la liberalidad de artistas como Miguel Rodríguez Acosta, José Hernández, Hernández Quero, Francisco Aguilar, José M. Cabra de Luna, Francisco Peinado, Manuel Vela, José M. Darro, Guillermo Pérez Villalta, Eugenio Chicano, Dámaso Ruano, Jorge Lindell, Enrique Brinkmann, por citar a algunos de los artistas andaluces más conocidos, pues induda-

blemente muchos más se quedan en el tintero. También destacados artistas nacionales e internacionales han legado gran parte de su obra gráfica, tal es el caso de Javier Vilató, Rafael Canogar, Joan Hernández Pijuan, Xavier, Miguel Villarino, Luis Caruncho, Vázquez Cereijo o Antonio Saura, a los que se han sumado los herederos de artistas como José Caballero, Manuel Rivera, Manuel Millares, Salvador Victoria o Carlos Sáenz de Tejada que con sus importantes aportaciones han logrado completar unos fondos únicos no sólo en Andalucía, sino también en todo el territorio nacional.

A la incesante actividad expositiva que no sólo se circunscribe a su sede marbellí, sino que se extiende por toda la geografía nacional e, incluso, trasciende nuestras fronteras para mostrar la obra de artistas españoles en lugares tan lejanos como Chicago, Roma, Beirut, Amman, Damasco, La Paz o Río de Janeiro, hay que sumar también el sinnúmero de actividades paralelas y complementarias que se realizan a lo largo de todo el año. Desde conferencias sobre el arte y la historia del arte, hasta seminarios más específicos sobre las nuevas tecnologías aplicadas al arte seriado, pasando por lecturas poéticas, conciertos, presentaciones de libros, cursos de iniciación y especialización en las diferentes técnicas de grabado y obra gráfica, a la organización de Congresos Internacionales o la convocatoria anual de los Premios Nacionales de Grabado, hoy por hoy uno de los certámenes más y mejor



4

consolidados, y con mayor proyección de nuestro país, al que concurren cada año cientos de artistas que encuentran en este tipo de llamadas un escenario ideal para la confrontación de sus obras. En ellos han sido galardonados artistas de la talla de José Hernández, Eduardo Naranjo, Miguel Villarino, Mario Marini, Laura Lío, Blanca Muñoz Gonzalo, Ángel Haro, Joán Cruspínera, Eugenia Agustí i Camí o José M. Ciria, entre un elenco que supera el medio centenar de premiados después de nueve ediciones.

El desarrollo de toda esta labor en promoción del arte contemporáneo en general y del mundo de la gráfica en particular ha sido reconocido con varios premios y distinciones, entre los que no se deben obviar los premios Cultura Viva y Correo del Arte, pero sobre todo el Premio Nacional de Grabado, concedido en el año 2000 por la Calcografía Nacional en reconocimiento por su labor a favor del arte gráfico.

Ahora después de diez años de la primera apertura al público, con una exposición de José Caballero, el Museo se encuentra en un proceso intenso de renovación. Se hacen imprescindibles una serie de actuaciones que deben mejorar no sólo las infraestructuras técnicas, sino también los recursos humanos de una institución que desde la Costa del Sol, con modestos medios pero gran ambición, ha proyectado una imagen de museo serio, dinámico, coherente y fiel a su misión de promoción del arte contemporáneo a través de la divulgación de la obra gráfica más actual. Para ello, gracias a diferentes ayudas institucionales, tanto públicas como privadas, entre las que se encuentran algunas subvenciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, así como del Ministerio de Cultura, la Diputación de Málaga y, por supuesto, el M.I. Ayuntamiento de Marbella, se están renovando los equipos de iluminación, en colaboración con la empresa Maybe Iluminación y tecnología

1. Escultura y grabado de Eduardo Chillida
Museo del Grabado Español
Contemporáneo de Marbella
2. Atrio de entrada al Museo
3. Sala Vilató con Prensa Litográfica
de Palas de Brisai, s. XIX
4. Exposición de los Fondos de Obra
Gráfica de la Colección AENA, Sala II



5

de la casa ERCO, y también los de seguridad. Queda pendiente la renovación de todo el equipamiento de climatización, que una vez instalado mantendrá las salas del museo en unas condiciones óptimas para albergar cualquier tipo de exposiciones y muestras. Pero, no cabe duda que el programa estrella es la ampliación de las instalaciones. Gracias a un ambicioso proyecto diseñado por los arquitectos Roberto Barrios y Elisa Cepedano, y desarrollado por el propio Patronato de la Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, en un espacio no muy largo de tiempo el Museo duplicará sus espacios expositivos y actualizará con las últimas tecnologías sus espacios de almacenaje, depósito y reserva, archivo, conferencias y proyecciones audiovisuales.

Esta ampliación, que se desarrollará en tres fases, contempla la creación de nuevas salas de exposición, nueva biblioteca, nueva sala de depósito y reserva, taller de grabado y restauración y sala de conferencias. En la primera fase, que se desarrollará en el primer

semestre de 2003, se desalojarán las dependencias ocupadas por la Delegación Municipal de Cultura, reutilizándose, tras la realización de las oportunas modificaciones y el correspondiente equipamiento, como salas de exposición de la colección permanente y contemplándose la creación de un gabinete didáctico interactivo, así como el cambio de ubicación de la biblioteca, cuyo espacio actual se convertiría, dadas sus dimensiones, en la gran sala de exposición de la colección permanente.

En una segunda fase, una vez concluidas las obras de un edificio vecino, cuya remodelación debería estar concluida en el primer semestre de 2004, se desalojarían las dependencias administrativas del Museo, ubicadas en el conjunto del antiguo Hospital Bazán, para trasladarse al nuevo edificio, en el que se situarían los nuevos despachos, la sala de conferencias, archivos administrativos y taller de grabado. En los espacios desalojados se instalarían dependencias de atención al visitante y la sala de Amigos del Museo.



6



7

Finalmente, y en un plazo de tiempo aún sin concretar, en el edificio anexo, adquirido ya por el M.I. Ayuntamiento de Marbella para tal fin, un conjunto de menores dimensiones pero de parecidas características arquitectónicas y de igual datación, siglos XVI/XVII, se crearían nuevas áreas de exhibición temporal. En concreto tres. En la planta de nivel de calle se uniría con el espacio de la antigua capilla, actualmente utilizado –como se ha dicho– para exposiciones, completando una espaciosa y moderna sala de exposiciones temporales, dedicada a los grandes maestros de la gráfica tanto nacionales como internacionales. Mientras, en la planta superior se crearía un espacio algo más pequeño para presentar las nuevas propuestas de los más jóvenes, de artistas emergentes, y en un espacio retranqueado con respecto a la fachada principal, el salón de lectura de la nueva biblioteca. En la torre mirador y en una pequeña antesala se montarían pequeñas muestras de destacadas y singulares obras, que se presentarían contextualizadas con un importante aparato didáctico pedagógico.

Después de una década el Museo del Grabado ha cumplido una etapa, y ahora debe afrontar nuevos retos que le consoliden como la entidad de referencia en Andalucía y también en España en el terreno del arte gráfico. Para ello se debe apostar por un incremento de medios técnicos y humanos, que permitan abordar las cuestiones que plantean los nuevos discursos artísticos propiciados por la irrupción de las nuevas tecnologías. Irrupción que genera, inevitablemente, un cambio en el paradigma del museo tradicional y que obliga a establecer nuevas propuestas de actuación.

5. Estela de J.A. Aguirre II, escultura de E. Chillida en Sala IV

6. Sala IV con escultura de E. Chillida al fondo

7. Sala Vilató

8. Fachada del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella



8

FUNDACIÓN NMAC
MONTENMEDIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Jimena Blázquez Abascal

Directora de la Fundación NMAC
Vejer de la Frontera, Cádiz



Richard Nonas
River Run. Snake in the sun
Fundación NMAC, 2001

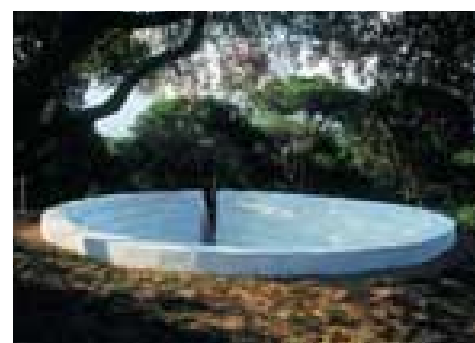
En los últimos años la descentralización de los grandes núcleos urbanos de los espacios y centros culturales ha generado una dinámica de actividades alternativa, interesante y necesaria en las periferias. Existe una nueva conciencia hacia la intervención y el acercamiento a los espacios públicos y naturales. Estas actividades tienen como objetivo salir del ámbito tradicional de exposición y ofrecer nuevos espacios alternativos a los artistas ofreciéndoles la oportunidad de trabajar en otro tipo de lugares como fábricas, barracones, canteras, cárceles, iglesias etc. Igualmente dentro de este ámbito está el desarrollo de proyectos en espacios abiertos como parques, dehesas, jardines tanto públicos como privados. La Fundación NMAC (Montenmedio Arte contemporáneo) surge de esta forma como iniciativa privada bajo la idea de crear un Centro de Arte Contemporáneo, laboratorio de ideas y producción de proyectos centrados en la relación del arte contemporáneo con la naturaleza. La situación geográfica donde se encuentra ubicada la Fundación NMAC, la vegetación, la rehabilitación de espacios en desuso, así como las posibilidades de desarrollar un proyecto museográfico concebido específicamente para este proyecto, hacen que la Fundación NMAC sea un proyecto único en Andalucía.

Ubicada en una dehesa (Dehesa Montenmedio) de alcornoques, pinos piñoneros, acebuches y sabinas, con una fauna y flora exuberante en especies autóctonas, la Fundación NMAC dispone de unas 30 hectáreas de parque natural situadas en la provincia de Cádiz, en el término municipal de Vejer de la Frontera, clasificado como conjunto histórico artístico. Esta es una zona estratégica entre dos continentes –Europa y



África–, y dos mares, –el océano Atlántico y el Mediterráneo–, paso de aves migratorias y de oleada de inmigrantes desesperados hacia esta ventana del viejo continente; lugar de encuentro y convivencia entre dos culturas, europea y africana, que conviven bajo el denominador común de la luz, el sol y el viento de levante.

En un parque natural y mediante la recuperación de espacios en desuso como una cantera de arena abandonada y unos antiguos barracones militares, la Fundación NMAC ha ideado un programa museográfico muy particular. Se han restaurado seis barracones para la exposición de obras de interior como fotografía, instalaciones, vídeo instalaciones,



Gunilla Bandolin
Sky's impression
Fundación NMAC, 2001
Foto: Eberhard Hirsch



Vista del pinar de la Fundación NMAC

pintura y maquetas adecuándolos a las necesidades museográficas. Uno de los barracones alberga un centro de documentación y biblioteca orientado a todo tipo de publicaciones de arte contemporáneo y naturaleza, al igual que de arte en espacios públicos. Las actuaciones respetuosas de los diferentes artistas tanto en el bosque del parque natural como en una cantera han estrechado el contacto con entornos naturales poco habituales que nos ayudan a entablar un diálogo más sereno de convivencia y de respeto con nuestro entorno. A través de la activación de estos espacios abandonados por la historia y de su aprovechamiento para la cultura, se pretende ayudar a la recuperación de un entorno reincorporándolo a la sociedad con una animación cultural. La reutilización de estos espacios contribuye no sólo a una mejora del entorno, sino a un acercamiento al pasado reciente en esta zona tan estratégica.

Partiendo de este enclave y bajo la idea de protección y reactivación de un entorno natural, se invita a diferentes artistas nacionales e internacionales que estén dentro de las corrientes del arte contemporáneo, y que siendo absolutamente respetuosos con el medio natural pueden iniciar un proceso de creatividad, trabajando directamente sobre el terreno e integrando obras de arte en el paisaje. Los proyectos de cada uno de los artistas son ideados específicamente para el lugar donde van a ser ubicados. La utilización de materiales de la zona, la colaboración con la industria, talleres y artesanos locales para cada uno de los proyectos y un trabajo de producción llevado a cabo entre los artistas y los técnicos locales hacen que cada una las obras muestren un paralelismo con el entorno. Su condición de *site-specific* muestra un exhaustivo estudio del entorno, la historia, la geografía y la tradición del lugar, mimetizándose, adaptándose, y en algunos casos buscando la distorsión. Su origen está en el espacio en el que se encuentran. La escala, el tamaño

y la localización de las obras están determinadas por la topografía del lugar. A través de los proyectos artísticos vemos la naturaleza y el espacio de otra manera, sensibilizándonos a los diferentes cambios de luz, de temperatura, de vegetación, apreciando y conviviendo con el mundo natural de una manera más cordial.

Los proyectos de los artistas se presentan en forma de exposiciones colectivas cada año. En ellos el público es invitado a descubrir las obras en el bosque mediante un paseo entre los pinos, acebuches y bajo la atenta mirada de los muflones y corzos. Es con esta unión entre arte y naturaleza con la que aprendemos a observar más detalladamente el entorno ya que las piedras dejan de ser piedras y pueden volverse esculturas, los árboles pueden albergar nuevas especies en sus copas o volverse aceradas figuras luminosas, las piñas dejan de ser insignificantes siendo glorificadas por el artista como reinas del bosque que mantienen su equilibrio.

La mayor parte de los proyectos artísticos forman parte de la colección de la Fundación NMAC, volviéndose una parte fundamental del paisaje, inseparable y dependiendo por completo de su entorno; otros son proyectos que, como la misma naturaleza, tienen un periodo de vida en el que crecen y con el tiempo mueren dando espacio a posibles nuevos proyectos. El objetivo es ir creando poco a poco una colección única de obras en la naturaleza, relacionadas con el entorno y sus características, mostrándonos las nuevas tendencias del arte contemporáneo y su relación con la naturaleza.

Paralelamente a las exposiciones colectivas y a la creación de la colección se lleva a cabo un programa educativo y cultural para todas las edades con visitas guiadas, talleres de manualidades, conciertos, cuenta cuentos en el bosque y estudio de la fauna y flora de la dehesa. En colaboración con la Universidad

de Cádiz se realizan bloques de conferencias centradas en el estudio del arte público, que han llevado a realizar un trabajo de investigación apoyado por la Comisión Europea sobre el estudio de Buenas Prácticas de obras de arte en espacios naturales. Con la publicación de un manual sobre este tema, con ejemplos realizados por toda Europa, se pretende ofrecer la información necesaria para la planificación futura en este campo.

Igualmente se está trabajando en la creación de una red de proyectos de arte público con la idea de establecer un circuito de colaboración y de información entre los diferentes organismos públicos y privados, cuyos intereses se centren en la proyección de obras de arte en espacios públicos, tanto urbanos como naturales. Con la creación de esta red de museos al aire libre se pretende establecer un punto de encuentro y de intercambio de experiencias, ideas y vivencias, donde se primarán las dinámicas en equipo frente al individualismo, apostando por un contexto de intercambio amplio en continua expansión.

La dinámica de programaciones culturales alternativas en la periferia está ofreciendo en los últimos años propuestas muy interesantes que no tienen nada que envidiar a los grandes centros urbanos. Es a este tipo de iniciativas a las que la Fundación NMAC se une, centrándose más en la calidad de su programación y su difusión a nivel nacional e internacional, que en la cantidad de personas que visitan la colección y las exposiciones. La presencia de artistas de diferentes continentes que trabajan de forma creativa mediante el uso de diversas formas de expresión, enriquece y facilita el acercamiento a un patrimonio cultural contemporáneo común, actuando como medio sensibilizador de enseñanza, difusión, conocimientos y creatividad. Es a través del intercambio cultural, la apertura a culturas transnacionales y sus procesos creativos que podemos proponer programaciones periféricas dinámicas y sin fronteras.



Marina Abramovic
Human Nests
 Fundación NMAC, 2001
 Foto: The Mahler.com

Barracones rehabilitados por la Fundación NMAC

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE PUERTO RICO

Dra. M^a Luisa Bellido Gant

Universidad de Granada

El panorama museográfico en la isla de Puerto Rico está marcado por la diversidad de propuestas y la dispersión. El número de museos ha ido creciendo en los últimos años, aunque también es cierto, que muchos de los creados responden a esfuerzos puntuales que han terminado siendo clausurados –Museo de la Familia, Museo de la Farmacia–. Entre los más consolidados podemos reseñar el Museo de Arte de Ponce (MAP)¹, institución creada en 1959 por el gobernador de la isla Luis A. Ferré, cuyo edificio actual, inaugurado en 1965, es obra del arquitecto Edward Durell Stone. Éste sobresale por su magnífico taller de restauración –uno de los mejores de la zona caribeña– y por su colección, con más de

3.000 obras de arte europeo y norteamericano que abarcan desde el siglo XIV hasta la actualidad.

En la ciudad de San Juan destacamos el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR)² inaugurado en julio del 2000 en el antiguo Hospital Municipal de Santurce, un inmueble histórico, con una fachada de estilo neoclásico realizada por William H. Shimmelpheing en 1920, al que se le ha anexionado un nuevo edificio de cinco plantas para albergar distintos servicios y parte de las obras puertorriqueñas que comprenden desde la época colonial hasta el siglo XX. Se trata de un museo muy controvertido pues frente a un edificio bastante pretencioso, la calidad de la colección es muy desigual, fruto de las cesiones de otras instituciones culturales de la isla.

Museo de Arte Contemporáneo
de Puerto Rico



Dentro de este contexto nos parece especialmente interesante el Museo de Arte Contemporáneo (MAC)³, una institución que surge de la iniciativa de artistas, críticos y coleccionistas dentro de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, que dió como resultado la creación de un comité encargado de estudiar la creación de un centro de arte contemporáneo. Estos precursores querían terminar con la escasa presencia que el arte puertorriqueño tenía en las instituciones culturales del país. De estas iniciativas surgió, el 14 de noviembre de 1984, una corporación privada sin fines de lucro para crear dicho museo.

Uno de los primeros problemas que tuvieron que afrontar fue la necesidad de un espacio físico que albergara a la institución. Así, en 1988 la Universidad del Sagrado Corazón de Puerto Rico cedió un espacio propio de su campus lo que posibilitó la inauguración oficial del Museo.

El MAC tiene como objetivo presentar el arte producido a partir de la década de los cuarenta en Puerto Rico y fomentar las relaciones entre artistas contemporáneos caribeños y latinoamericanos. Este espíritu se ve claramente reflejado en su colección, que alberga obras de artistas como Olga Albizu, Julio Rosado del Valle, Néstor Otero, María de Mater O'Neill, Rosa Irigoyen, Arnaldo Roche-Rabell o Carlos Collazo, entre un total de 500 piezas que componen su acervo.

Como señala, en una entrevista realizada en agosto de 2002, María Emilia Somoza, directora ejecutiva, "la meta del museo es la educación del individuo". Este objetivo se ve ampliamente logrado con las numerosas actividades que se realizan: exposiciones temporales, recorridos guiados, documentales en vídeo de las exposiciones celebradas, conciertos, foros, conferencias y la realización de maletas culturales sobre distintos temas (nuevos lenguajes en el arte contemporáneo, artesanos y artesanías, identidad racial en el Caribe, arte para invidentes...). También realiza publicaciones dedicadas a artistas puertorriqueños y edita la revista *Contempo* y los cuadernos *Descubramos el Arte Contemporáneo*. Desde 1990 organiza el *Certamen Nacional de Artes Plásticas de Puerto Rico*, de carácter bianual, y que este año ha celebrado su V edición, además de exposiciones temporales fuera del museo en el vestíbulo del Centro Comercial Europa. Se trata de una forma más cotidiana de acercar el arte contemporáneo al gran público e intentar que deje de entenderse como una expresión minoritaria y destinada a una élite determinada de la población.

A pesar de todas estas actividades, el MAC cuenta con una deficiencia fundamental: la carencia de una sede física estable. Las dos salas –una para exposiciones temporales y otra para la colección permanente– facilitadas por la Universidad del Sagrado Corazón son manifiestamente escasas para el número de obras que la colección posee, a pesar de que el montaje que todavía hoy se puede admirar, responde a las mayores exigencias de calidad y profesionalidad que cualquier museo con sede física permanente puede presentar.



Museo de Arte Contemporáneo
de Puerto Rico



Sin embargo esta situación tiene los días contados. Por iniciativa de la senadora Margarita Ostolaza, se ha decidido trasladar el MAC a la restaurada Escuela Rafael María de Labra, conocida popularmente como "la Labra". Se trata de un edificio realizado íntegramente en ladrillo y ejecutado por el arquitecto Adrian C. Finlayson en 1916, en estilo georgiano colonial. Consta de dos plantas principales y un sótano o planta baja con luz natural, y está organizado en torno a un patio interior en forma de U⁴.

Este traslado responde a dos necesidades. Por un lado dar una sede física permanente al museo y a su colección y de otra convertirse en centro neurálgico y regenerador de Santurce. Este barrio cuenta ya con el Museo de Arte de Puerto Rico, el Teatro Matienzo, el Music Hall, la Escuela Central, el nuevo Conservatorio de Música y numerosos cafés y restaurantes, que lo convierten en una de las zonas culturales más destacadas de la ciudad. Nos encontramos ante una auténtica campaña de recuperación urbana usando la institución cultural como eje vertebrador, una operación repetida insistentemente en numerosas ciudades europeas⁵.

Habrá que esperar un tiempo para comprobar de qué manera se adaptan a este edificio, construido para fines docentes, los usos museísticos, sobre todo en las plantas superiores; indudablemente, un interesante desafío para el encargado del proyecto, el arquitecto Luis Gutiérrez⁶.

El MAC también se ha acercado a las nuevas tecnologías y cuenta con una página web⁷ de atractivo diseño que presenta una amplia información sobre la historia, obras, actividades y publicaciones, aunque echamos en falta una información más exhaustiva de las piezas que componen la colección. También presenta entre sus ediciones un CD-Rom titulado *Arte del Nuevo Milenio: doce propuestas electrónicas* y está a punto de concluir una publicación hipertextual sobre arte contemporáneo de Puerto Rico con biografías de artistas, recorrido virtual del museo, textos explicativos, cuadros cronológicos, etc.

Se trata de una experiencia marcada, fundamentalmente, por la calidad de su colección que nos ofrece un amplio panorama de las creaciones puertorriqueñas y de su relación con la plástica caribeña. Confiamos que el traslado a la nueva sede otorgue mayor calidad, aún, a esta institución y la convierta en referente obligado para conocer el arte contemporáneo de la isla y su entorno más próximo.

Notas

1. www.museoarteponce.org
2. RÍOS RIGAU, A.: "El Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR): crónica de una fundación (1994-1999)", en AA.VV.: *Las artes visuales puertorriqueñas a principios del siglo XXI*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002. pp. 147-194.
3. Sobre este museo ver: SOMOZA, M. E.: "Breves notas sobre el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico", en *Revista de Museología*, n. 10, febrero, 1997. pp. 27-29 y FELICIANO, M. J.: "La museología en Puerto Rico", en *Revista de Museología*, n. 20, 2000. pp. 55-62.
4. R. D.: "El ladrillo como protagonista. Restaurada la Labra", en *Revista Domingo, El Nuevo Día*, 12 de mayo de 2002. p. 11.
5. Por citar sólo algunos casos conocidos tenemos el Georges Pompidou de Renzo Piano y Richard Rogers en París, el Guggenheim de Frank Gehry en Bilbao, la Mediateca de Norman Foster en Nimes, la Tate Modern de Herzog y Meuron en Londres.
6. L. V. Z.: "La Labra: ¿nueva casa para el MAC?", en *Revista Domingo, El Nuevo Día*, 12 de mayo de 2002. p. 12.
7. www.museocontemporaneopr.org

VER PARA APRENDER

LA PRIMERA GALERÍA PÚBLICA DE SEVILLA EN EL ALCÁZAR

(1770-1807)

Aires Ilustrados en Sevilla

Ignacio Cano Rivero

Conservador del Museo de Bellas Artes de Sevilla



Hacia la mitad del siglo XVIII comenzó a notarse en España un cambio en el mundo de las mentalidades que se manifestó en una renovación en todos los campos del conocimiento, tanto en el especulativo como en el científico, en la política, en las artes y en la estética. La Ilustración, que es el nombre que ha venido a darse a este movimiento europeo de modernización cultural, promovió el nacimiento de las Academias, unas instituciones elitistas que se encargaron de difundir estos aires renovados en todas las direcciones de la sociedad. Junto a una nueva estética atemperada, refinada e internacional, se promueve entre la aristocracia un nuevo coleccionismo erudito que incluía no solamente pintura, sino todo objeto susceptible de estudio empírico, y particularmente los objetos arqueológicos que ayudan a resucitar el conocimiento del mundo clásico. Como consecuencia, en Sevilla y en las décadas finales del siglo XVIII surgieron numerosas colecciones y galerías artísticas, en algunos casos acompañadas de importantes bibliotecas, como la del Conde del Águila. Además de las colecciones ya existentes, entre las que sobresalía la del duque de Alcalá en la Casa de Pilatos, se consolidan otras, como las de Francisco de Bruna, Olavide, el Marqués del Pedroso y la del Marqués de Loreto. En España, al igual que había sucedido en el resto de Europa, comenzaba a calar la necesidad de dar a conocer al público las grandes colecciones existentes.



2

La expulsión de los jesuitas y la nueva propiedad de sus bienes

Junto a este cambio de gusto y la consolidación del nuevo hábito coleccionista que se apreciaba en una aristocracia provinciana, mercantilizada y alejada de los problemas de la Corte, hay dos hechos bien distintos pero coetáneos, que fueron fundamentales para la consolidación del coleccionismo artístico sevillano: la expulsión de los jesuitas con el paso de los bienes de su propiedad a la Corona y la creación de la Academia de las Tres Nobles Artes.

Una ley del 2 de abril de 1767, conocida como la Pragmática y expedida por Carlos III, ordenó la expulsión de todos los miembros de la Compañía de Jesús de los dominios de la Monarquía Española y la expropiación de sus inmuebles, siguiendo el ejemplo de lo sucedido en otros países europeos. En virtud de esta medida, que se creyó la solución a los problemas provocados por los motines en la Corte y en otras ciudades de España en 1766, pasó a la Corona la propiedad de importantes edificios e instituciones en la ciudad como el Colegio de San

Hermenegildo, la Casa Profesa, el Noviciado de San Luis de los Franceses, el Colegio de las Becas y el llamado colegio de los Chiquitos. Además, se decretó también el cierre y expropiación de otros centros relacionados con la Compañía de Jesús, como el Colegio de los Ingleses y el de los Irlandeses, e incluso el Seminario Diocesano, donde los jesuitas impartían clases. El nuevo uso de los inmuebles expropiados se plasmó en la Real Orden de 31 de mayo de 1768, tras oír el parecer de la comisión local compuesta por el ilustrado asistente Olavide, por el entonces Arzobispo de Sevilla, Cardenal Solís, y por el Regente de la Audiencia de Sevilla, el Marqués de Llanos¹. Sin embargo, el testimonio del Conde del Águila señala que todavía diez años más tarde se habían hecho efectivos pocos cambios de uso en los edificios, mientras que otros serían vendidos, como el ex colegio de San Gregorio, que pasó a ser la sede de la Real Academia de Medicina².

Con la misión de inspeccionar las pinturas de las casas extinguidas y el estado de ese patrimonio, vino comisionado a Sevilla en 1768 el académico e historiador Antonio Ponz³. Por

disposición de Carlos III, una selección de esos bienes artísticos fueron asignados a la recién creada Academia de Tres Nobles Artes de Sevilla y se trasladaron al Alcázar para ser expuestos en sus salas. No obstante, es interesante constatar que el nuevo valor que a partir de entonces se otorgó a la obra de arte desde los poderes públicos era el interés pedagógico, que se ejercitaba a través del estudio y de la copia de las pinturas de los maestros. Ponz, en este sentido, apunta ese importante matiz que también tuvieron estas nuevas salas promovidas desde la Corona. En palabras del ilustrado, esas obras se instalaron en el Alcázar no precisamente para disfrute del Rey o de determinadas personas, *sino para adorno y servir en el estudio de las Artes en Sevilla*⁴.

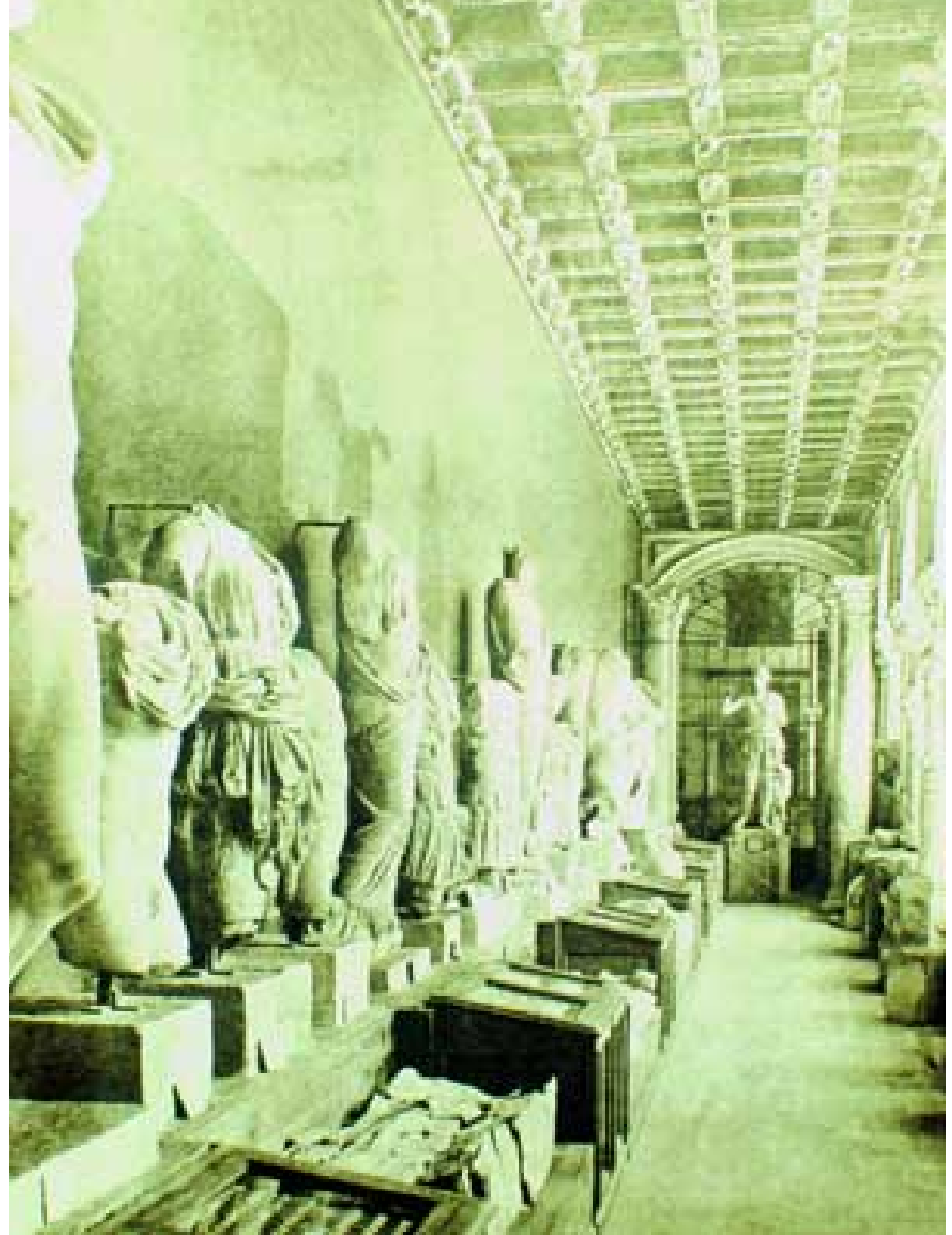
El nacimiento de la Academia de Tres Nobles Artes

Con esta misma pretensión nació en 1769 la Academia de las Tres Nobles Artes, aunque pasaron algunos años hasta que dispuso de los medios necesarios para cumplir sus fines docentes. El 14 de Marzo de 1770 un grupo

de artistas destacados⁵ manifestaron a Carlos III, su aspiración a ser la continuidad de la mítica Academia que fundó Murillo en 1660 junto con Valdés Leal y otros pintores. Esta inquietud por la enseñanza de la pintura también se había puesto de manifiesto en Sevilla años antes con la formación de escuelas en el taller de algunos maestros, como fue el caso de Domingo Martínez⁶. Al igual que en el resto de las Academias que ya existían en España, la recién creada institución sevillana fue pieza clave a la hora de difundir la nueva estética lo que se reflejaría, no sólo en la enseñanza académica, sino a través de la colección artística que la propia Academia formó así como en las colecciones que cultivaron sus miembros y allegados.

La escuela enseñaba el arte de la pintura proporcionando estampas y modelos, tanto del natural como tomados de las esculturas, que con este fin adquiriría la joven institución. Para poder ejercitarse, este grupo de artistas alquiló un espacio que abonaba con sus escasos ingresos. Esta escuela tuvo en su inicios ocho maestros y cuarenta alumnos. Para evitar el pago del alquiler solicitaron al Rey una casa o un espacio en los Reales Alcázares⁷, aunque su Alcaide D. Francisco de Bruna, que sería el primer patrono de la Academia, estimaba que no había sitio suficiente, por lo que les facilitó una casa del patrimonio real en la calle San Gregorio. Mientras tanto, Bruna insistía en la solicitud de la protección económica del Rey para poder dotar de directores a cada una de las secciones.

Además de solicitar este espacio, la Academia pretendía la Protección Real para consolidarse institucionalmente. Con objeto de conseguir el reconocimiento real enviaron a la Academia de San Fernando de Madrid un cajón con obras de los alumnos, a fin de que fueran inspeccionados los trabajos. El 30 de julio de 1771 llegaron a Bruna las directrices sobre la nueva fundación. En la Orden se nombra a Bruna Protector y Director de la ya Real Escuela y en ella establece como modelo las reglas de la recién creada Academia de San Carlos de Valencia. En 1772 las clases se trasladan a una casa adecuada a las necesidades de la enseñanza de pintura, (clases de principios, de modelo de yeso y clase del natural o modelo vivo) situada en la calle Sierpes, donde



3

estuvieron hasta 1813 en que se mudan al vecino colegio de San Acasio. No obstante, los salones del Alcázar continuaban siendo el espacio representativo de la Academia, y allí conservaban y exponían su colección.

Para los gastos de funcionamiento de la Escuela, en 1773 se consignó un presupuesto de 2.500 reales de vellón anuales que aumentó a 25.000 en 1775, habilitados del presupuesto del Alcázar. Se constituyeron entonces las tres secciones con sus directores, que se reunieron por vez primera el 26 de octubre de aquel año. El Protector Bruna fijó entonces *el horario público de apertura de los salones, dos horas al día: entre el 1 de octubre al 1 de marzo de 6 a 8, y hasta fin de mayo de 7 a 9, que cerrará la escuela por las grandes calores de este país, pero los días de fiesta por la mañana podrán asistir a dibujar en los salones del Alcázar donde están colocadas las pinturas de tem-*

1. Jarrón de alabastro. Alcázar de Sevilla

2. Herrera el Viejo
Multiplicación de los Panes y Peces

3. Galería Arqueológica



4. Juan de Dios Fernández
Retrato de Francisco de Bruna

poralidades (de las Casas de los jesuitas expulsados) y las estatuas de yeso⁸.

¿Qué aspecto tenían las salas que el público podía visitar? ¿Qué pautas estéticas marcaba la Academia a través de esa selección oficial de obras?

La Galería de Pinturas de la Academia

Las salas, acogían pinturas y esculturas, si bien las piezas estaban separadas: Las esculturas

estaban colocadas en el salón gótico que se abría al jardín y las pinturas en el salón que daba al patio de Doña María de Padilla, llamado el salón bajo. En el tramo de galería cubierta que se abría al patio, como una loggia, también se encontraban restos arqueológicos. Las paredes del salón bajo estarían repletas de pinturas, mientras que el salón gótico se vería poblado de esculturas, lápidas y fragmentos de elementos arquitectónicos. Gracias a algunos testimonios sabemos la colocación exacta de algunas de las esculturas más célebres de las llegadas de Itálica en 1788.

En la descripción que realiza del Alcázar en 1786, Antonio Ponz presta especial atención a la dependencia donde se encontraban expuestos los cuadros. Hasta el denominado salón bajo se accedía desde el patio de Doña María de Padilla, y de él aportaba incluso las medidas, *de ciento treinta (varas) de largo y treinta de ancho, con una linterna en medio que proporciona una entrada de luz cenital. En esta pieza –continúa– se han colocado para adorno, y para beneficio de la escuela de dibujo establecida en esta Ciudad varios cuadros de diferentes autores, que estuvieron en las casas que fueron de los Jesuitas⁹.* La sala se conserva hoy prácticamente igual, aunque estaría entonces desprovista de las yeserías que recientemente la han decorado.

Respecto al contenido del salón de pinturas, la más completa descripción es la que realiza el Conde de Maule tras la visita al Alcázar de Sevilla hacia 1803¹⁰: *Contiene en el testero un cuadro grande que representa al Salvador en el desierto servido de ángeles, de Pablo de Céspedes. Un San Ignacio con el Viril, de Cano. Y en el costado, la Coronación de la Virgen de Roelas, el retiro de San Francisco de Borja con San Ignacio, y otros cuadros de la vida de este santo, de Valdés. El cuadro grande de la multiplicación de los panes y de los peces, es de lo mejor de Herrera el Viejo. En el testero opuesto hay otro cuadro grande con el mismo milagro de pan y peces, que se dice de Esteban Márquez, de menos mérito que el anterior: parece que ambos estaban colocados en los refectorios de las casas de los jesuitas antes de la expulsión, los cuales han sido trasladados a este salón. Aquí se hallan actualmente las copias que está sacando Cortés de orden del Rey de los cuadros de la Caridad de Murillo, con inteligencia y gusto¹¹.*

También hacia 1800 el testimonio de Ceán recogía algunos de esos cuadros que se trasladaron al salón bajo del Alcázar¹². Este autor menciona una *Inmaculada* de Roelas y, de Pablo de Céspedes dos cuadros:

5. Juan de Valdés Leal
*Aparición de la Virgen y el Niño a
San Ignacio en Pamplona*

*Jesucristo servido por los ángeles y un San Hermenegildo de medio cuerpo, procedentes de la casa profesa de los jesuitas*¹⁴. De Lucas Valdés y Valdés Leal, Ceán ve algunos cuadros en el salón bajo que pueden identificarse con la serie de la vida de San Ignacio que realizó Valdés Leal para el Claustro de la casa Profesa de la Compañía, desde donde Ponz dice que se trajeron al Alcázar.

En las paredes del salón también se veían las obras galardonadas en los dos concursos convocados por la Academia. En 1778 fue premiado Vicente Alanís por *Hernán Cortés en la Costa de Veracruz* y el accésit se concedió a Juan de Dios Fernández, por un cuadro del mismo tema que fue el propuesto para ese año¹⁵. La convocatoria de 1783 proponía la copia de uno de los cuadros de Murillo. Tras la selección de los trabajos en Madrid, fue otorgado el primer premio a José Rubira por la copia de la Sagrada Familia de Murillo de la colección del Marqués del Pedroso¹⁶ y el segundo a José Gutiérrez. Bruna enmarcó los cuadros y los colocó en el salón.

La sala de esculturas clásicas y restos arqueológicos

La llamada *sala de esculturas e inscripciones de la Bética* estaba ocupada por numerosas esculturas y restos arqueológicos de variada naturaleza, desde vaciados de escayola, esculturas e inscripciones, hasta capiteles. El proceso se inició en 1775 con las copias de los modelos de yeso de esculturas griegas y romanas que trajo Antonio Rafael Mengs de Italia para Carlos III y éste ordenó vaciar para la Escuela de las Tres Nobles Artes, mandando costear los cien doblones de su transporte y el viaje de la persona inteligente que viniera a colocarlos¹⁷. Entre ellos sobresalen en el salón de estatuas los modelos del *Laocoonte*, del *Apolo*, del *Gladiador moribundo* y de otras varias piezas de las célebres romanas en yeso para estudio de los alumnos¹⁸. Anteriormente



la Escuela se había propuesto aunque sin resultado, sacar vaciados de yeso de las esculturas de la casa del Duque de Medinaceli, a pesar de que se había trasladado a la Corte gran parte de esa colección¹⁹.

A partir de 1788 comenzó el traslado al Alcázar de las esculturas encontradas en Itálica²⁰, fruto de las excavaciones realizadas con la colaboración de Bruna y del Conde del Águila. Matute nos informa de algunas de las esculturas más importantes y que hoy pueden verse en el Museo Arqueológico de Sevilla: *cuatro fragmentos de estatuas de escultura griega de lo más apreciable que hay en España, y que podrían hacer un gran papel en el célebre Museo Capitolino de Roma. Dos de ellos son cuerpos de estatuas colosales de varones, de bellissimo mármol, una desde el cuello hasta las rodillas, sin brazos ni cabeza, hasta la mitad del muslo derecho por un lado y por el otro hasta la mitad de la pierna izquierda. Una de las*

*mejores es Diana cazadora y la otra parece un César en aspecto de deidad, las cuales fueron transportadas al alcázar y existen con otras antigüedades en uno de sus salones*²¹.

La precisa descripción del Conde de Maule informa de la existencia en el mismo lugar de *un torso colosal de mármol, de bastante mérito; otra estatua mutilada de un muslo, de un pie, y parte de la caña de la pierna, y la mitad de la cabeza desde el nacimiento de la nariz; un pedestal con dos piernas y pies colosales y parte del ropaje; otra estatua de mujer vestida sin cabeza, otras varias estatuas mutiladas, columnas, pedestales y lapidas de mármol con inscripciones encontradas en las excavaciones de Itálica; un brocal de un pozo de mármol blanco con inscripción árabe; y otra piedra con inscripción fenicia muy rara; de todas las cuales me dicen que había formado una relación el señor Bruna, conservador de estas antigüedades que no he podido ver con motivo de su fallecimiento*²².



6. Diego de Silva Velázquez
Adoración de los Reyes

En el mismo salón gótico se depositaron restos arqueológicos que se encontraron en la ciudad con motivo de obras que se realizaban. En 1796, cavando el cimiento de la iglesia de San Ildelfonso, se halló un pedestal romano con adornos jónicos con flores y a sus costados figurados en relieve una patera y una vaso de sacrificios, con una inscripción en

el tímpano que se depositó en el salón del Alcázar²³. Otras esculturas se adquirieron por compra, como una estatua de Bacante y otras tres estatuas fueron vendidas por el pintor D. José Alanís para la escuela de Sevilla²⁴.

La disolución de la Galería

En mayo de 1807, tras la muerte de Francisco de Bruna, se dispersó la colección. La falta de acuerdo sobre la propiedad de algunos bienes expuestos motivó la intervención del rey Carlos IV en la testamentaria. El problema radicaba en que la misma persona de Bruna había ostentado el cargo de Teniente de Alcaide del Real Alcázar durante más de cuarenta años, que además administraba los bienes de la Corona en ese palacio, y que a la vez ejercía el cargo de Protector de la Academia por nombramiento Real. Por otro lado, como estudioso, reunía los restos arqueológicos que iban apareciendo en la ciudad y sufragó las excavaciones en Itálica en esos años con la colaboración del Conde del Águila. Como coleccionista particular adquirió un elevado número de obras de arte, monedas y objetos orientales. Toda esta situación motivó que la colección de Bruna quedara confundida con los bienes de la Academia como se aprecia a través de los testimonios de la época. La numerosa biblioteca, en cambio, fue adquirida por el rey Carlos IV y hoy se encuentra incorporada a la Biblioteca del Palacio Real.

Éste es el origen de la dificultad para delimitar cada una de las tres propiedades (las obras que pertenecían a los herederos de Bruna, las de la Academia y las de la corona). Así, la *Adoración de los Magos*, de Velázquez, que había pasado del Noviciado de los Jesuitas en San Luis al Alcázar por orden de la *Pragmática*, lo reclama la Academia como propio a los herederos de Bruna, cuando en realidad era propiedad de la corona, como pone de manifiesto el teniente de alcaide interino de los Reales Alcázares a la muerte de Bruna²⁵. De este modo, fueron transportados a Madrid, *solicitados por Ceballos para que los conozca S.M. y de manera inmediata, los cuadros de la Adoración de los Magos, por Velázquez, la Susana de Veronés y los dos retratos atribuidos a Ticiano, además del libro de dibujos de originales de Murillo, Zurbarán, etc.*, que llegaron a Madrid el 2 de agosto de 1807²⁶.

Mientras tanto, la Academia reclamaba los bienes que, aunque incluidos en la testamentaria de Bruna, consideraba de su propiedad. Fue necesario investigar en los papeles del difunto y levantar acta notarial. La Academia solicitó un total de catorce cuadros de diversa procedencia, época y autores, entre los que se encontraba los que ya estaban en Madrid, además de las copias de cuadros célebres realizadas por miembros de la Academia, como la mencionada copia de *la Sagrada Familia* de Murillo, de la

colección del marqués del Pedroso, por Rubira; *un retrato de Battoni* realizado durante los años de estancia del pintor Cortés en Madrid²⁷, además de otras copias de Cortés sobre cuadros de Mengs y algunos otros retratos. A causa de las tensiones provocadas por la situación, la Academia decidió abandonar el salón bajo del Alcázar en diciembre de 1807, y trasladar sus bienes a las casas que tenían arrendadas en la calle Sierpes número 53²⁸. Quedaron allí solamente las esculturas e inscripciones del

salón gótico que se asomaba a los jardines del Alcázar y algunos de los cuadros incautados procedentes de las casas jesuitas. Esas pinturas, en febrero de 1810, fueron incorporadas al conjunto de cuadros incautados por los franceses, mientras que las esculturas romanas fueron destinadas en 1842 al Museo Provincial. El escultor Juan de Astorga realizó en 1842 un Inventario que recoge todas las esculturas y restos romanos que desde allí se trasladaron en 1885 al Museo de Bellas Artes²⁹.

Notas

1. AGUILAR PIÑAL, F.: *La Sevilla de Olavide*, Sevilla, 1995, pp.173 y 248. Puede obtenerse más información en *Compendio Histórico de la Fundación del Orden Regulares Jesuitas en Sevilla*, por D.J.M.M.E.N. Sevilla, 1817, pp. 64-66. La casa Profesa quedó para Universidad literaria, San Luis se destinó a seminario diocesano, aunque ocupado por los franciscanos procedentes del convento de San Diego, el Colegio de las Becas se destinó a colegio para niños nobles, los Irlandeses para niñas nobles y el de Chiquitos para estudio elemental de gramática.

2. Ante la amenaza de ruina del edificio, se ven obligados a vender la mayor parte de los objetos.

3. CARRIAZO, J. de M.: "Correspondencia de Don Antonio Ponz con el Conde del Aguila", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 13, Carta VII, p. 159.

4. CARRIAZO, J.: de M. *Op. Cit.*, p.87.

5. Fueron Juan de Espinal, Joaquín Cano, Juan de Uceda, el grabador Diego de San Román Codina, el escultor Blas Molner y José Rubira.

6. QUILLES, F. y ARANDA, A.: en "Las Academias de Pinturas en Sevilla" en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (2000), nº 90, p. 121.

7. Cfr. Memorial que se encuentra en la Biblioteca Capitular y Colombina, Tomo 87 de Varios. MURO OREJÓN, A., Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes, Sevilla, 1961, P.XIII.

8. A. R. A. S.: Caja 152, exp. 30. Este documento, así como otros citados puede encontrarse transcrito en CANO RIVERO, I., *Aportaciones a la historia de la dispersión del patrimonio pictórico sevillano, 1770-1810*. Trabajo de investigación inédito, Sevilla, 2001.

9. PONZ, A.: *Viaje de España*. Tomo IX, p.164.

10. CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la, Conde de Maule: *Viaje de España, Francia e Italia*, Tomo XIV, Cádiz, 1813, pp. 240-241.

11. Las copias de Murillo realizadas por el pintor y director de la Academia Joaquín M^o Cortés pasaron a Madrid. Actualmente se encuentran repartidas en diversos Palacios de España pertenecientes al Patrimonio Nacional.

12. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo IV, p.233.

13. *Ibid.*, Tomo I, p. 324.: "Céspedes...Alcázar. Dos cuadros en el salón bajo, que representan a Jesucristo en el desierto servido por los ángeles después de la tentación del demonio, y un San Hermenegildo de medio cuerpo que estaban antes en la casa profesa de los jesuitas"

14. *Idem*, pp.107 y 114.

15. Actualmente pertenecen al Museo de Bellas Artes de Sevilla y se encuentran depositadas en el Museo de Artes y Costumbres Populares.

16. MATUTE, J.: *Anales...* Tomo III, p.22. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, con el Núm. de Inv. E630P.



17. MURO OREJÓN, A.: *Op.Cit.*, p.6. El rey además mandó costear su transporte. *Memorial* dirigido por Joaquín Cortés, director de la Academia dirigido el 12 de noviembre de 1812, a las Cortes de Cádiz.

18. CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la, Conde de Maule: *Op. Cit.*, p. 242-243.

19. PONZ, A.: *Viaje de España*, Madrid, "Carta última", p.277.

20. A.R.A.S. caja 153, expte. 1: Petición del Ministro Floridablanca a D. Francisco de Bruna solicitando el traslado al Alcázar de Sevilla de las esculturas halladas en Itálica. San Lorenzo del Escorial, 27 de Octubre de 1788: "En vista de su carta de V.S. de 15 del corriente quiere el Rey se conduzcan luego las estatuas halladas en el Monasterio de Santiponce a ese Real Alcázar de Sevilla, y que reconozcan y declaren el mérito de su escultura los Profesores a fin de que si son tan excelentes como V. S. me dice, se trasladen a Madrid, en donde determinará S. M. que se coloquen. Para este efecto prevengo con esta fecha al Prior la voluntad y resolución del Rey para que lo tenga entendido; y a V. S. se lo participo para su cumplimiento. Dios que a V.S. m. A. San Lorenzo/ 27 de octubre de 1788/ El Conde de Floridablanca / Sr. D. Francisco de Bruna".

21. MATUTE, J.: *Anales Eclesiásticos y seculares de la M. N. Y.M. L. Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1887 (Reedición de 1997), Tomo III, p. 87.

22. CRUZ Y BAHAMONTE, Nicolás de la, Conde de Maule: *Op. Cit.*, pp. 241-242.

23. MATUTE, J.: *Op. Cit.*, p. 211. Otros ejemplos constan en *ibid.* p.138, de una basa con inscripción que recogió para su colección D. Francisco de Bruna; y p. 243, una piedra que estribaba un quicio de la puerta del patio de los Naranjos, que resultó ser un pedestal con inscripción.

24. Así lo indican los recibos existentes en A. R. A. S., Caja 152, expediente 8.

25. A.R.A.S.: Caja 152, expediente 13. Informe de 26 de mayo de 1807 de Fernando Miguel Hurtado sobre los bienes del Alcázar.

26. ROMERO MURUBE, J.: *Francisco de Bruna*, Sevilla, 1964, p.81.

27. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Núm. Inv. E367P. Consta su ingreso en 1897. Cfr. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas, 1990*, p.196. Recientes investigaciones han cambiado la identidad del retratado. Cfr. LUZÓN NOGUÉ, J. M., *El Westmorland. Obras de arte de una presa inglesa*. Madrid, 2000.

28. Como manifiesta un recibo firmado por Joaquín Cabral Bejarano el 12 de diciembre de 1807 para pagar el traslado de las estatuas, pedestales, bastidores y lienzos que se condujeron del salón del alcázar a esta Real escuela de las Artes.

29. Cfr. Archivo del Real Alcázar de Sevilla, caja 153, expte. 3. La transcripción del documento, así como otros citados pueden encontrarse en CANO RIVERO, I., *Aportaciones a la historia de la dispersión del patrimonio pictórico sevillano, 1770-1810*. Trabajo de investigación inédito, Universidad de Sevilla, 2001.

museológica / tendencias

EL MUSEO COMO CATEDRAL DE CONSUMO: DESAFÍOS Y PELIGROS

George Ritzer*

Todd Stillman

Universidad de Maryland

En los últimos años, el mero acto de consumir ha perdido terreno ante el acto de consumir experiencias. Mientras que el consumo de productos comerciales (alimentación, ropa, o bienes duraderos) sigue ocupando un gran porcentaje de nuestra actividad consumista, los consumidores cada vez pasan más su tiempo de ocio en el consumo de experiencias. Tales consumidores se sitúan en el mercado en busca de estimulación sensorial, de enriquecimiento intelectual y de distracción. Van a la búsqueda de películas, de teatro, de deportes.

En los últimos años, el mero acto de consumir ha perdido terreno ante el acto de consumir experiencias. Mientras que el consumo de productos comerciales (alimentación, ropa, o bienes duraderos) sigue ocupando un gran porcentaje de nuestra actividad consumista, los consumidores cada vez pasan más su tiempo de ocio en el consumo de experiencias. Estos consumidores se sitúan en el mercado en busca de estimulación sensorial, de enriquecimiento intelectual y de distracción. Van a la búsqueda de películas, de teatro, de deportes, como espectador o como participante, de focos de atracción turística, de lugares históricos, de exposiciones y de festivales que satisfagan sus deseos. Los museos son un lugar privilegiado para el consumo de experiencias. El público del museo está consumiendo cuando visita una colección, cuando lee folletos y comentarios sobre el mismo, cuando acude a visitas guiadas o atiende a grabaciones, incluso cuando toca la colección (si eso estuviese permitido).

Aún así, no consideramos de forma general, que los museos sean instituciones con pretensiones tan básicas. Los museos también son escenarios donde a un visitante con capacidad de discernir se le permite observar el gran arte, los tesoros de las civilizacio-

nes, los objetos de la naturaleza, etc. Aunque los museos sean considerados de ésta y otras formas, los directores y los conservadores son conscientes de que el museo también es un lugar que se puede consumir. La visión democrática del colectivo de museos consiste en que el museo ya no se limita a ofrecer arte y cultura elevados en una atmósfera intelectualmente densa. En esta realidad intervienen, por una parte, las fuertes tensiones que están sufriendo las donaciones, patrocinios y demás tipos de financiación que afectan a los museos y, por otra, una nueva ideología populista que insiste en que los museos hagan un esfuerzo por llegar hasta una comunidad más amplia de visitantes potenciales. Como resultado, los museos se ven envueltos en una competición con otras experiencias de consumo más accesibles. Un fracaso en tal competición en el mundo cotidiano puede acarrear un declive en las visitas o que el museo se relegue a un segundo orden de importancia.

El museo contemporáneo se entiende más bien como un "entorno", como una "catedral" que es en sí un objeto a consumir (Ritzer, 1999). Por otra parte, un museo es un *medio* que le permite al visitante consumir la experiencia del museo. Sería difícil, si no imposible, que una persona de tipo

* Autor de "The McDonaldization of Society".
Profesor de Sociología de la Universidad de Maryland

Masato Nakamura
QSC+mv 1998
Bienal de Venecia. 2001
Foto: Curra Gámez



medio pudiera experimentar el gran arte, los tesoros de las civilizaciones o los objetos de la naturaleza, si no fuera por el museo. A menudo los museos están obligados a ser algo más que un puro medio; son *catedrales* en las que el marco físico, por sí mismo, atrae visitantes al ofrecer un marco impresionante en el cual, a su vez, se despliega la muestra. El Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright es un buen ejemplo. El público peregrina al edificio de Wright con tanto interés por él como por la misma exposición. Una vez que concebimos el museo de esta forma, parte de la mística que lo rodea desaparece y se hace manifiesta su similitud con otros entornos, o catedrales. Se puede considerar que el museo tiene mucho en común con otros lugares de consumo: unos grandes almacenes, un centro multicomercial, un hotel-casino, un crucero, y muchos otros más antiguos, como la galería comercial (Benjamin, 1982/1999), o más modernos, como los restaurantes de comida rápida (Ritzer, 2000). Sin embargo, el museo es, por comparación con la mayoría de estos lugares, algo pasado de moda, soso u obsoleto. Si el museo contemporáneo desea permanecer vigente en importancia, debe aprender de otras catedrales de consumo.

La mayoría de los museos se sitúa en ciudades que se están convirtiendo cada vez más en fantasías (Hanningan, 1998) o en ciudades parque-temático (Gottdeiner, 1997). Dicho de otra forma, las ciudades se están convirtiendo en lugares turísticos que no sólo compiten con otras ciudades, sino con parques temáticos y similares, con objeto de incrementar los ingresos que se derivan de la actividad turística, de la asistencia a congresos, etc. En los Estados Unidos, pongamos por caso, los destinos más frecuentes

para este tipo de turismo y de participantes en congresos son Las Vegas (la non plus ultra de las ciudades temáticas) y Orlando, en Florida (hogar, no sólo de los parques temáticos de Disney, sino de otras muchas atracciones de este tipo). Para poder entrar en esta competición, otras grandes ciudades (como Nueva York o Chicago) han crecido en la misma dirección de Las Vegas u Orlando. La "Disneyización" (Bryman, 1999) de la zona de Times Square de Nueva York es un ejemplo de esto mismo.

La atención que se dedica a los museos como atracción turística (por ejemplo, el Instituto de Arte de Chicago) se ve incrementada a medida que las ciudades se autotransforman en ciudades fantasía. Al mismo tiempo, las ciudades que ya son "fantásticas" y que tienen un alto grado de "tematización", como Las Vegas, muestran un interés creciente por adquirir museos, por desarrollarlos o por ampliarlos, como un elemento más de lo que tienen para ofrecerle al visitante. Ciertamente, la creación y desarrollo de museos (así como de otros elementos de la "gran cultura" tales como auditorios sinfónicos o palacios de la ópera) sirven de complemento a otras atracciones ya existentes, y dotan a la ciudad y a sus más prosaicas atracciones turísticas de legitimidad. El primer

Guggenheim ha sido un líder a este respecto; ha sido una especie de Starbucks (la famosa cadena de cafeterías) de la industria del museo. Además de la matriz en Nueva York, el Guggenheim también está presente en Berlín, Bilbao, y aún más notablemente, dado el tema de este trabajo, en el casino-hotel Veneciano en Las Vegas. Al igual que otras franquicias tradicionales, la marca Guggenheim ha sido una bendición para las ciudades que han construido sucursales.

A medida que nuestras áreas urbanas han sufrido cambios, se ha ido difuminando la línea que separaba a los museos de otras catedrales de consumo. Los museos se han modificado a sí mismos no sólo para formar parte de las ciudades fantasía, sino también para hacerse con la cuota del negocio turístico que les corresponde. Se ha hecho mucho esfuerzo por aprender lo posible de la experiencia de las catedrales de consumo más exitosas sin renunciar a lo que tiene el museo de singular. También hay una línea muy fina entre lo que es atraer visitas y mantener el aura sagrada que tradicionalmente se ha venido asociando al museo.

Existen cuatro mecanismos subyacentes en el éxito de las catedrales de consumo más conocidas: *simulación, imitación, manipulación del*

espacio y manipulación del tiempo (Ritzer, 1999). Cada una de ellas produce un *espectáculo* al servicio de la captación de consumidores. Veamos como se aplican hoy día o cómo se podrían aplicar cada uno de estos elementos a los museos que desean aprender más de las exitosas catedrales de consumo.

Se da el caso de que una vez que se ha expuesto en el museo, el arte adquiere una falta de autenticidad, al menos en la medida en que es sacado de su contexto natural. Esto es de menor repercusión en el caso de aquel tipo de arte creado durante años para su exhibición en museos; pero, repercute con mayor claridad en el caso de los objetos de la naturaleza y en los de las reliquias culturales. Una exposición de armaduras medievales saca a las piezas de su contexto –la palestra o el campo de batalla– y las exhibe colocadas en serie. Al hacerlo, la exposición descontextualiza el objeto exhibido. Esto siempre ha sido un dilema para los museos. El esfuerzo por representar el contexto adecuado dentro del museo es un logro reciente. Sirvan de ejemplo las actividades del tipo que ofrecen los parques temáticos: pruébelo usted mismo, hágalo usted mismo, exhibiciones en las que se hace partícipe al visitante, etc. Con estos elementos se quiere simular un contexto para el objeto que se exhibe; se añaden al museo nuevos tipos de experiencia, pero se crea una amenaza sobre el remanente de autenticidad asociada a la pieza exhibida.

En los museos están implosionando diferentes modos de consumo y, como medio de consumo por sí mismo, el museo está implosionando en el interior de otros marcos similares. Por una parte, los museos incluyen restaurantes, incluso a los de comida rápida, y tiendas, a veces hasta con cierta diversidad. La National Gallery en la ciudad de Washington viene como anillo al dedo: las dos alas, además del arte, albergan restaurantes y las tiendas del museo. Por otra, el Bellagio, uno de los más elegantes hoteles-casino de Las Vegas, alberga ahora en su local un caro museo de arte.

Crear entornos que conducen al consumidor a perderse en el tiempo y en el espacio es propio de muchas de las más exitosas catedrales de consumo. Los museos, durante

largo tiempo, han montado espectáculos sobre la base de estos principios. Muchos de los gloriosos museos de antaño (como por ejemplo el Louvre) han usado grandes extensiones de espacio y atractivas configuraciones con objeto de atraer visitas. Nuevos museos, como el de Bilbao o como el Getty, se explotan al crear un sentido de espacio sagrado notablemente diferente a la arquitectura utilitaria. Tales espacios, con su novelería, actúan de señuelo para los visitantes, los cuales, una vez que llegan, encuentran que el espacio es tan importante como experiencia de museo como las propias exposiciones. En lo referente al *tiempo*, muchos museos explotan el sentido de la atemporalidad derivada de la clasificación y exhibición de objetos de diferentes épocas y regiones del mundo. Al ser intrínseca a la idea del museo, tanto clasificar como exhibir crean la sensación de que la historia del mundo (o un aspecto de la historia del mundo) se condensa y se configura en una forma representable. La *raison d'être* de los museos reside en esta manipulación del tiempo.

Hemos descrito los museos como entornos o marcos de consumo, pero también, al menos brevemente, se ha de tener en cuenta al consumidor. Implícita en este argumento está la idea de que todo aquel que visite un museo es y debe ser considerado un consumidor. Al mismo tiempo que se produce cierta autosegregación entre los consumidores, por lo general, todos son visitantes de museos en potencia; cuando consideran a dónde ir y cómo gastar el dinero, los consumidores evalúan el atractivo y el valor relativos de una amplia gama de entornos, incluidos los museos. Los museos deben tomar en cuidadosa consideración a la población de consumidores en potencia, así como la forma en que la van a atraer. Ello significa que los museos deberían prestar atención a otros medios de consumo para buscar pistas de cómo hacerse más atractivos a un público de consumidores lo más amplio posible. El ser moderno está hambriento de los tipos de experiencias que los museos puedan ofrecer.

Todo esto está al servicio de la desmitificación de los museos. Ha existido una tendencia según la cual los museos eran consideradas instituciones elitistas encasilladas en

una categoría completamente distinta a los entornos populares de consumo. Sin embargo, los museos se están pareciendo, en su incesante crecer, a estos otros. Al mismo tiempo, al visitante del museo se le debe considerar una clase especial de consumidor. Esta desmitificación forma parte de un proceso más amplio asociado al postmodernismo y a la erosión de la distinción entre alta y baja cultura. Para cumplir con su misión, el museo contemporáneo debe adaptarse a esta nueva realidad y convertirse en una catedral de consumo competitiva sin llegar hasta los extremos de la “Disneyización” de modo que pierda las características que distinguen a un museo de un parque temático.

Referencias

- BENJAMIN, W.: 1982/1999. *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Belnap Press.
- BRYMAN, A.: 1999. “The Disneyization of Society”. *Sociological Review*, 47: 25-47.
- GOTTDEINER, M.: 1997. *The Theming of America*. Boulder, CO: Westview Press.
- HANNIGAN, J.: 1998. *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. London: Routledge.
- RITZER, G.: 1999. *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.
- RITZER G.: 2000. *The McDonaldization of Society: New Century Edition*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.

LA CIUDAD DESDE LA TORRE. EL OJO QUE TODO LO VE

Pepa García Pardo

Coordinadora Talleres de Arte Contemporáneo
Fundación Municipal de Cultura, Educación y
Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón



1

Dice Calvino:

“Pienso que estamos siempre a la caza de algo escondido o sólo potencial e hipotético, y seguimos sus trazas que afloran a la superficie. Creo que nuestros mecanismos mentales elementales se repiten desde el paleolítico de nuestros padres cazadores y recolectores a través de todas las culturas de la historia humana. La palabra pone en relación la traza visible con la cosa invisible, con la cosa ausente, con la cosa deseada, temida, como un frágil puente de salvamento lanzado en el vacío”.

Los talleres de arte contemporáneo (TAC) de la Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón tienen en la actualidad más de 200 socios, niños y niñas entre 6 y 14 años que acceden a nuestras propuestas educativas en periodos vacacionales. A través del Departamento de Programas Educativos de dicha Fundación, la comunidad escolar dispone de una amplia oferta de talleres y visitas guiadas a diferentes museos municipales: exposiciones de arqueología y etnografía, historia industrial y artes plásticas. Las actividades en museos se complementan con itinerarios de naturaleza y patrimonio, arquitectura y escul-

tura contemporánea en espacios públicos, y narraciones urbanas que aproximan a los más pequeños a los problemas de la visibilidad y sus estrategias.

Si bien la vocación de los TAC es nómada y transversal, nuestros hogares son el Museo Casa Natal Jovellanos y el Museo Nicanor Piñole. El primero presenta un amplio recorrido por el arte asturiano de los siglos XIX y XX, así como una interesante representación de las principales escuelas europeas de los siglos XVII y XVIII. Además expone, en dos salas, objetos, muebles y obras de arte que pertenecieron a Jovellanos. Dos veces al año, el museo realiza exposiciones temporales y talleres didácticos de artistas en plena labor creativa.

A su vez, el Museo Piñole presenta una amplia selección de obras y objetos personales del pintor gijonés (1878-1978), uno de los máximos representantes de la pintura asturiana. Anualmente se programan muestras temporales que contextualizan la vida y obra del autor como han sido las de Gauguin, Iturrino, Torres García, Rafael de Penagos, Regoyos, entre otros. De ellas han derivado talleres infantiles para los socios del Club Piñole y los amigos y amigas del TAC.



2

Nuestro programa de actividades para el curso 2002-03 abarca temáticas tradicionales como el bodegón, el retrato y el paisaje, pasando por talleres que tendrán en el tema de la ciudad su presencia más notable y contemplarán intervenciones fotográficas, itinerarios urbanos, encuentros con artistas y acciones de diverso tipo.

Un adelanto a esta reflexión sobre la ciudad lo constituyó el taller *Cartografías y Utopías, la ciudad y sus planos* que se planteó la observación y lectura de Gijón, y la recreación, real o imaginaria, de su trazado urbanístico.

En la serie “Árboles de energía”, Gordon Matta-Clark planteaba la idea de una relación metafórica entre ciudades y formas vegetales o predisposiciones energéticas que dibujaba en esquemas rápidos: la ciudad como torbellino, con inicio y sin fin, en permanente movimiento; ciudades como árboles que se desarrollan a partir de círculos concéntricos, o con estructura de arbusto de cuyo centro parten vías de ampliación.

En este sentido metafórico Italo Calvino utiliza imágenes visuales de carácter binario para referirse a la dicotomía orden/caos; imágenes que hacen visible a través de la lectura y la pintura las trazas ocultas de la ciudad, los indicios, todo aquello que pasa desapercibido y es orillado como motivo de observación. Ciudades como Zenobia le recuerdan al autor de *Las ciudades invisibles* la sutil geometría de Paul Klee. Contraria a la ligereza de sus pinturas, las ciudades del Pop y del Povera serían relatos de ciudades infernales.



3

Esta dicotomía planteada por Calvino entre ciudades ideales e infernales no es sólo una reflexión de carácter poético. En la búsqueda de una alternativa a las ciudades infernales: (qué cosa, en medio del infierno no es infierno y hacerlo durar y darle espacio) se ven correspondencias entre dos posturas actuales y sus implicaciones éticas y civiles: las ciudades sin pasado (globalidad) y la ciudad que libremente mira, escucha e interroga al pasado (diferencia).

En el año 1998 la Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón en colaboración con el Principado de Asturias editó un almanaque cuya temática era la cartografía histórica de la ciudad. Mediante un ejercicio de recorte y superposición de los diferentes planos recogidos del almanaque se constató una morfología cuya tendencia metafórica se orientaba a la forma de una concha, un abanico o una medusa. Esos mismos mapas y documentos gráficos de nuestra ciudad nos permitieron comprobar cómo la Torre del Reloj presidía el paisaje más antiguo de Gijón, y así aparecía reflejado en el plano de Carlos Elorza mandado a hacer por Felipe II en 1573, o en el famoso grabado de Fernando Valdés de 1635.

Nuestro proyecto didáctico sobre la ciudad y sus lecturas se inició durante el curso 2002 y se llevó a cabo en lo alto de la Torre del Reloj¹ bajo el fundamento del “ojo que todo lo ve”. Desde esta posición privilegiada se invitó a los escolares a un recorrido visual organizado a partir de las 14 ventanas del edificio.

Situados sobre el asa de un abanico imaginario, mirando al norte, el cerro de Santa Catalina, el barrio de pescadores de Cimadevilla (Gigia), y el Elogio del Horizonte de Chillida. Al sur, el Picu'l Sol, la ciudad histórica y el dorso escalonado del Sagrado Corazón. Al suroeste, el monumento a Pelayo y las playas de Poniente. Al

1. Al fondo, la Torre del Reloj situada sobre el corazón del barrio de Cimadevilla. En primer plano el Palacio Revillagigedo y la escultura de Pelayo.

2. Aspectos del montaje de la exposición Cartografías y Utopías, la ciudad y sus planos.

3. Dibujando la ciudad.

oeste, amparados por Campa Torres (antigua Oppidum Noega), el tejido industrial de la ciudad: grúas, depósitos de gas, el puerto del Musel, los astilleros y las rotundas verticales de la térmica de Aboño. Al este, bajo la Torre, las termas de Campo Valdés, el Museo Casa Natal de Jovellanos, el campanario de San Pedro y la playa de San Lorenzo. Mas allá, en perspectiva atmosférica, el alto de la Providencia.

La ciudad se fue construyendo pieza a pieza. Los escolares ensamblaron 9 cintas de cartulina blanca sujetas en un punto mediante un sencillo encuadernador. Por detrás, “hilvanadas” con un hilo plateado, las varillas del abanico desplegaban su corona circular, también llamada “paisaje” o “país”.

Fueron surgiendo, así, multitud de ciudades dibujadas al hilo de la narración y la mirada, elegantes abanicos reflejados en el juego plural de los espejos de la Torre.

El 15 de Octubre la Torre del Reloj inauguró su primera muestra temporal de trabajos infantiles².

El taller de Arte Contemporáneo Cartografías y Utopías ha tenido como objetivo mirar por la ventana y orientarse, hacer visible la invisibilidad de las cosas, desplegar, a capricho, calles y avenidas; arquitecturas imaginarias como el parque para conejos de angora, o el inexistente y anhelado zoológico que se ha repetido como motivo de la ciudad dibujada. También casetas de playa, campos de fútbol, paisajes del cerro, el Elogio de Chillida, el Ayuntamiento, la casa y el “cole”, el cementerio, las chimeneas de Aboño, la “pica” de San Pedro, la “muyerona” y la estatua de Pelayo, la más representada.

Asistimos a la desaparición de un cierto estilo de vida urbana. Vivimos una etapa de transición en una sociedad que no evoluciona de modo lineal sino que lo hace al ritmo zigzagueante de contradicciones y dicotomías. En función de ello el con-

cepto clásico de espacio público ha perdido su vigencia siendo sustituido por un espacio en tránsito que conforma una red continua. Moverse es la clave de esa nueva modernidad y en este fluir contemporáneo, Gijón aspira a ser civitas asociada de proyectos didácticos innovadores.

En el año 2000 Asturias y Andalucía iniciaron un juego de miradas y un proyecto circular de origen y destino fundamentado en las semejanzas cartográficas de Gijón y Cádiz, ciudades que, *sotto voce*, designé como “las antípodas verticales”. Suponía una línea recta y vertical, trazada de norte a sur, y que al doblarse sobre sí misma conformaba un anillo enlazado por sus respectivas penínsulas.

Cartografías es una invitación a observarnos desde arriba, a compartir experiencias, proyectos educativos, y quién sabe si, alguna que otra utopía.

Taller de Arte Contemporáneo. Cartografías y Utopías, la ciudad y sus planos

Narración de la ciudad desde la Torre y el Cerro de Santa Catalina: *Griselda Coro Niembro*

Itinerario urbano, La ciudad de Manuel del Busto: *Carmen Sanz*

Técnicas artísticas y diseño del abanico: *Mercedes Elizalde*
Montaje expositivo: *Juan Stové*

Notas

1. En su versión actual la Torre del Reloj es un edificio construido de nuevo en casi su totalidad que pretende recrear el volumen y perfil de una antigua edificación ubicada en el mismo lugar. Construida en 1572, fue sede del Ayuntamiento de Gijón pasando a ser cárcel pública hasta 1909. De los avatares sufridos por este edificio cabe destacar que en 1588 un rayo derribó el segundo cuerpo de la torre, que se reparó en 1590. El estado de vejez y abandono en que se vio sumida la cárcel provocó una propuesta de demolición del edificio que se llevó a efecto en 1911. La Torre fue levantada, de nuevo, en 1989 sobre su antiguo solar y su último piso es un mirador sobre la ciudad. Su interior alberga una exposición permanente sobre la historia de Gijón, documentada a partir de objetos, planos, fotografías, dibujos y grabados antiguos. Su recuperación actual permite la recreación visual de un paisaje urbano originario.

2. Si bien la Torre es un observatorio privilegiado, su recinto expositivo es el más complejo de nuestra red de museos municipales. Suelos transparentes, espejos que reflejan y multiplican los objetos, vitrinas esquinadas de reducidas dimensiones y el obligado ascenso del circuito, hacen imprescindible una mirada atenta y multidireccional. Más de 100 abanicos se dispusieron sobre los suelos de metacrilato y las paredes de la torre culminando en una selección de piezas suspendidas de los nervios del cimborrio. Para animar la visita se descolgó una ligera escala de 20 metros, que serpenteaba movida por el viento.

LOS MEDIA, UNA HERRAMIENTA PARA LA INTERPRETACIÓN EN LOS MUSEOS

Lula Álvarez Rubio

Museóloga, Sevilla

Este artículo trata de explorar las posibilidades del uso de los nuevos media y los audiovisuales en los museos como una herramienta para la interpretación, así como el impacto de su uso en las exposiciones y colecciones de dichas instituciones



1



2

1. Muestra de videowall

2. Sala de proyección
Exposición *American Presidents*,
National Museum of American History

Los media y su uso en los museos

Las exposiciones museísticas son eventos que transforman la realidad. Los museos exponen objetos, artefactos y documentos, usando toda clase de materiales y soportes, con los que los expertos ayudan a los visitantes a entender cuál es la "visión" que se pretende transmitir. Los media son una mezcla de tecnologías que usan imágenes, texto y sonido combinados en forma electrónica y digital que suministran información y conocimiento. Pero su importancia no radica en el aspecto tecnológico, sino en que su uso permite a los visitantes "convertirlos en consumidores más capacitados tanto dentro como fuera del ámbito del museo" (Thomas & Mintz, XI, 1998).

Los "nuevos media" ayudan a integrar el conocimiento de esos objetos dentro de la exposición, pero también pueden ser utilizados como objetos en sí mismos con una historia que contar. El uso de tecnologías digitales, vídeo, material de archivo transformado, nueva fotografía, Internet, mundo virtual, etc., están ayudando a desarrollar nuevas estrategias para crear contenidos en exposiciones. El diseño de exposiciones, los servicios de difusión tanto los tradicionales como los *online*, o las actividades educativas y didácticas diseñadas al efecto, son algunos de los apartados susceptibles de usar las nuevas tecnologías en muy variadas formas y formatos.

Los museos se enfrentan al reto de producir y ofrecer nueva información en diferentes



3. Digital Imaging Room,
National Gallery of Art, Washington DC

4. Proyección audiovisual,
Palacio Episcopal de Málaga

verdad, con la multiplicidad de perspectivas que ilustren de la mejor manera posible el tema presentado. El trabajo del experto se centra en la toma de decisiones sobre qué, cómo y cuánta información va a ser ofrecida en el diálogo entre el visitante y el objeto, una conexión que se mantiene más allá de la experiencia de la visita a través de un programa de actividades que la refuerce, o de las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías en cuanto a interactividad.

formatos orientándose hacia consumidores más exigentes y sofisticados en su apreciación de contenidos. La apertura de departamentos de consulta documental como las mediatecas o videotecas anexas o individualizadas de la biblioteca, está siendo cada vez más numerosa.

El material de archivo y el metraje especialmente rodado para el efecto, como objeto documental, son incorporados a los espacios expositivos. En otras ocasiones los programas interactivos en formato electrónico son los únicos objetos físicos que se pueden ver en una exposición, lo que puede ocurrir no sólo por razones conceptuales, como las de preferirlos a las réplicas, sino por razones estratégicas: el excesivo coste de exhibir originales afecta en ocasiones de tal manera a los presupuestos de las instituciones que llegan a hacer imposible bien su incorporación a las colecciones o su presencia en muestras expositivas y por ello la producción de un audiovisual es una perfecta solución.

Las tecnologías también pueden ayudar a flexibilizar las labores del sistema de exposiciones e implementar el uso de los equipamientos. "El reto actual para los museos es el de comprender cómo las tecnologías pueden iluminar y expandir las complejas relaciones entre los visitantes y los objetos... la tecnología puede facilitar experiencias ... puede ayudar a los visitantes a entender su visita en un contexto que les conecte a otros visitantes, sitios, tiempos" (Morrisey & Works, 1998).

La interpretación y los museos

Entendiendo por interpretación lo que Baxandall define como la información explicativa y enriquecedora del objeto ofrecida en una exposición, podremos hacernos una idea de la importancia que tiene el diseño de contenidos, teniendo en cuenta que casi nada de lo que se guarda en un museo o se muestra en una exposición fue creado o concebido para ese fin, a menos que se trate de los casos de obras de arte contemporáneo encargadas a tal efecto. Los museos recontextualizan e interpretan el significado de los objetos con diferente grado de subjetividad para elaborar la información que será presentada al público siempre dependiendo de los gustos, intereses o paradigmas dominantes, porque los objetos no son neutrales, sino complejos en su significado y por ello sujetos al cambio que comportan la mudanza y evolución de la investigación académica o la metodología de estudio.

La interpretación es una de las claves para entender muchos de los nuevos intereses en el desarrollo de contenidos porque significa trabajar con la complejidad que entraña la difusión de conceptos e información, con el agravante añadido de cómo un museo se concibe a sí mismo y se presenta a su público a través de su colección y sistema de exposiciones permanentes o temporales. Los visitantes acuden a un museo en espera de que la historia contada sea la verdad. Los mensajes que se presentan son absorbidos como una muestra de confianza en el trabajo de la búsqueda equilibrada de esa

Los media, una nueva herramienta

En los últimos años el desarrollo de la tecnología digital y el creciente uso de la misma en distintas facetas de la industria cultural, ha aportado una valiosa herramienta al campo de los museos, que necesitan ampliar la gama de medios para transformar la información que un objeto puede transmitir sobre su vida, su uso, su significado en un contexto histórico en la actualidad o su valor para futuras generaciones, y presentarlos en formatos actualizados, en algunos casos mostrándose como la única alternativa adecuada. EL vídeo documental, el montaje audiovisual, el material fotográfico de variadas dimensiones y aspecto gráfico, la información a través de Internet y las mezclas de ellos, son algunos de los ejemplos de aplicación de estas tecnologías, que en solitario o combinadas ayudan a llevar a cabo la misión del museo. Pero a menudo las instituciones no son conscientes del poder de los nuevos media para "contar historias".

Las nuevas generaciones han nacido y crecido con los nuevos medios de comunicación que presentan la información en formas no lineales, con un grado de complejidad audiovisual en forma estrellada y de superposición de diseños que implican una necesaria reacomodación para la comprensión de los mensajes emitidos y que en definitiva significa el desarrollo de una nueva cultura perceptiva, que obligatoriamente han de ser integrados en el diseño de conceptos museológicos para atender a las nuevas audiencias.

Un audiovisual o un programa interactivo o el sitio web –museo virtual– pueden ayudar a explorar conceptos de otra manera inasequibles al añadir o sustraer capas de comentarios, información visual, o a la naturaleza de esos contenidos. La labor de unos nuevos profesionales de museos consiste en ser al tiempo expertos en el manejo de estas nuevas tecnologías y en saber adecuar su uso en el contexto de la experiencia museológica. El reto estriba en desarrollar contenidos con programas interpretativos que inserten la tecnología en las exposiciones con el fin de ampliar esos contenidos. Las tecnologías digitales pueden ayudar a solventar algunas dificultades, consecuencia de cambios estructurales, como el caso de los museos de arte, en los que cada vez es más difícil el trabajo debido al enorme coste económico que puede suponer el organizar ciertas exposiciones. Recordemos el comentario que Sorensen (Sorensen, C., 1989) hizo en su momento sobre “cómo el uso del cine y otros formatos audiovisuales podían ser usados para y, más importante, por el público en los museos”.

Conclusiones

Podemos concordar que el uso de las tecnologías digitales en los museos se convierte en un arte de la colaboración, ya que ayuda a que el trabajo de producción en el museo (exposiciones, catálogos, folletos, actividades, etc.) pueda ser accesible visualmente, y ya se oyen comentarios sobre la propia consideración de algunos conservadores como “facilitadores para el aprendizaje” (Hooper-Grenhill, 1992), encontrando fascinante el abrir algunas de las actividades internas del museo a un público cada vez más interesado en comprender esas labores y conocer de primera mano todo el trabajo interno que se desarrolla para levantar una exposición desde el mismo momento del diseño de los contenidos.

Existen muchas formas en las que un museo puede conectarse con su público usando tecnologías, desde la misma visita con los audioguías, los ordenadores dentro de la exposición, las producciones audiovisuales, hasta las producciones en CD-Rom concebidas como una forma de “llevarse a casa la experiencia museal”, que pueden ser adquiridas en la tienda del museo, o con las cada vez más



4

imprescindibles visitas virtuales a través de Internet en el sitio web del museo y de sus bases de datos, catálogos y exposiciones creadas ex-profeso, que brindan una posibilidad de visita a distancia conectando a través de la *World Wide Web* desde lugares remotos del planeta, posibilitando la presentación de exposiciones que serían imposibles en espacios reales o extendiendo la vida de una exposición por su permanencia en el ciberespacio. Por no mencionar los interesantes ejemplos de aquellos museos que sólo tienen existencia virtual a través de la ventana de Internet.

Cada día más, en el diseño de exposiciones se reservan más espacios para albergar pequeñas salas de audiovisuales donde monitores de diferente tamaño o las pantallas plasma para vídeo de última generación, son incluidas como parte esencial de la exposición o como un complemento, ofreciendo diferentes perspectivas y experiencias (Hooper-Greenhill, 1992). Lo que presenta el mayor reto para los museos es el hecho de que las tecnologías se desarrollan a una velocidad vertiginosa, dificultando la labor de inserción de las mismas y obligando a una labor de formación continua del profesional para estar al día y poder utilizar aquellas más adecuadas a cada proyecto específico.

Bibliografía

- GIANNETTI, C.: http://www.mecad.org/netaforas_v2/explorer/museo.htm.
- HOOPER-GREENHILL, E.: Ed. *Museum, Media, Message*. London: Routledge, 1995.
- HOOPER-GREENHILL, E.: *Museums and the Shaping of Knowledge*, 1992.
- KARP, I. and LEVINE, STEVEN, D.: *Exhibiting Cultures*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.
- MACDONALD, GEORGE F.: *Change and Challenge: Museums in the Information Society*, en *Museums and Communities* por Karp, I. Mullen, Ch. And Levine, S., Ed. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992.
- SAUMAREZ SMITH, C.: *Museums, Artefacts and Meanings*. En *The New Museology*, por Vergo, P. London: Reaktion Books, 1989.
- SMITH, S.: *Digitizing Collections: The Redefining of Museums*, presentado en *Museums and the Web*, 1998 (www.archimes.com/mw98).
- SORENSEN, C.: *Theme Parks and the Time Machines*, en *The New Museology*, por Vergo, P. London: Reaktion Books, 1989.
- THOMAS, S. & MINTZ, A.: *The Virtual and the Real*. Washington D.C.: American Association of Museums, 1998.
- WITCOMB, A.: *The End of the Mausoleum: Museums in the Age of Electronic Communication*, presentado en *Museums and the Web*, Los Angeles, 1997.

intervenciones

HISTORIA DE UNA RESTAURACIÓN: "LA VISIÓN DE SAN BASILIO EL MAGNO" de Herrera el Viejo

Fuensanta de la Paz Calatrava

Jefa de Taller de Restauración del
Museo de Bellas Artes de Sevilla



Unas breves notas servirán para presentar al autor de la obra, un gran artista que coincidiendo en su tiempo con otros de gran relevancia artística, consiguió hacerse merecedor de un sitio importante en la historia del arte sevillano.

Francisco de Herrera el Viejo nació en Sevilla en fecha no muy concreta, posiblemente en 1586. Debió ser un hombre de carácter fuerte y tempestuoso como muchos estudiosos se afanan en describirnos, pero lo cierto es que fue un artista de una gran capacidad de trabajo y de profundos conocimientos. Se dice de él que era extraordinariamente polifacético, que dominaba el arte de la pintura y de la escultura, que era fresquista, grabador, bronceista, medallista y arquitecto. Se formó en el taller de Luis Fernández, fue discípulo de Francisco Pacheco y uno de los maestros de Velázquez. Si bien, todos le abandonaban, incluidos sus hijos, por motivo de su implacable trato. Ya Antonio Palomino describe su carácter *como rígido e indigesto de condición... y no le paraban los discípulos en casa*¹. También Ceán Bermúdez², nos cuenta lo extremado que era el furor con que ejercía su profesión, y coincidiendo con Narciso Sentenach, explica que *dibujaba con gruesas cañas pintando después con duras brochas, y si sus discípulos se mostraban reacios en manchar los enormes lienzos que había el de terminar, con los mismos útiles de arte los castigaba y apaleaba*³, y así encontramos muchos otros

1. Imagen de San Basilio finalizada la restauración
2. Estado de conservación. Detalle de la obra donde se observa el levantamiento del estrato pictórico y repintes alterados y desbordantes. Fotografía con luz rasante
3. Estado de conservación. Detalle de una zona con estucos y repintes que cubren parte de la pintura original



2, 3

comentarios sobre él. Francisco de Herrera muere en Madrid según Martínez Ripoll, su más reciente biógrafo, en 1654 *solo, olvidado y empobrecido*⁴.

Fue *La Visión de San Basilio el Magno* su obra más representativa y la que más fama dio al maestro sevillano. Este monumental cuadro, tanto por sus generosas dimensiones (553 X 288 cm) como por la vigorosa escenificación que nos ofrece, formó parte de un retablo cuya arquitectura fue encargada al maestro ensamblador Fernando de los Ríos. Desgraciadamente, la arquitectura de este retablo desapareció y fue desmembrado de su contenido pictórico, que estaba formado por dieciocho pinturas, de las cuales se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla desde 1840, la central que es la que nos ocupa y ocho retratos, de formato más reducido, de Santos de la Orden que son representados por familiares suyos, y el de *San Basilio dictando la doctrina* que se encuentra en el Museo del Louvre.

Esta singular obra fue encargada a Francisco de Herrera para el altar mayor de la iglesia conventual del Colegio de San Basilio el Magno, por el abad y los monjes basilios como ejecutores de la herencia del patrono de dicha institución Nicolao Griego. La documentación que cita Martínez Ripoll sobre el encargo no solamente permite conocer el número total de pinturas del conjunto, sino que nos da idea de la temática particular de





4

las mismas, sobre todo de las principales, e incluso ha permitido aventurar cómo debió ser en su disposición original el conjunto del retablo. Asimismo figura en esta documentación el compromiso formal y personal del autor de hacer *por mi persona, del mayor primor del arte* y comenzar el trabajo, desde luego de la firma de los documentos, hecho que sucedió el día 3 de Noviembre de 1638 y darlo acabado *para quince de Junio de 1639*. El plazo de ejecución, sin lugar a dudas muy breve (ocho meses), pone de manifiesto la capacidad creadora, el dominio absoluto del oficio y el recio y fogoso temperamento personal y artístico del maestro.

La iconografía de la obra fue condicionada por el encargo de los monjes y el propio

Herrera, al protocolar la escritura de obligación, dice que deberá pintar *en el lienzo principal el santo de cuerpo entero, hincado de rodillas, haciendo oración a Cristo Nuestro Señor, que allí se a de pintar en lo alto con su trono de gloria y los doze apóstoles*, lo que por otra parte no era extraño en el momento, de modo que dada la temática, los recursos expresivos y de escenografía compositiva participan de un profundo barroquismo tanto por la distribución espacial, la jerarquización de personajes y actitudes y el propio concepto pictórico formal, con predominio de un sentido tonal con enérgico juego de claroscuro en el que se fundamenta el efecto vigoroso, dinámico y monumental de la obra. Cabe destacar la formación de una tensión compositiva sobre la diagonal entre el Cristo y

4. Tratamiento de limpieza de la superficie pictórica. Se aprecian los daños ocultos por las intervenciones anteriores: roturas y plegamientos del tejido original, lagunas con pérdida de la preparación y del color, desgastes en los bordes del cuarteado, etc.

5. Radiografía de la imagen de San Basilio. Son muy evidentes la costura de las telas del soporte numerosos daños subyacentes



5

el santo y la situación de éste en un plano y término identificable con el espectador que de esta forma es invitado a integrarse en la escena pictórica.

En 1810 sufrió el retablo el expolio de las tropas francesas y fue depositado en las Salas del Real Alcázar sevillano donde fue inventariado, junto con los otros cientos de obras expoliadas⁵. Esta obra se devuelve después a su lugar de procedencia. En 1835, tras la desamortización de los bienes eclesiásticos, esta pintura es depositada en la Catedral hispalense de donde pasará en 1840 a formar parte de los fondos del recién creado Museo de Bellas Artes, instalado en el convento de la Merced Calzada, siendo inventariado como obra de primera clase, con el n° 1945⁶.

6. Vista general de la pintura, finalizada la restauración

Queda definitivamente catalogado con el nº 143 en el último "Inventario de Pinturas" publicado en 1990⁷.

La primera intervención sobre la pintura de la que se tiene referencia, fue la que se realizó hacia 1888, cuando el lienzo fue forrado con tela de lino. Este reentelado es el que se conserva en la actualidad⁸. El bastidor que presentaba en esta época tenía como sistema de expansión una curiosa pieza de hierro forjado en los cuatro ángulos con la que se tensaban los largueiros. Martínez Ripoll lo cita en el año 1978 diciendo que su estado de conservación es aceptable, que se encuentra reentelado pero que sufre una disminución de tamaño aproximadamente de 30 x 10 cm. En el año 1980 se realiza una intervención de conservación puntual y se hacen nueve placas radiográficas. En la remodelación llevada a cabo en el Museo entre los años 1988 y 1993 y con motivo de su reapertura, la Consejería de Cultura contrató a un equipo de restauradores (entre los que tuve la oportunidad de encontrarme), dirigidos por la entonces jefa de Taller de Restauración del Museo, D^{ña}. María Domínguez Domínguez-Adame, con el objeto de restaurar los cuadros de gran formato que iban a formar parte de la colección permanente del museo. El lienzo de *la Visión de San Basilio* fue entonces encomendado a las restauradoras D^{ña}. Amalia Cansino y D^{ña}. María Cárdenas. En 1990 comenzaron la intervención, que consistió en la colocación de bandas de tela de lino como refuerzo de los bordes del lienzo y el posterior montaje de la obra en un nuevo bastidor de madera. A la superficie pictórica se aplicó una fijación general de los distintos estratos y se sometió a un proceso de limpieza que consistió en el levantamiento de estucos y repintes desbordantes y en la limpieza mecánica del barniz oxidado⁹. Al finalizar el





7

contrato y por falta de nuevo presupuesto, fue paralizado el trabajo en 1993 quedando la obra a medio proceso.

En el mes de Junio de 1999 tras un periodo de seis años, se reanuda de nuevo la restauración de esta gran obra gracias a la aprobación de un nuevo presupuesto, como consecuencia del compromiso contraído por el entonces Director de Bienes Culturales D. Marcelino Ruiz de sufragar los gastos de la segunda fase de los trabajos.

En esta ocasión el equipo está formado por las restauradoras D^a Fátima Bermúdez Coronel y D^a Rocío López Torres a las que tengo el placer de dirigir en mi condición de actual Jefe de Taller, quedando concluido el trabajo en el mes de Marzo del 2001.

Su restauración, y los medios técnicos y científicos que en la actualidad se ponen al servicio de la investigación de la obra de arte, nos ha permitido profundizar en el conocimiento de sus estructuras internas y de los materiales constitutivos y así descubrir aspectos que per-

manecen ocultos a simple vista, que hoy día nos aportan valiosos datos para la comprensión de las técnicas de realización empleadas, las intervenciones efectuadas anteriormente, modificaciones y alteraciones.

La metodología de trabajo que en la actualidad empleamos nos permite dejar a las futuras generaciones un documento gráfico y escrito de cuanta información ha generado la restauración de la pieza, quedando recogidos en amplios y pormenorizados informes los estudios históricos, técnicos y científicos realizados.

Al reanudar la restauración del cuadro, contábamos con la información aportada en el informe técnico del anterior equipo, realizado sobre la primera fase del trabajo. La segunda etapa se inició con la redacción de un nuevo informe del estado de conservación de la obra. Además se amplió la información fotográfica de los daños y aspectos más peculiares de la pintura con distintas fuentes de luz. Se contaba con un estudio fotográfico realizado antes del tratamiento y

del proceso, con los primeros análisis estratigráficos efectuados por el entonces ICRBC de Madrid y algunas placas radiográficas de varios detalles realizados en 1980.

En referencia a algunos aspectos de la técnica empleada por el artista, es destacable el soporte de la pintura, consistente en una tela denominada sarga compuesta o de *mantelillo alemán*, muy utilizada en el siglo XVII por los grandes maestros de la época, como Zurbarán, Valdés Leal y Velázquez entre otros. Está compuesta por dos piezas de distinta anchura, unidas longitudinalmente por una costura. El tipo de costura y la estructura del tejido original (de rombos) no se ha podido ver con facilidad, debido a que se encuentra oculto por la tela del forrado. Ésta es de lino tipo tafetán, formada por tres piezas unidas entre sí por costuras longitudinales. Este soporte está cumpliendo su función de estabilidad, tensión y refuerzo de la tela original. En los bordes se encuentran pegadas cuatro bandas de tela de lino que se colocaron como refuerzo, para tensar el lienzo sobre el bastidor.

Para conocer detalles concretos de la composición de los estratos pictóricos fue preciso analizar algunas muestras más, siendo en esta ocasión el Consejo Superior de Investigaciones Científicas el encargado del estudio. Los análisis de las muestras estratigráficas nos dieron como resultado que el tejido presentaba una impregnación interior hecha con cola animal, que Pacheco describe como el aparejo que se aplicaba a la tela con cola de *guantes* en frío.

La capa de preparación del lienzo empleada como base para recibir la pintura se corresponde con las utilizadas en esa época en Sevilla, y no es otra que una imprimación oleosa de color oscuro, compuesta por tierras y calcitas aglutinadas con aceite de lino. También se observa a través de los análisis la aportación de trazas de albayalde, cinabrio y minio, pigmentos que podrían ser restos de pintura que aprovechaban de limpiar paletas y pinceles, que son denominados *colores viejas* por Palomino y que servían de secativo¹⁰. Tanto Pacheco como Palomino nos hablan muy detalladamente en sus tratados de la mejor forma de imprimir los lienzos al óleo, *la mejor imprimación y más suave, es este barro*

7. Cristo y los ángeles, después del tratamiento de restauración

8-9. Fotomacrografía de un detalle del borde inferior de la capa de San Basilio, donde se aprecia la aplicación de gruesos empastes y el movimiento de la pincelada



8



9

que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la losa con aceite de linaza¹¹..., se prepara la imprimación á el óleo, la qual en Andalucía y otras partes se hace con el légamo que dexa el rio en las crecientes¹²...

La técnica utilizada por Herrera en su pintura es la de mezclar los pigmentos con aceite de lino es decir, pinta al óleo. Utilizó una gama corta de colores pero, con su depurada técnica y su maestría, consiguió efectos sorprendentes, combinándolos, mezclándolos o superponiéndolos, al tiempo que nos deleita con otros efectos delicados y sutiles, obtenidos con lacas y veladuras. Los pigmentos utilizados en esta obra son: el blanco de albayalde o blanco de plomo, la tierra roja, el bermellón y la laca roja, pigmentos ocres para el amarillo y azurita para el azul. Para los colores pardos, utilizó tierras y para los verdes, el carbonato básico de cobre. La pintura está conformada por una o dos capas y, dependiendo del efecto deseado, su espesor es muy variable.

Por otra parte, la radiografía como método de análisis nos da información acerca de la técnica con que el pintor elabora su obra, desde el soporte, hasta la disposición de las capas de color, los cambios, arrepentimientos, pinceladas y daños entre otros aspectos. Ante la imposibilidad de radiografiar el cuadro en su totalidad, dadas sus espectaculares medidas, al menos, se ha podido tomar como detalle significativo el fragmento que ocupa la imagen de San Basilio completa, apreciándose una figura de contornos nítidos, una composición vigorosa construida con gruesos empastes aplicados con gran soltura. En la radiografía las zonas de luz quedan muy bien definidas debido a la elevada radiopacidad que proporciona el blanco de plomo, lo que no ocurre en los fondos oscuros. Asimismo se puede ver cómo el pintor tiene una gran

seguridad en el dibujo e introduce pocas modificaciones en la elaboración de la composición. Se aprecian numerosos daños en la capa pictórica debido a la gran cantidad de lagunas con falta de preparación y color a lo largo de la costura de unión de las telas y, sobre todo, en el manto del santo.

Sin entrar en detalles del estado de conservación y proceso de tratamiento, daré unas breves notas sobre el contenido del trabajo, ya que este interesante documento necesitaría un espacio más extenso y específico para poder pormenorizar cada actuación realizada.

La intervención de esta segunda fase consistió en la limpieza superficial del anverso y reverso de la obra; en la consolidación de las zonas abolsadas entre las dos telas, y la fijación y asentamiento de los bordes de los lienzos en todo su perímetro. La limpieza de la superficie pictórica ha consistido en primer lugar en la eliminación de los estucos colocados sobre las lagunas en la fase anterior, así como la limpieza de estucos de otras naturalezas y colores, procedentes de intervenciones anteriores. Seguidamente, se procedió a la limpieza definitiva de los restos de antiguos repintes y de barnices oxidados. Posteriormente, se colocaron injertos de tela en las múltiples faltas de soporte aparecidas en el lienzo original. Se protegieron con parches de seda el reverso de los orificios que perforaban las dos telas. Se estucaron de nuevo todas las lagunas y los bordes del lienzo. Por último se procedió a la reintegración cromática y a la protección de la superficie pictórica con barniz¹³.

Finalmente, la pintura ha quedado expuesta en la sala V del Museo entre otras grandes obras, que por su belleza, calidad y dimensiones, nos muestran lo mejor del barroco sevillano.

Notas:

1. PALOMINO, A.: *Museo Pictórico y escala óptica*. Buenos Aires, 1994, tomo II, p. 48.
2. CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800), Madrid, 2001.
3. SENTENACH Y CABAÑAS, N.: *La pintura en Sevilla*, Sevilla, 1885, p. 53.
4. MARTÍNEZ RIPOLL, A.: *Francisco de Herrera El Viejo*, Sevilla, 1978. Esta obra es esencial para obtener cualquier información sobre el artista. De ella están tomados los datos históricos referentes a la pintura.
5. GÓMEZ IMAZ, M.: *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla, año 1810*, Sevilla, 1917, p. 122.
6. *Inventario Manuscrito de 1840*, Museo de Bellas Artes. Sevilla, 1840.
7. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Inventario de pinturas*, 1990 p. 92.
8. *Informe técnico realizado por D^a Amalia Cansino y María Cárdenas*. Archivo del taller de Restauración del Museo. Sevilla, 1993.
9. *Informe técnico realizado por Fátima Bermúdez Coronel y Rocío López Torres*, Archivo del Taller de Restauración del Museo. Sevilla, 2001.
10. PALOMINO, A.: *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1723), Buenos Aires 1944, tomo II, p. 52.
11. PACHECO, F.: *El Arte de la Pintura* (1649), Madrid 1990, Ed. Cátedra, Pág. 481.
12. PALOMINO, A.: *Ibid.*, p. 52.
13. *Informe técnico realizado por Fátima Bermúdez Coronel y Rocío López Torres*, Archivo del Taller de Restauración del Museo. Sevilla, 2001.

ACTUACIONES CONTRA LA EROSIÓN PLUVIAL EN EL CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE BAELO CLAUDIA

Antonio Álvarez Rojas

Director del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia, Cádiz

El objetivo básico que perseguía la creación en 1989 del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia era disponer de un medio eficaz, *in situ*, que "atendiera a la doble finalidad de investigar y conservar los vestigios del legado romano y posibilitar la puesta al servicio de la colectividad de estos bienes" (Decreto 129/1989). Muy pronto, desde sus inicios, en el Conjunto Arqueológico se consideró esencial, como uno de los objetivos fundamentales de conservación, el impedir en la medida de lo posible la erosión pluvial. En las "Líneas Básicas para un Plan Director de Baelo Claudia" elaborado en 1999, se ha incluido como actuación prioritaria.

Esta preocupación se debe a las peculiares condiciones edafológicas de Baelo. Todos los estudios realizados coinciden en la peligrosidad del suelo arcilloso expansivo que presenta la zona y la necesidad de evitar la

acción del agua sobre los elementos arquitectónicos romanos, ya sean emergentes o no. Por tanto, la actuación básica, el objetivo prioritario en Baelo Claudia era eliminar, en la medida de lo posible, tanto las escorrentías superficiales de agua y fango que desembocan en la zona excavada de la ciudad, como el agua que se desliza en profundidad, aun más peligrosa. Al mismo tiempo, extraer todas las aguas que caigan directamente sobre la ciudad y aquellas otras cuya llegada no pueda ser evitada. Para ello se utilizan todos los medios posibles: zanjas perimetrales en terreno vegetal superficial, localización y puesta en uso de las cloacas romanas, uso de bombas automáticas de desagüe, instalación de un drenaje bajo las losas del foro, etc. En la actualidad se actúa preferentemente en estos aspectos.

En los últimos años y mediante inversiones bien coordinadas de las Consejerías de Cultura y de Medio Ambiente se han realizado una serie de intervenciones que, creemos, solucionan en gran manera la acción erosiva del agua. Las grandes inundaciones del invierno de 1995, en las que el foro embalsó una enorme cantidad de agua, no se han vuelto a repetir.

Dentro de las intervenciones efectuadas, la actuación fundamental fue la instalación de drenajes artificiales, sin olvidar la puesta en uso de las propias canalizaciones de desagüe romanas. Para intentar paliar el fuerte efecto erosivo del agua de lluvia se realizó una zanja profunda extramuros, de 4 metros de profundidad, por fuera del vértice norte de la muralla. Se planteó la zanja para conseguir en la medida de lo posible evitar las infiltraciones de agua que bajan hacia la ciudad, por encima de la capa de arcillas impermeables, derivando las aguas hacia los





2

dos arroyos que bordean la muralla. Se controló la actuación desde el punto de vista arqueológico para evitar el deterioro del acueducto norte, que cruzaba la zona. Se localizó el tramo y se protegió.

Sin embargo, consideramos que los drenajes superficiales intramuros son mucho más eficaces. Se realizan aprovechando los caminos de grava por los que circula el visitante. Estos caminos están situados exactamente por encima de la red de calles romanas (*cardini* y *decumani*), cuya situación conocemos perfectamente. En sección se prepara en primer lugar una zanja superficial, a una profundidad de 30 cm, es decir, en el estrato de tierra vegetal, que se aísla de los niveles originales del suelo con una capa de geotextil. Por encima de esta lámina se sitúa un grueso paquete de grava que encierra en su interior un tubo colector. Superpuesto a estos niveles se cubre todo con una ligera capa de ofita y grava más oscura, adaptándose al color del terreno natural.

De este modo, se consigue que los caminos por donde circula el visitante cumplan varias

funciones. Por una parte ordenan la visita y organizan la circulación del público, que capta inmediatamente la intención didáctica, pues se le informa debidamente del reticulado urbano dispuesto en ángulo recto. Por tanto, ayudan a la comprensión del urbanismo romano. Además, la instalación de estos caminos de grava permite la visita al yacimiento durante el invierno, impracticable con anterioridad por las arcillas que conforman el suelo de Baelo. Pero, al mismo tiempo y sin que el visitante sea consciente, bajo sus pies se establece una compleja red de drenajes que evitan que las escorrentías de agua de lluvia lleguen a los restos arqueológicos tutelados, o al menos, a su mayor parte.

Otra línea de actuación contra la erosión pluvial, es la que ha tenido como planteamiento básico la reforestación, con especies autóctonas, de toda la parcela del Conjunto extramuros a la ciudad y la plantación de tapizantes de escaso porte y raíces en el interior de la ciudad romana. El arbolado exterior es esencial para, en el futuro, disponer de un espacio ecológico además de su importante

acción antierosiva. Las tapizantes intramuros son ya una realidad y cumplen una función esencial. Con ellas se ha conseguido una visión agradable a base de prados floridos en las manzanas urbanas que no se van a excavar a corto y medio plazo. Pero, fundamentalmente, se ha logrado ahora en gran manera evitar las escorrentías torrenciales de agua que caían anteriormente sobre la ciudad romana o, al menos, atenuar en gran manera su velocidad. La vegetación es particularmente importante cuando las trampas de agua de la red de caminos se hacen insuficientes en los momentos en que se producen fuertes lluvias.

Tanto los caminos como el tipo de vegetación empleada, cumplen un principio fundamental de intervención en el Conjunto Arqueológico como es la absoluta y fácil reversibilidad de las actuaciones realizadas.

1. Tubo de drenaje

2. Vista parcial del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia

personajes

MUJER ILUMINANDO UN MUSEO SIN LUZ ELÉCTRICA

Joaquina Eguaras y el Museo Arqueológico de Granada

Concha San Martín Montilla

Conservadora de Museos

**Estudiantes y turistas,
monjas, seglares y clero,
gitanos, condes y duquesas,
pobres, ricos y plebeyos;
africanos, orientales,
americanos y negros,
y de París enviados
van de Joaquina al encuentro.
Todos llegan a Granada
y, antes que a los monumentos,
es su primera visita
a un histórico museo,
que es perenne en los Anales
de esta tierra –y es lo cierto–
que no hay mejor “cicerone”
ni en la amistad más sincero**

Elena Martín Vivaldi

Romance y loa en honor de Joaquina Eguaras¹



Joaquina Eguaras en una foto de un pase, que no se ha conservado, expedido por la Jefatura Superior de Orden Público del Gobierno Republicano. Probablemente realizada en 1936-37

En su camino desde la estación de autobuses hacia el centro de la ciudad, recorriendo la arteria que vertebra la reciente expansión urbana hacia el norte, el forastero se pregunta quién sería la mujer cuya memoria Granada quiso preservar dedicándole esa gran avenida. No le será fácil encontrar respuesta, pero finalmente alguien le dirá que fue la primera mujer licenciada por la Universidad de Granada. Y pese a no ser exacto, el informante estará esencialmente en lo cierto.

Cuando Joaquina Eguaras Ibáñez, una granadina nacida en Navarra en 1897, inició

sus clases en la Facultad de Letras en 1918, ya le habían precedido otras dos mujeres: Gertrudis Martínez Otero, licenciada en Farmacia en la temprana fecha de 1896 y Eudoxia Piriz Diego, matriculada en Medicina en 1912, sin que podamos confirmar si llegó a licenciarse. Fueron las pioneras que abrieron brecha en la Universidad de Granada y Joaquina la primera de las que la ensancharon lenta y tenazmente, hasta convertirla en un camino transitado. Entre ellas: Matilde Cantos Fernández, psicóloga que llegó a ser Directora General de Prisiones del Gobierno de la II República; M^ª Elena Gómez Moreno, investigadora y

El Museo Arqueológico de Granada que dirigió
Joaquina Eguaras. Patio principal



profesora de Hª del Arte y académica o Elena Martín Vivaldi, Directora de la Biblioteca de la Universidad y poeta destacada de la literatura española del siglo XX. Y, algo más tarde, Carmina Villanueva Rico y Mª Angustias Moreno Olmedo, que dirigieron los archivos de la Universidad y de La Alhambra respectivamente y también fueron profesoras universitarias. (RODRÍGUEZ TITOS, 1998).

Única alumna de aquella Facultad de Letras, que compartía edificio con la de Derecho, no es preciso imaginar sus dificultades y apuros, pues ella misma los relató en una entrevista publicada en el diario *Ideal* en 1964. Evitaba la puerta principal e ingresaba por una trasera, por darle vergüenza coincidir con los demás alumnos; un sentimiento que sufría acentuadamente cuando algunos profesores la sentaban a su lado y frente a sus compañeros de clase. Pasó muchas horas de los crudos inviernos granadinos en los bancos del patio, sin poder disfrutar de la comodidad de la sala de alumnos.

El ambiente cultural y universitario de ese momento es el propiciado por la importante renovación que se produce, a partir de 1910, en la Universidad de Granada, de la mano de un nuevo profesorado, en consonancia con el resto del país y en relación directa con el regeneracionismo y con las propuestas de la Institución Libre de Enseñanza, que marcan una línea de pensamiento, una filosofía, de trascendental importancia en nuevas formas de entender la educación, la cultura y la investigación, que se ha venido en llamar "institucionismo". Entre ese nuevo profesorado destaca Fernando de los Ríos, que llega a Granada en 1913 (GAY ARMENTEROS y VIÑES MILLET, 1982). Su mujer, Gloria

Giner, imparte Geografía e Historia en la Escuela Normal de Maestras cuando Joaquina estudia allí, a partir de 1915. Es muy probable la influencia de esta profesora sobre la alumna, que más tarde fue amiga, en su decisión de matricularse en la Universidad. Sin embargo es éste uno de los numerosos lugares de la biografía personal y profesional de nuestro personaje aún por iluminar. Darío Cabanellas cuenta que fue aconsejada en este punto por la directora de la Escuela, Mª de la Capilla Solo de Zaldívar. Pero ésta, cuyo nombre de pila era realmente Ana María –y no el referido por Cabanellas–, era representante de un regeneracionismo moderado a favor de la formación de la mujer, aunque no en los mismos grados y contenidos que el hombre, pues dicha formación estaba al servicio del papel social como esposa y madre. Las posiciones más avanzadas y feministas eran defendidas por determinadas personas vinculadas al institucionismo –como Gloria Giner– y en las que destacó sobre todo Berta Wilhelmi, que venía defendiéndolas desde 1892, cuando presentó al Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano su ponencia titulada "La aptitud de la Mujer para todas las profesiones" (CABANELLAS RODRÍGUEZ, 1982; BALLARÍN DOMINGO, 1990).

Entre sus profesores de la Facultad de Letras se encontraba Martín Domínguez Berrueta, que encandilaba a su alumnado con sus clases de Teoría del Arte y les organizaba excursiones artísticas por Andalucía. Procuraba además despertar la inquietud literaria en sus alumnos y fue el más admirado por Federico García Lorca, según ha contado su hermano Francisco. Allí también conoció a los jóvenes profesores ayudantes Antonio Marín Ocete y Antonio Gallego Burín, al que más adelante sucedería en la dirección del Museo Arqueológico y con el que no dejará de relacionarse tanto en lo profesional como en el terreno de la amistad; o a sus compañeros Emilio Orozco y Jesús Bermúdez, que pusieron en marcha el Laboratorio de Arte de la Universidad y con quien Joaquina también mantendría amistad y relación profesional, especialmente con este último, que sería su colega como Director del Museo de La Alhambra.

Desde 1925, y durante bastantes años, fue la única profesora de la Universidad de Granada, pero para entonces la amistad y camaradería con sus compañeros y su participación en la vida cultural e intelectual de la ciudad –asiste a la tertulia de "Villa Paulina", que junto a las de "El Rinconcillo" "La Antequeruela" o "El Centro Artístico"



Sala de Arqueología Medieval.
Instalación que se mantuvo apenas sin variación
desde 1945 hasta 1974

sintetizan el fructífero ambiente del momento— han desterrado la soledad de sus primeros años de estudiante universitaria.

Las tres claves de la personalidad profesional de Joaquina Eguaras entroncan perfectamente con los planteamientos institucionistas que florecen en Granada sobre todo a partir de 1925, en la que, pese a la dictadura, bulle la vida intelectual progresista. Esa trayectoria brillante y ascendente, iniciada en los últimos años del siglo XIX, que se polariza durante la República y finalmente es partida en dos por la guerra civil, “obligando a una desbandada —ya fuera física o moral— de los que hasta entonces habían trabajado estrechamente unidos” (GAY ARMENTEROS y VIÑES MILLET, 1982).

La primera de esas claves es su vocación y metodología pedagógica. En su trabajo como profesora de árabe y hebreo en la Universidad y de árabe en la Escuela de Estudios Árabes, destaca como pedagoga excepcional. Los que fueron sus alumnos coinciden en calificar de incomparable la calidad de su docencia, la apertura de sus clases a todo interesado, aunque no estuviera matriculado, y su prolongación más allá del horario lectivo para los que lo requerían. En la Casa del Chapiz, sede de la

Escuela de Estudios Árabes o en la Casa de Castril, sede del Museo Arqueológico y, siempre que el tiempo lo permitía, en los jardines, a cielo abierto. Precisamente una de las líneas educativas institucionistas preconizadas por Giner de los Ríos era el contacto con la naturaleza. El trato de Joaquina con sus alumnos, de amistad y de conocimiento individual de cada uno de ellos, es sin duda fruto de “la nueva actitud y los nuevos modos” que en Granada había encabezado Fernando de los Ríos y que describió Francisco García Lorca (GARCÍA LORCA, 1980). Recordemos a todos aquellos maestros que difundieron esta nueva pedagogía y a los que rinde un dulce y amargo homenaje ese magnífico relato cinematográfico titulado *La lengua de las mariposas*.

En segundo lugar tenemos la pasión de Joaquina por la lengua y la cultura árabes. La predilección por el pasado medieval español y especialmente el andalusí es característica de la escuela historiográfica institucionista. Ésta se tradujo en un fomento de los estudios árabes, que en Granada alcanzan un gran prestigio. En esta ciudad y en Madrid se crearían en 1932, sendas Escuelas de Estudios Árabes, dependientes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. A la de Granada,

dirigida por el joven y brillante catedrático Emilio García Gómez, se incorpora desde el primer momento nuestra reciente directora del Museo Arqueológico de Granada. Su tesis doctoral sobre el Tratado de Agricultura de Ibn Luyun, reeditada por el Patronato de La Alhambra con motivo del centenario de su nacimiento, fue el precedente de una de las tres líneas actuales de trabajo —agronomía andalusí— del Grupo de Investigación de la mencionada Escuela dedicado a la “Historia de la ciencia árabe”.

Y, en tercer lugar, su trabajo en el Museo Arqueológico de Granada está imbuido también del espíritu institucionista, alentador de una entusiasta defensa del patrimonio artístico y monumental y generador de una escuela historiográfica que combina el rigor erudito con la pasión nacionalista, a la que pertenecía el más admirado maestro de nuestra protagonista: Manuel Gómez Moreno, uno de los principales eruditos de los que se formaron con Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, durante el Ministerio de Romanones.

Los museos formarán parte de la vocación de educar en esa pasión mediante el conocimiento del patrimonio histórico. Por otro lado, en los primeros años del siglo XX, las disposiciones de Romanones, discípulo de Giner de los Ríos, intentaron cambiar la orientación de los museos, definidos por primera vez como centros docentes y dirigidos hacia una democratización hasta entonces inexistente. Se ordena la gratuidad de la entrada, la mayor amplitud de horarios, la información documentada de todo lo expuesto, la obligación de los maestros de primaria de realizar visitas con sus alumnos y la recomendación de la visita de los universitarios (BOLAÑOS, 1997).

En 1930 Joaquina Eguaras ingresa por oposición en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, heredero de

Joaquina Egvaras en los años 70



otros con los que desde 1859 se habían profesionalizado y funcionarizado estos servicios, en vista de los resultados tan negativos que había producido la anterior administración honoraria, no remunerada y escasamente cualificada, a la que numerosas voces críticas culpaban del lamentable estado en que se encontraba nuestro patrimonio cultural (BOLAÑOS, 1997).

En ese mismo año se incorpora al Museo Arqueológico de Granada y poco después es nombrada directora. Pero hasta 1940, no habrá lugar para desplegar la intensa actividad de difusión que caracterizará su gestión, junto con las de adquisición, en lo que le valió mucho su gran habilidad social, y las de documentación y potenciación de la investigación, impulsando excavaciones arqueológicas e incrementando la cantidad y calidad de los fondos de la biblioteca, con publicaciones de primer nivel, nacionales y extranjeras. Sus principales preocupaciones y objetivos entonces, en los que fue insistente y tenaz, eran la situación de grave deterioro del edificio de la Casa de Castril, y la escasez espacial que imponía la convivencia en el mismo con el Museo de Bellas Artes. En 1935 se derrumba una parte importante de las cubiertas, cornisas y arcos de la galería alta y se produce el hundimiento del patio. Aunque un proyecto de recuperación de Fernando Wilhelmi fue aprobado al año siguiente, la guerra civil impidió su realización, y el arquitecto tuvo que formular uno nuevo, que fue ejecutado parcialmente en 1942, posponiéndose la reparación de las cubiertas (VILLAFRANCA JIMÉNEZ, 1998). Tres años después el Museo de Bellas Artes se trasladó a su actual ubicación en el Palacio de Carlos V.

Durante la guerra y la inmediata posguerra las autoridades están sobre todo preocupadas por las labores de recuento e inventario de fondos, que Joaquina cumple diligentemente,

y por el control político de los centros y de su personal. En esto, pese a ser en el lenguaje de la época, "afecta al Régimen" y asumir los cargos de Jefe Provincial del Cuerpo de Bibliotecarios y Archiveros y responsable de bibliotecas de frentes y hospitales y de la depuración de libros, en los pocos documentos oficiales que se conservan de esta época, no muestra el entusiasmo del lenguaje triunfal que encontramos en muchos de sus colegas. Durante toda su vida mantuvo amplias relaciones en los ambientes culturales y universitarios, incluso fuera de nuestras fronteras –fue miembro correspondiente de *The Hispanic Society of América*–, y muy pocas en los círculos del poder. Era una mujer intelectual, la primera que ingresó como numeraria de la Real Academia de Bellas de Nuestra Señora de las Angustias y la única hasta su muerte en 1981. Políticamente conservadora, profundamente religiosa, pero de inteligencia abierta y tolerante con el pensamiento y el modo de vida de los demás.

La creación de la Inspección General de Museo en 1940, a cuyo frente se sitúa Joaquín M^o de Navascués, impulsarán su vocación pedagógica y divulgadora, en cuyo desarrollo destacará a nivel nacional, tal y como puede comprobarse en los datos de las Memorias de los Museos Arqueológicos

Provinciales. El de Granada se sitúa varios años en los primeros puestos en número de lectores de la biblioteca, organización de cursillos y conferencias, visitas explicadas del museo, visitas escolares y excursiones guiadas a los principales monumentos de la ciudad. Sirvan de botón de muestra las 40 conferencias organizadas en 1942, de un total de 71 en los 25 museos arqueológicos del Estado, o los 930 usuarios que alcanza la biblioteca en 1943, cifra que jamás ha vuelto a conocer el museo, ni siquiera por aproximación.

En sus 37 años de dirección, los fondos del Museo se incrementaron de 1.800 a 8.500 piezas. Debe señalarse que la mayoría de estos ingresos son piezas singulares procedentes de colecciones, que requerían una labor de captación, y muy pocos de lotes de objetos o fragmentos recuperados en intervenciones arqueológicas o hallazgos casuales, que tenían su destino en el museo por imposición legal. Sin ser una persona extrovertida, la habilidad social de Joaquina Egvaras y su amistad con personas de todo el espectro social, incluida la aristocracia, le valieron la obtención de importantes donaciones como las realizadas por la familia Pérez de Herrasti, entre ellas la escultura ibérica de un toro proce-

dente de Arjona; la de las tres esculturas romanas de Almuñécar, realizada por la sociedad Hijos de Rafael Márquez o las que va consiguiendo que realice, poquito a poco, su buen amigo y mentor Manuel Gómez Moreno. Consiguió que la Compañía de Jesús depositase la diadema de oro perteneciente al excepcional conjunto funerario neolítico que, a mitad del siglo XIX, en una cueva de Albuñol, había descubierto Manuel de Góngora, autor de la primera obra general sobre Arqueología Prehistórica de Andalucía.

La introducción de la teoría y metodología de una arqueología científica en la Universidad de Granada, de la mano de Manuel Pellicer, en 1955, inició un cambio en la forma del incremento de las colecciones, a favor de los ingresos procedentes de excavaciones arqueológicas, que Joaquina apoyó como Comisaria –después Delegada– Provincial de Excavaciones Arqueológicas. Pero ella se había formado en una arqueología de corte más anticuarista, en la que se inscriben los trabajos de investigación y catalogación de las colecciones que publicó, destacando las de los hallazgos de Medina Elvira, las inscripciones y capiteles árabes, las lucernas y vidrios romanos o la colección visigoda. La vinculación del Museo a la Universidad, por Orden Ministerial de 1941, por lo cual se convertía en un servicio universitario, influyeron sobre todo en el despliegue de una labor docente que se consideraba complementaria de la universitaria, pero nada en el desarrollo de proyectos de investigación conjunta. En este sentido, los artífices de una nueva orientación en la relación de ambas instituciones serán su sobrina y sucesora en la dirección desde 1967, Angela Mendoza Eguaras, y el nuevo Catedrático del Departamento de Prehistoria, Antonio Arribas.

Esta colaboración se manifestará en el discurso museológico de la nueva instalación museográfica en cuya inauguración Joaquina, que había sido nombrada “directora honoraria” en 1967 y siguió vinculada al Museo hasta su muerte, asiste emocionada al milagro de la modernidad: una nueva presentación científica, con los criterios didácticos de la época, y sobre todo, con focos de sala y vitrinas iluminadas. El museo que ella dejó en los años sesenta era

aún decimonónico no sólo en su discurso o su museografía, sino también en su infraestructura. Sabemos por un informe de 1961 que, en esta fecha, aún no había luz eléctrica en las salas. Hasta entonces, la única luz que había penetrado, además de la natural de las ventanas, había sido la que emanaba de esta mujer apasionada con sus trabajos de estudio, catalogación, docencia y difusión. Labor que desarrolló prácticamente en solitario, pues el único personal estable con el que contó fue el de un vigilante, que ocasionalmente se ampliaba a dos. Queda por precisar el alcance y duración de la colaboración de becarios y alumnos en prácticas.

Poco agraciada físicamente, fue en todo lo demás una mujer que deslumbró a los granadinos con su simpatía y afectividad, así como a sus colegas y alumnos nacionales y extranjeros. Con esta luz abría de par en par todas las puertas, como relata Darío Cabanellas que ocurrió en un viaje de estudios a Tetuán de las secciones de semíticas de Madrid, Barcelona y Granada. Fue uno de sus antiguos alumnos marroquíes el que le otorgó el título de *Cherifa*² de Granada, probablemente el que más ilusión le haría, después de haber recibido, entre otros honores, la Orden de la Mehdawiya, la Orden Civil de Alfonso X el Sabio y la Medalla de plata al Mérito en las Bellas Artes.

Era muy conocida su afición a contar chistes y su sentido del humor. Ironizaba sobre su excepcionalidad como mujer que se movía con libertad, diciendo con cierta frecuencia “Yo soy el hombre de mi casa” –cuando vivía con su madre y otras dos hermanas solteras–. Y en efecto, al traspasar los límites que las convenciones sociales imponían a una mujer, había adquirido un estatuto especial, que le permitía ser, como le decían cariñosamente amigos y amigas, “la mujer más besada de toda Granada”.

Espero que estas líneas sirvan para seguir investigando sobre ésta y tantas mujeres, que después de haber alcanzado la formación superior y el ejercicio de una profesión, tuvieron que luchar y triunfaron sobre todos aquellos que intentaron volver a recluirlas en casa, *apartándolas de la pedantería feminista de bachilleras y uni-*

versitarias, que deben ser la excepción, y orientándolas a su propio magnífico ser femenino que se desarrolla en el hogar. El exabrupto, como lo califica María Bolaños, pertenece al que era en 1938, Jefe del Servicio de Enseñanza Superior y Media del Ministerio de Educación Nacional (BOLAÑOS, 1997). Afortunadamente no sólo las mujeres mencionadas, sino también muchas desde el hogar, en la educación de sus hijas, desoyeron tan perversas recomendaciones. A unas y otras, vaya nuestro homenaje y agradecimiento.

Bibliografía

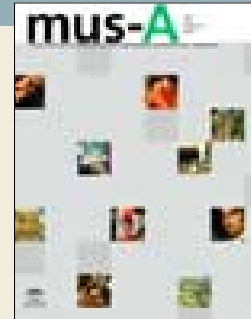
- BALLARÍN DOMINGO, P. (1990): *Feminismo, educación y filantropía en la Granada de entresiglos: Berta Wilhelmi*. En I Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer, vol. I, pp. 341-356. Granada.
- BOLAÑOS, M. (1997): *Historia de los museos de España*. Ediciones Trea. Gijón.
- CABANELLAS RODRÍGUEZ, D. (1982): Discurso pronunciado en el acto público y extraordinario celebrado en recuerdo de la académica fallecida Ilma. Sra. D^a Joaquina Eguaras Ibáñez. Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias. Granada.
- EGUARAS IBÁÑEZ, J. (1997): *Tratado de agricultura de Ibn Luyun*. Patronato de La Alhambra. Consejería de Cultura. Granada.
- GARCÍA LORCA, F. (1980): *Federico y su mundo*. Madrid.
- GAY ARMENTEROS, J. y VIÑES MILLET, C. (1982): *Historia de Granada, vol. IV: La época contemporánea. Siglos XIX y XX*. Editorial Don Quijote. Granada.
- RODRÍGUEZ TITOS, J. (1998): *Mujeres de Granada*. Diputación Provincial de Granada.
- VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M.M. (1998): *Los museos de Granada*. Diputación Provincial de Granada.

Notas

1. Agradezco a la familia Martín Vivaldi su amabilidad al permitirme reproducir este fragmento del poema.
2. Del árabe sarif, nombre dado a los descendientes de Fátima, hija del profeta, y, por extensión a los miembros de la dinastía reinante en Marruecos.

suscripción 2003

mus-A es una publicación cuatrimestral de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía que pretende ser un vehículo de comunicación dinamizador de las Instituciones del Patrimonio Histórico, de carácter plural tanto en la materia que aborda como en los puntos de vista y manifestaciones que recoge.



Remita este boletín de suscripción debidamente cumplimentado a nuestra dirección:

Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos
Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico
Consejería de Cultura
Levís 17
41004 Sevilla

El precio de la suscripción es:

ESPAÑA: 6 € / número; 15 € / 3 números;
EUROPA y AMÉRICA: 12 € / número; 30 € / 3 números

SOLICITUD DE SUSCRIPCIÓN

TITULAR (Nombre y Apellidos o Institución-Sección-Departamento)

TITULACIÓN ACADÉMICA/ PROFESIÓN

DIRECCIÓN

C.P. CIUDAD PAÍS

TELÉFONO FAX NIF

FORMA DE PAGO

- Cheque nominativo a nombre de Aturem-CEDEPA S.L.
 Transferecia bancaria a Caja San Fernando
c.c. n° 2071-0981-82-0100040034

- Giro postal a: Aturem-CEDEPA S.L. Avda. Montes Sierra 1,
41007 Sevilla.
 Domiciliación bancaria
 Tarjeta de crédito: VISA - Master Card - American Express

Si usted optara por pago con tarjeta o domiciliación bancaria envíe el original debidamente cumplimentado y firmado a: Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos - Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico - Consejería de Cultura - Levís 17 - 41004 Sevilla. No se acepta VISA Electron

PAGO CON TARJETA

TARJETA

N°

Caducidad

Firma del titular

DOMICILIACIÓN BANCARIA

Ruego al Sr. Director, 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 N°

DIRECCIÓN (calle, código postal, provincia, país)

TITULAR de la CUENTA

DOMICILIO del TITULAR

Cta./Libreta n°

Firma del titular

Clave entidad

Oficina

DC

N° de cuenta

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 y Conjuntos Arqueológicos - Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico - Consejería de Cultura - Levís 17 - 41004 Sevilla.

piezas singulares

EL GRECO

Retrato de su hijo Jorge Manuel Theotocopuli

M^a del Valme Muñoz Rubio

Conservadora del Museo de Bellas Artes de Sevilla

Este excelente retrato, aunque es la única obra del Greco que conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla, ofrece la singularidad de ser una creación excepcional dentro de su producción al tratarse de un importante testimonio de su vida familiar. Aunque durante todo el siglo XIX fue considerado como autorretrato del pintor, hoy se acepta por la mayoría de los investigadores que el representado es Jorge Manuel, único hijo del Greco, arquitecto, escultor y pintor como su padre. Esta identificación fue propuesta por Sanpere en 1900, quien consideró que difícilmente podía entenderse que un artista firmara su propio autorretrato, en este caso “δομνικος τεοτοκοπουλος ε’ποιει”. Basaba también su tesis en argumentos poco sólidos

como el parecido entre el retratado y la *Dama del Armíño*, a la que consideraba la esposa del Greco y que por mucho tiempo fue tenida por una pintura con la que formaba pareja¹. A pesar de que Cossío no consideró la propuesta de Sanpere y catalogó el cuadro como *Retrato de un pintor*, ésta fue posteriormente aceptada por la mayoría de los que han estudiado la obra².

También se acepta como retrato de Jorge Manuel la figura del paje que porta un cirio en primer término en *El Entierro del Conde de Orgaz*, de cuyo bolsillo sobresale un pañuelo con la fecha 1578, año del nacimiento de Jorge Manuel, quien tenía ocho años cuando el Greco pintó el cuadro en 1586 para la iglesia de Santo Tomás de Toledo.

Álvarez Lopera señala tres datos que corroboran la identificación con el hijo del Greco. Por un lado, la fecha del lienzo, que debe ser posterior a 1600, cuando Felipe III autorizó el uso de “lechuguillas de a ochava y con almidón” que coincide con la enorme gola que lleva el retratado y que puede fijarse por razones estilísticas entre 1600 y 1605. Por otro, la concordancia entre la edad del representado y la de Jorge Manuel por aquellos años, y por último, la coincidencia de sus facciones con uno de los personajes acogidos bajo el manto de *La Virgen de la Caridad* del retablo mayor del Hospital de Illescas. Esta identificación aparece explícitamente declarada en la documentación relativa al pleito del pintor con la Junta del hospital toledano, que le acusó de cierto descuido de ejecución en el cuadro como lo evidenciaba el hecho de retratar a su hijo en él³.

Jorge Manuel Theotocopuli nació en Toledo en 1578 fruto de la relación con Jerónima de las Cuevas, como el mismo pintor reconocería

1. El Greco
Retrato de su hijo Jorge Manuel Theotocopuli
(Detalle)



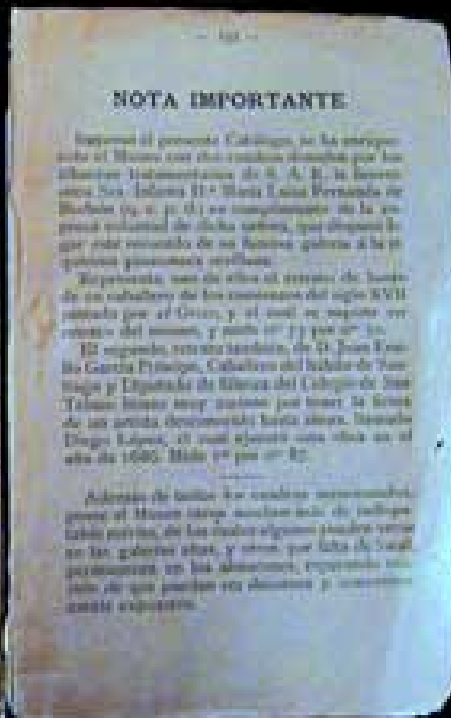
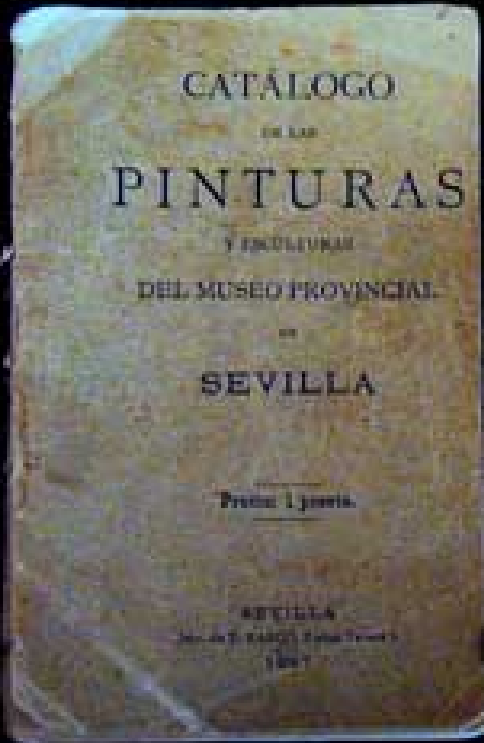
en su testamento. Fue un hijo ilegítimo y el único que tuvo el Greco, quien le puso el nombre de su padre y de su hermano. Desde los años finales del siglo colabora en el taller de su padre, donde debió aprender el oficio de pintor, y en 1603 ya aparece citado como su socio en el encargo de los retablos del Hospital de la Caridad de Illescas. No obstante, su talento como pintor fue muy discreto, limitándose a ser un modesto imitador de las creaciones de su padre, sin su calidad técnica ni la fuerza de su emoción. Destacó más en sus actividades como escultor y sobre todo como arquitecto, profesión con la que obtuvo el encargo de terminar el Ayuntamiento de Toledo y ser maestro mayor de la catedral de esta misma ciudad. Tras la muerte de su padre continuó con su trabajo de pintor al frente del taller del palacio de Villena, antigua residencia del Greco, donde transcurrió su vida sin librarse nunca de dificultades que le llevaron a morir en 1631 en una situación de ruina económica.

Es éste sin duda uno de los retratos de mayor vivacidad expresiva y elegante sobriedad de los que realizara el Greco. No sólo se trata de representar una posición social, sino que como señala Pérez Sánchez, el retrato de artista se utiliza para subrayar la dignidad de la pintura frente a los oficios serviles con la que solía equipararse. Jorge Manuel aparece ataviado siguiendo la moda española del momento, grave y elegante, con jubón negro y aparatosa golilla encañonada sobre la que se mantiene erguida con dignidad la cabeza del retratado. El gesto de distinción en el manejo del pincel, la elegante postura con la que sostiene la paleta y el haz de pinceles, nos informan de que se trata de un arte elevado, de caballeros, tan digno de ser recordado como la literatura⁴. Ejerce un poderoso atractivo la figura llena de esbelta



2

elegancia, de distinguida naturalidad que transmite una sorprendente impresión de vida intelectual, muestra sin duda de la devoción paterna a su hijo, al que quiso mostrar con las mejores cualidades. La técnica es la propia de estos años, de factura muy fluida y en este caso esmerada por tratarse del retrato de su propio hijo. El fondo verdoso sobre el que se destaca la figura deja traslucir la característica imprimación rojiza y la trama



3

5

de la tela, creando un atractivo efecto óptico. Los pinceles apenas rozan el lienzo en algunos detalles como la gola, realizada con factura muy suelta y jugosa que contrasta con los empastes de las zonas de luz. El estudio radiográfico pone de manifiesto la existencia de varios arrepentimientos en el rostro, los pinceles y el puño, pero sin duda el más significativo es el de la gola, inicialmente más pequeña y que ha sido borrada utilizando la espátula que arrastra el pigmento para pintar sobre ella la otra mayor.

Los cinco colores de la paleta que porta el retratado, blanco, bermellón, laca de garancia, ocre amarillento y negro marfil, también dieron lugar a muchos comentarios. Para algunos autores de fines del XIX como Solvay constituían los únicos componentes de las gamas de color de sus cuadros, en una arbitraria generalización que obviaba la riqueza de tonos de muchas de sus obras⁵.

La documentación existente sobre los diversos propietarios del cuadro antes de su ingreso definitivo en el museo, aporta también una nota de singularidad a esta obra. Existen noticias de que perteneció a la

colección de Serafín García de la Huerta, pintor, restaurador y marchante madrileño. A su muerte en 1839, parte de las obras pasaron a otras colecciones como la de Aguado y de ésta a la del marqués de Salamanca, ambos importantes coleccionistas madrileños. Los documentos sobre la ejecución de su testamento en 1842 indican que la colección se componía de más de mil cuadros, algunos de autores de gran renombre⁶. En la relación de éstos que hizo el testamentario encargado de su clasificación y tasación, el pintor y Restaurador de Cámara D. José Bueno, ya no aparece el retrato de Jorge Manuel pues había sido comprado a su propietario antes de su fallecimiento⁷.

Las siguientes noticias son de 1838, cuando aparece en los archivos del Louvre, con el número 295; en el catálogo de la Galería Española con el número 260 y en el de la Galería Louis Philippe con el 269⁸. El Rey Luis Felipe de Orleans fue el principal divulgador de la pintura española en Europa aunque su descubrimiento había sido un proceso progresivo desde los años del Primer Imperio. El enorme tráfico de obras de arte que se produjo en España tras los sucesivos procesos

desamortizadores, muy particularmente el decreto de 1835, espoleó su afán coleccionista que perseguía una notoriedad cultural acorde con sus ambiciones políticas. Fruto de esta afición fue el envío de dos agentes, el Barón Taylor y el pintor Dauzats, con el encargo de comprar lo mejor que encontrasen sin reparar en precios. El resultado de esta ambiciosa empresa fue la Galería Española del Louvre, que se abrió al público en enero de 1838 con una extraordinaria resonancia en los ambientes culturales franceses. Diez años más tarde, la caída de la Monarquía trajo consigo la dispersión de la Galería y una proporción muy importante de las obras pertenecientes a la colección, entre las que se contaba este retrato de Jorge Manuel, fue subastada en 1853 por la casa Christie's de Londres. En el catálogo de la subasta, donde aparece con el número 24, se reseña que el cuadro procedía de la colección de Luis Felipe, quien a su vez lo había adquirido a García de la Huerta y que fue finalmente adquirido por el famoso anticuario londinense Colnaghi en 41 libras⁹.

Pero la fortuna quiso que gran parte de esa colección y con ella este retrato volviera a Sevilla, ciudad de la que habían salido tantas

3. Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla, 1897

4, 5, 6. El Greco
Retrato de su hijo Jorge Manuel Theotocopuli
(Detalles)

obras anteriormente con destino a París. La razón de este regreso fue el establecimiento en la ciudad de los Duques de Montpensier, Don Antonio de Orleáns, el menor de los hijos del rey francés Luis Felipe y María Luisa Fernanda de Borbón, hermana de Isabel II. Ya desde su infancia el Duque de Montpensier había conocido el arte español y con el tiempo se convirtió en un destacado mecenas y protector de las Bellas Artes, particularmente de la pintura. Instalado en el Palacio de San Telmo desde 1849, reunió una singular colección de pinturas fruto fundamentalmente del legado de la Casa de Orleáns, aunque también la infanta M^a Luisa aportó interesantes cuadros de autores españoles. Esta importante colección, tanto por la cantidad de sus obras como por su escogida calidad, se vio incrementada con nuevas adquisiciones sobre todo de pintura española como los Zurbaranes de la Cartuja de Jerez, o el *Retrato de Jorge Manuel* del Greco. Junto a esta actividad en la que hizo gala de una gran sensibilidad y acierto en la elección de las obras, destacó por su labor de mecenazgo y protección de los artistas sevillanos contemporáneos. Obtuvo así una espléndida colección de cuadros de pintores sevillanos que llegó a ser tan numerosa como para que en 1858 la Exposición Sevillana de Bellas Artes se realizara con obras exclusivamente de su propiedad¹⁰.

En febrero de 1897 falleció la infanta María Luisa y en su testamento fechado en 1893, donaba el edificio de San Telmo al arzobispo de Sevilla para destinarlo a seminario eclesiástico. Un importante legado cedía gran parte de los jardines al Ayuntamiento, al que donaba así mismo un lote de 51 cuadros que decoraban la escalera de San Telmo. La pinacoteca Sevillana también recibió las muestras del afecto de los Montpensier por la ciudad de Sevilla, con la donación del cuadro del Greco. El retrato ingresó en el Museo en 1897, según consta



6

en una nota redactada al final del Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla. En ella dice que "*impreso el presente catálogo, se ha enriquecido el Museo con dos cuadros donados por los albaceas testamentarios de S.A.R.D.^a María Luisa Fernanda de Borbón (q.e.p.d.) en cumplimiento de la expresa voluntad de dicha señora, que dispuso legar este recuerdo de su famosa galería a la riquísima pinacoteca sevillana. Representa uno de ellos el retrato de busto de un caballero de los comienzos del siglo XVII pintado por el Greco, y el cual se supone ser retrato del mismo...*"¹¹.

Notas

1. SANPERE Y MIQUEL, S.: "Doménikos Theotocopoulos", *Revista de la Asociación Artístico – Arqueológica Barcelonesa*. Barcelona, año IV, nº 18, marzo-abril de 1900, pp. 396-398.
2. COSSÍO, MANUEL B.: *El Greco*, 2 vols. Madrid, Victoriano Suárez, 1914, pp. 430-432.
3. ÁLVAREZ LÓPERA, J.: *El Greco, Identidad y Transformación*, Cat. Expo., Madrid, 1999, pp. 405-406.
4. PÉREZ SÁNCHEZ, A.: "El retrato clásico español" en *El Retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994, p. 246.
5. SOLVAY, L.: *L' Art Espagnol*, París, 1887, p.137.
6. VÁZQUEZ, OSCAR E.: *Inventing the Art Collection, Patrons, Markets, and the State in the Nineteenth-Century Spain*. Pennsylvania, 2001, p. 190, 197, 203, 215, 217.
7. SALTILLO, Marqués de: *Colecciones madrileñas de pinturas: la de Serafín García de la Huerta. 1840, Arte Español*, XVIII, 1951; pp. 171-172.
8. BATICLE, J. y MARINAS, C.: *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*, París, 1981, pp.
9. *Catalogue des Tableaux Formant la Célébré Galerie Espagnole de S. M. Feu le Roi Louis Philippe et Dont la Vente Sera Faite à L'Enchere par MM. Christie et Manson*, p. 7, nº 24.
10. LLEÓ CAÑAL, V.: *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla, 1997, pp. 158-197.
11. *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Sevilla, 1897, p.133.

piezas singulares

EL TOGADO DE PERIATE

Manuel Ramos Lizana

Conservador del Museo
Arqueológico de Granada

La escultura en bronce que se conoce popularmente y en el entorno científico como "Togado de Periate" fue un hallazgo de amplia repercusión. Aparecida fortuitamente en 1982, poco después de los famosos bronce de Riace en Reggio di Calabria (Italia), generó un gran revuelo en la prensa local y nacional. En la mente de todos estaba el conocido síndrome "Dama de Baza". Los poderes locales y los intelectuales temieron por la suerte de la escultura que temían fuese a dar en las salas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, tal como había ocurrido con la célebre dama. Pero la Administración central fue en esta ocasión sensible a la demanda de la opinión pública granadina, pues aunque aún no se habían consumado las transferencias competenciales oportunas a

la Comunidad Autónoma de Andalucía, se consideró que el mejor lugar para conservar la escultura era el Museo Arqueológico Provincial de Granada. Tan sólo un par de años más tarde ya no habría que esperar tales gestos, pues el Patrimonio Histórico Andaluz pasaría a ser titularidad de la nueva administración autonómica. Aún así, tal como muestra el dossier de prensa que se incluye en este trabajo, unos años después, cuando la escultura viajó a Sevilla para ser restaurada, aún existían recelos sobre su suerte futura y la posibilidad de que no retornase a Granada.

Por otra parte, está el valor intrínseco de la obra. No es el "Togado de Periate" una de esas grandes obras de arte que hacen estremecer a los visitantes de los museos o que, al menos, los atraen como auténticos fetiches de nuestra cultura. En esa categoría podríamos incluir otras piezas andaluzas como el *Hypnos* de Almedinilla (Córdoba) o el *Melephobos* de Antequera (Málaga). Efectivamente, nuestra escultura no es comparable al "Zeus atacante" del cabo Sounion o al "auriga niño" del Museo de Atenas, que despiertan la emoción del público más general. Pero, sin embargo, su valor como documento histórico es incuestionable.

No obstante, este valor histórico queda ciertamente empañado por las dudas que aún subsisten sobre el lugar de aparición y sobre la identidad del personaje que representa. La escultura queda a disposición de los investigadores para que tales cuestiones vayan aclarándose poco a poco, como si se tratase de un texto clásico sobre el que los filólogos volviesen reiteradamente.

Comencemos por el lugar de aparición. En el lugar del descubrimiento han sido encontrados algunos materiales arqueológicos de

1. Detalle de la mano con el dedo índice adelantado, en actitud de sostener probablemente un rollo o volumen



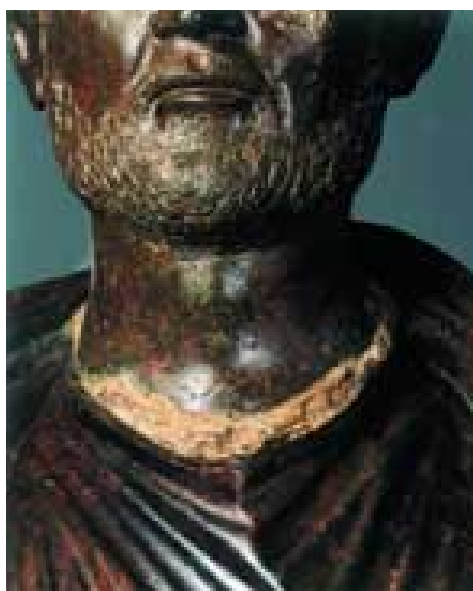
2. El "Togado de Periate" representa a un emperador del siglo III (Claudio el Gótico o Decio) vestido con la toga, símbolo de la dignidad civil romana
3. Al igual que la mano, la cabeza está unida al resto de la escultura con una grosera aleación de plomo

Fotos: Vicente del Amo

escasa dispersión superficial que indican la posible existencia de una *villa* romana de época clásica, de las fundadas en la segunda mitad del siglo I.

Pero además, fue hallada una inscripción relativa a la municipalidad accitana, lo que demuestra que el lugar pertenecía al territorium de *Acci* (Guadix) (PASTOR, 2000), y por tanto a la provincia *Tarraconense*, y no a la provincia *Baetica*. El lugar donde se encontró el togado bien podría haber sido una *mutatio*, el punto donde se cambiaban los caballos de los correos imperiales; o una *statio*, esto es, un lugar de alojamiento de las guarniciones que custodiaban la vía. Pero para ello habría que probar la existencia de una vía romana primaria u oficial en la zona, ya que el mantenimiento de este tipo de vías le correspondía al Estado romano, mientras que el de las vías secundarias correspondía a los propietarios rurales. Esta habría sido la *Vía Augusta*, en su trayecto de *Castulo* (Linares) a *Acci* (Guadix). Todo parece indicar que en Iznalloz se bifurcaba la vía procedente de *Iliberri* (Granada) en dos direcciones: *Castulo* (Linares) hacia el noroeste y *Acci* (Guadix) hacia el noreste. En el municipio de Piñar abundan los restos romanos pertenecientes al *ager accitanus*, el territorio de la ciudad de *Acci*, destacando los hallazgos de los cortijos de Periate y Escalona. En el Cortijo de Escalona, muy próximo al de Periate pero en la margen opuesta del río Cubillas, fue localizada por el mismo tiempo un ara consagrada a la diosa Ceres (MENDOZA, 1981 b) que pertenece a una tríada de divinidades (Pluto, Ceres y Proserpina), de gran importancia en los ritos civiles. Estos hallazgos suponen por sí mismos la existencia de una vía capaz para la circulación de carros con cargas muy pesadas, como el ara del Cortijo de Escalona; la inscripción relativa a los *accitani veteres*, también de considerable peso y tamaño, que se conservaba en el mismo Cortijo de Periate; o el propio "togado". Esta vía sería la que unía *Iliberri* (Granada) y *Acci* (Guadix), proveniente de Deifontes (topónimo romano y municipio con abundantes asentamientos romanos) e Iznalloz (de donde se conserva un





3

exquisito colador romano de bronce). Pero no está muy claro si la vía avanzaba por el río de Piñar (afluente del Cubillas, entre Escalona y Periate) o bien directamente hacia el norte, por el mismo río Cubillas desde Iznalloz, atravesando los terrenos del Cortijo de Faucena, de donde tenemos noticia de la aparición de la inscripción C.I.L. II 2063 (PASTOR y MENDOZA, 1987).

No obstante, aún se ha sugerido que el lugar podría ser un antiguo *oppidum* o poblado fortificado indígena al que habría sucedido una ciudad romana, donde habrían residido los *accitani veteres*, esto es los miembros de un ordo especial, vinculado al ordo de Acci (PASTOR, 2000), e incluso se ha sugerido que la inscripción dedicada a *Lucius Aemilius Propinquus* pudiera ser el pedestal que soportase al Togado de Periate. Sin embargo, unos pocos materiales cerámicos superficiales no parecen avalar esta hipótesis. También choca que la mencionada inscripción sea fechable en el siglo II y la escultura lo sea en el siglo III. Esta cuestión, en fin, queda abierta a la discusión.

Evaluemos ahora la identidad del personaje. La estatua que nos ocupa es sin duda alguna un retrato. Así lo demuestra el realismo de los rasgos pese a cierto esquematismo en el peinado y la barba, tópicos que se deben más a la costumbre y a la moda que al reflejo veraz del personaje. No obstante, la cara acusa un gesto idealizado, con la mirada hacia arriba, como corresponde a la dignidad del emperador y a la grandeza de su posición, venerado como un dios en vida y rector de los designios del mundo mediterráneo y gran parte de Europa.

Algo similar, ocurre con el gesto de su mano izquierda, que adelanta con delicadeza el dedo índice en actitud –según se ha sugerido– de sostener un rollo o volumen. Este motivo iconográfico repetido recurrentemente, no es más que el símbolo de la cultura empleado como un signo de superioridad social. Son frecuentes las representaciones de escenas domésticas de la vida patricia en las que el *pater familias* sostiene un volumen en la mano. Este volumen está relacionado con la idea que las clases altas tenían de la cultura (un saber más superfluo que práctico), identificada normalmente con determinados entrenamientos como la retórica.

Por último debemos comentar la vestimenta. Ésta, al parecer, fue realizada en un taller de fundición distinto al de la mano y la cabeza, que bien pudieron ser importadas, mientras que la toga sería realizada por un taller local. La toga, es el símbolo de la dignidad civil romana. Consiste en un paño de lana en forma de sector circular cuya colocación es compleja y de alguna manera, aún se nos escapa, a pesar de que contamos con un pasaje de Quintiliano en que se explica la manera de vestirla. En ocasiones especiales, a requerimiento de ciertas ceremonias, se empleaban togas particulares como la *praetexta* o la toga *candida* (de ahí la palabra “candidato”), que era utilizada por los aspirantes a las magistraturas municipales en los discursos de la campaña electoral.

El resultado, según lo conocemos por las representaciones de los togados, es el siguiente: después de cubrir la espalda, la toga caía en un gran pliegue que alcanzaba el tobillo (*ima toga*), otro (*sinus*) a la altura de la rodilla, desde donde pasando por detrás del cuello, caía sobre el hombro izquierdo (*summa toga*) para plegarse en la cadera derecha (*balteus*) y anudarse finalmente a la altura del abdomen (*umbo*).

Las identificaciones propuestas para el personaje retratado, así como la datación de la escultura, se basan en cuestiones estilísticas y formales, habida cuenta de que la aparición se produjo fuera de contexto. Las características de la estatua a este respecto apuntan a la retratística romana del siglo III. Si el peinado corto y hacia delante posee una larga tradición en los retratos romanos

desde Augusto en adelante, es seguro que con la dinastía antonina desaparece, reapareciendo en la época de Alejandro Severo hacia el 230-240. Estos tópicos apenas si admiten excepciones. Este nuevo estilo conocido como “renacimiento galiénico” está relacionado con el cabello corto, y el peinado hacia delante, pero cuidadosamente indicado. Otro detalle de importancia es que tanto la pupila como el iris hayan sido indicados en las órbitas oculares, costumbre que no se seguía hasta estas fechas.

Por otro lado, se ha querido identificar en el gesto el estilo de esta época, que Bianchi-Bandinelli denominaba “el dolor de vivir”, “la aflicción, la angustia moral”. En fin, la pesadumbre de quien tiene que regir un imperio amenazado al mismo tiempo desde el Norte de África, los Balcanes y Centroeuropa, y que verá cómo se rompe el *limes* en el año 252, después de tres siglos de estabilidad.

Así pues, los investigadores han constatado el parecido del togado con las efigies escultóricas y monetales del tiempo para llegar a la conclusión de que se trata de una representación de Claudio II el Gótico (268-270) o, con bastante menos probabilidad, del emperador Decio (249-251) (ARCE, 1982). Pero no ha podido identificarse un modelo exacto del que el Togado de Periate pudiera haber sido copiado, sino tan sólo el parecido físico con estos emperadores. Esto se debe a lo cortos que fueron sus reinados, que por tanto dieron lugar a un número reducido de representaciones. La fragmentación política y la inestabilidad en el poder son características del siglo III. Al haber cierto parecido físico con el modelo, es lógico pensar que pudiese existir otro modelo oficial que aún no conozcamos debido a la escasez de representaciones que lo hubiesen seguido. Por otra parte, la identificación como Claudio II parece coherente con la evolución política de la Bética. El último gran intento de intervención política por parte de los senadores béticos y las grandes familias aristocráticas de la provincia había sido el apoyo a Clodio Albino, que provocó las posteriores represalias del candidato vencedor en el 193, Septimio Severo, en forma de cuantiosas confiscaciones. En adelante, la aristocracia bética será más templada a la hora de incli-

narse por un aspirante en disputa. Cuando la situación se había resuelto, era el momento para tomar partido, encargar esculturas y distribuir rápidamente las monedas con la efigie del nuevo emperador. Esto parece sugerir el Togado de Periate, al que la Bética fue fiel frente al usurpador Postumo, que había gobernado durante años en la Galia. Esto explicaría también el cambio en el rostro y en la mano del emperador, cogidos a la toga con una grosera aleación de plomo.

Por otra parte, en el siglo IV la mística y el culto imperiales adquieren un papel estratégico en el marco de los intereses estatales. El ambiente es de creciente militarismo y de intervencionismo estatal en la economía. Muchos emperadores alcanzaron el poder tras una carrera militar desempeñada con oportunismo. La economía estatal se basaba cada vez más en la contribución directa de los propietarios al Estado que, además, realiza numerosas expropiaciones, practica

demandas continuas para los suministros del ejército en el limes, regula los precios, retira las monedas de circulación, etc. Todo ello supone minar la base social del sistema, la de los pequeños propietarios esclavistas, a los que pretende incorporar –sin demasiado éxito– a la ideología de la mística imperial. La mayor parte de las propiedades pequeñas y medianas quedaron abandonadas o pasaron a nuevas manos en régimen de latifundio.

Bibliografía

ARCE, J.: *El togado romano de bronce hallado en Periate (Granada)*. Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, Granada, 1982.

FERNÁNDEZ FIGARES, M^o. D.: El togado de Periate, un retrato de Claudio II, *Revista de Arqueología*, n.º. 25, Zugarto Ediciones, Madrid, 1984, pp. 40-42.

MENDOZA EGUARAS, A.: Avance al estudio del togado de bronce del Cortijo de Periate (Piñar, Granada), *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, n.º. 6, Granada, 1981, pp. 411-426.

Ara del Cortijo de Escalona (Piñar, Granada), *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, n.º. 6, Granada, 1981, pp. 427-430.

PADILLA MONJE, A.: *La provincia romana de la Bética (253-422)*, Ed. Gráficas Sol, Sevilla, 1989.

PASTOR MUÑOZ, M.: Accitani veteres en una nueva inscripción latina de Piñar (Granada), *Hispania Antiqua*, XXIV, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, pp. 155-164.

Notas acerca de la epigrafía granadina: *ordo accitanorum veterum* y *Colonia Iulia Gemella Acci*, en *Anales de Arqueología Cordobesa*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2000, pp. 53-72.

PASTOR MUÑOZ, M. y MENDOZA EGUARAS, A.: *Inscripciones latinas de la provincia de Granada*, Universidad de Granada, Granada, 1987.

Restauración

Intervención de Manuel Fernández Magán (1986)

FERNÁNDEZ MAGÁN, M.: Restauración. El togado de Periate, Piñar, (Granada), *Revista de Arqueología*, n.º. 64, Zugarto Ediciones, Madrid, 1986, pp. 43-51.

Intervención de Carmen Navarrete Aguilera (1989)

MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE GRANADA, *El Togado de Periate* (catálogo de la exposición), Granada, 1990.

Intervención del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (1997)

MEDINA, L., MARTÍN, E., ONTIVEROS, E., FRANQUELO, M^o. L., GUTIÉRREZ, F., BAGLIONI, R., FERNÁNDEZ, E., SANTOS, J. M., OJEDA, R. y TORREJÓN, A.: La conservación del patrimonio arqueológico en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico: Tres actuaciones en bienes culturales, en *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, n.º. 22 (marzo 1998), Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1998, pp. 29-39.

Exposiciones

AAVV, *Togado de Periate*, en *Los bronces romanos en España*, Palacio de Velázquez de Madrid, mayo-julio 1990, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, p. 186, n.º. 43 del catálogo.

RAYA PRAENA, I., *Escultura de togado*, en *Almuñécar romana y su entorno* (catálogo de la exposición), Almuñécar, 2000, n.º. 35, p. 74.

Dossier de prensa

(por orden cronológico)

Ideal, 27-2-1982, *Iznalloz: ha aparecido una estatua romana de bronce de 1,60 de altura que representa a una figura togada. El hallazgo, que puede ser de gran importancia arqueológica, se ha producido en el cortijo denominado "Periate", cuando se hacía una zanja de conducción de agua y electricidad con una máquina retroexcavadora*, por V. Fernández.

Ideal, 28-2-1982, *El togado de "Periate" fue ayer tarde depositado en la Caja General de Ahorros*, por V. Fernández.

Patria, 28-2-1982, *La estatua romana de Piñar, depositada en la Caja General de Ahorros. Permanecerá en custodia hasta que se determine el lugar donde ha de situarse definitivamente. Será expuesta al público en el salón de exposiciones de la Caja*, por V. Fernández.

Ideal, 2-3-1982, *El Ministerio de Cultura se pronunciará hoy sobre el "Togado de Periate"*, por V. Fernández.

El "Togado de Periate" tiene la palabra, por C. Asenjo Sedano.

Ideal, 3-3-1982, *El Ministerio de Cultura se pronuncia por el traslado inmediato del "Togado de Periate" al Museo Arqueológico*.

EL PAÍS, 3-3-1982, *Hallan en Granada una estatua romana de bronce en buen estado de conservación*, por E. Castro.

Ideal, 5-3-1982, *El Ayuntamiento de Piñar se ofrece para custodiar al "Togado de Periate"*.

Patria, 7-3-1982, *La estatua romana de Periate, acondicionada para su traslado al Museo Arqueológico*.

Ideal, 7-3-1982, *Pese a hallarse a dos metros de distancia, la Ministra de Cultura "no tuvo tiempo" para ver al "Togado de Periate"*.

Patria, 7-3-1982, *El romano*.

Ideal, 8-3-1982, *El abuelo de Pepe el Romano*, por J. G. Ladrón de Guevara.

Ideal, 13-3-1982, *El "Togado de Periate" ya ha sido tasado*.

Patria, 13-3-1982, *Tasado por expertos el "Togado de Periate". Pero nadie ha revelado la cuantía*.

EL PAÍS, 17-3-1982, *La estatua romana "El Togado de Periate" ha sido tasada por un grupo de expertos*, por E. Castro.

Ideal, 27-3-1982, *El "Togado de Periate" ha sido tasado en tres millones de pesetas*.

Diario de Granada, 10-11-1982, *El Togado de Periate en el Museo Arqueológico*.

Un nuevo inquilino en el Museo Arqueológico. El Togado de Periate fue trasladado ayer por orden gubernativa desde la Caja General de Ahorros, donde se encontraba en depósito, por E. Castro.

Patria, 10-11-1982, *Por orden gubernativa, el "Togado romano", trasladado al Museo Arqueológico Provincial*.

El "Togado de Periate" desde la Caja General hasta el Museo Arqueológico. "La obra está ahora donde debería desde hace seis meses" (Luis Puente Sáinz de Baranda).

Ideal, 10-11-1982, *El "Togado de Periate" pasó al Museo Arqueológico por orden gubernativa*.

Ideal, 11-11-1982, *El libro "El Togado romano de bronce hallado en Periate" será presentado esta tarde*.

Patria, 12-11-1982, *El togado romano es Claudio II "El Gótico". Fue emperador en el siglo III (a.C.)*.

Diario de Granada, 12-11-1982, *Se presentó un libro sobre el "Togado"*, por E. C.

Ideal, 12-11-1982, *El "Togado de Periate" es una estatua de valor inestimable*.

El "Togado de periate" y los varones apostólicos, por C. Asenjo Sedano.

EL PAÍS, 16-11-1982, *Polémico traslado del "togado de Periate" a un museo de Granada*, por E. Castro.

Ideal, 26-8-1986, *El "Togado de Periate" sigue sin restaurarse, a los cuatro años y medio de su hallazgo*, por V. F.

Granada 2000, 5-5-1990, *En el Museo Arqueológico de Granada, presentada, tras ocho años de restauración, la estatua "el togado de Periate"*.

Ideal, 5-5-1990, *En el Museo Arqueológico de Granada ya se puede contemplar restaurada la escultura del Togado de Periate*, por A. M.

Ideal, 7-5-1990, *El togado de Periate*, por J. M. Gómez Segade.

Ideal, 12-5-1990, *El PA quiere garantías de que "el Togado de Periate" volverá a Granada*.

Ideal, 10-7-1999, *Regresa al Museo Arqueológico de Granada la restaurada estatua del "Togado de Periate". Se trata de la escultura romana en bronce más importante de las halladas en Andalucía*, por J. L. Tapia.

El Mundo, 10-7-1999, *Granada recupera uno de los escasos bronces romanos de la Bética*, por Mohammed El Khattat.

proyectos y exposiciones

ZONA EMERGENTE

Nuevas prácticas artísticas confluyentes, de hoy y de mañana a primera hora

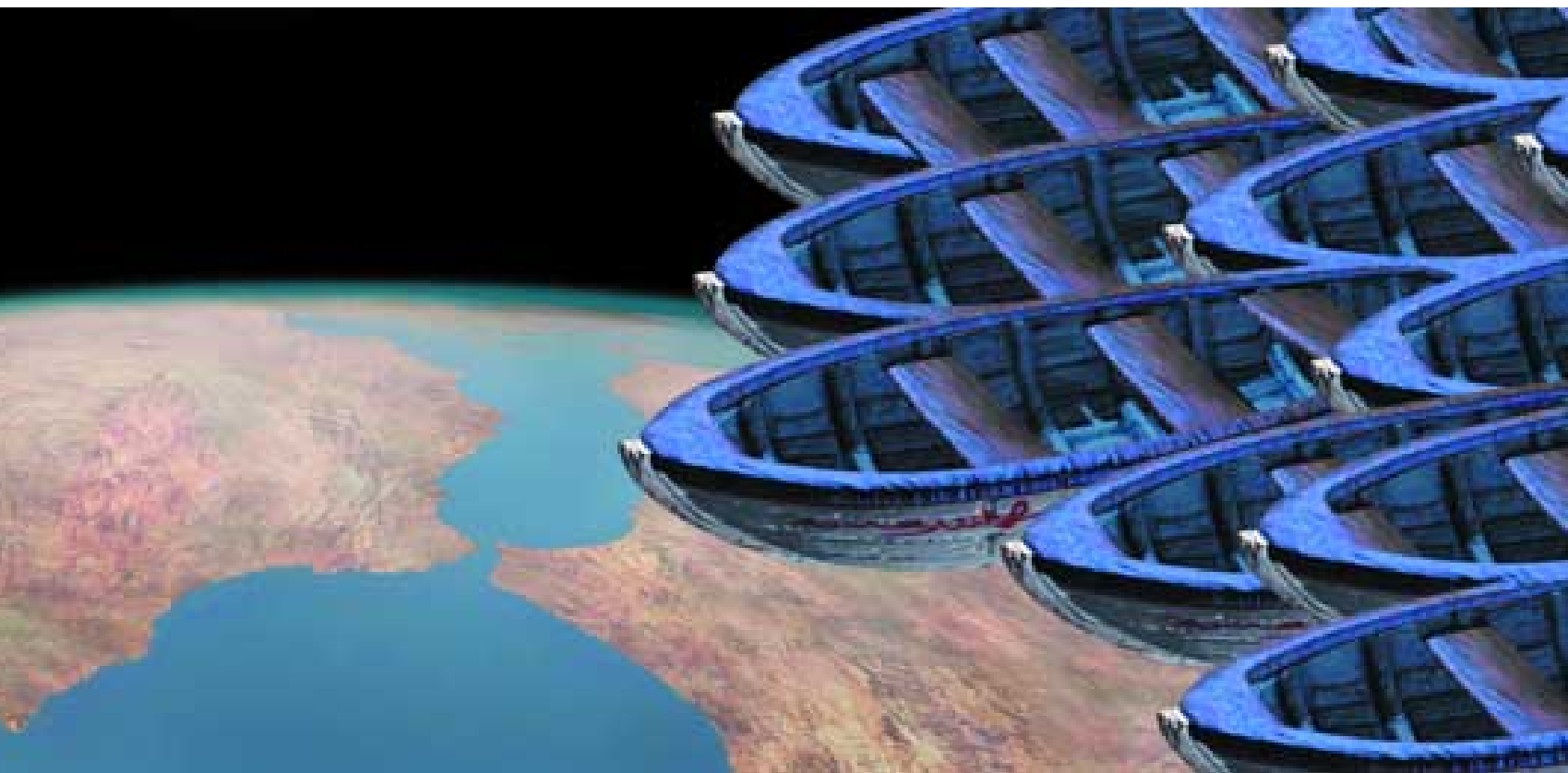
Margarita Aizpuru

Comisaria de *Zona Emergente*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

A finales del año 1998 se fraguó el proyecto *Zona Emergente* para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, con la intención de que se crease una nueva área expositiva y de actividades dentro de aquél. En ella tendría su lugar el arte más actual, incorporando a artistas que, o bien estaban empezando a empujar, o ya estaban pisando fuerte en el panorama artístico de última hora, pero sin tener un límite de edad, y que fuesen creadores pertenecientes a las últimas generaciones

e inmersos en las nuevas tendencias de un arte emergente en el contexto artístico, tanto local, como nacional e internacional. Unos artistas que pudiesen mostrar qué estaba ocurriendo en los últimos años en el arte, y que nos podrían dar las claves de por dónde va a ir desarrollándose aquél en los próximos tiempos, al menos en los más inmediatos.

Se pensó que había que dirigir la visión hacia la exhibición de trabajos artísticos que conec-



¡CUÁNTO SE NECESITA PARA ALCANZAR LA EQUIVALENCIA ENTRE EL DESEO Y LA VIDA!

13



1. Valeriano López
Aldea Fatal

2. Dionisio González
Muerto interior

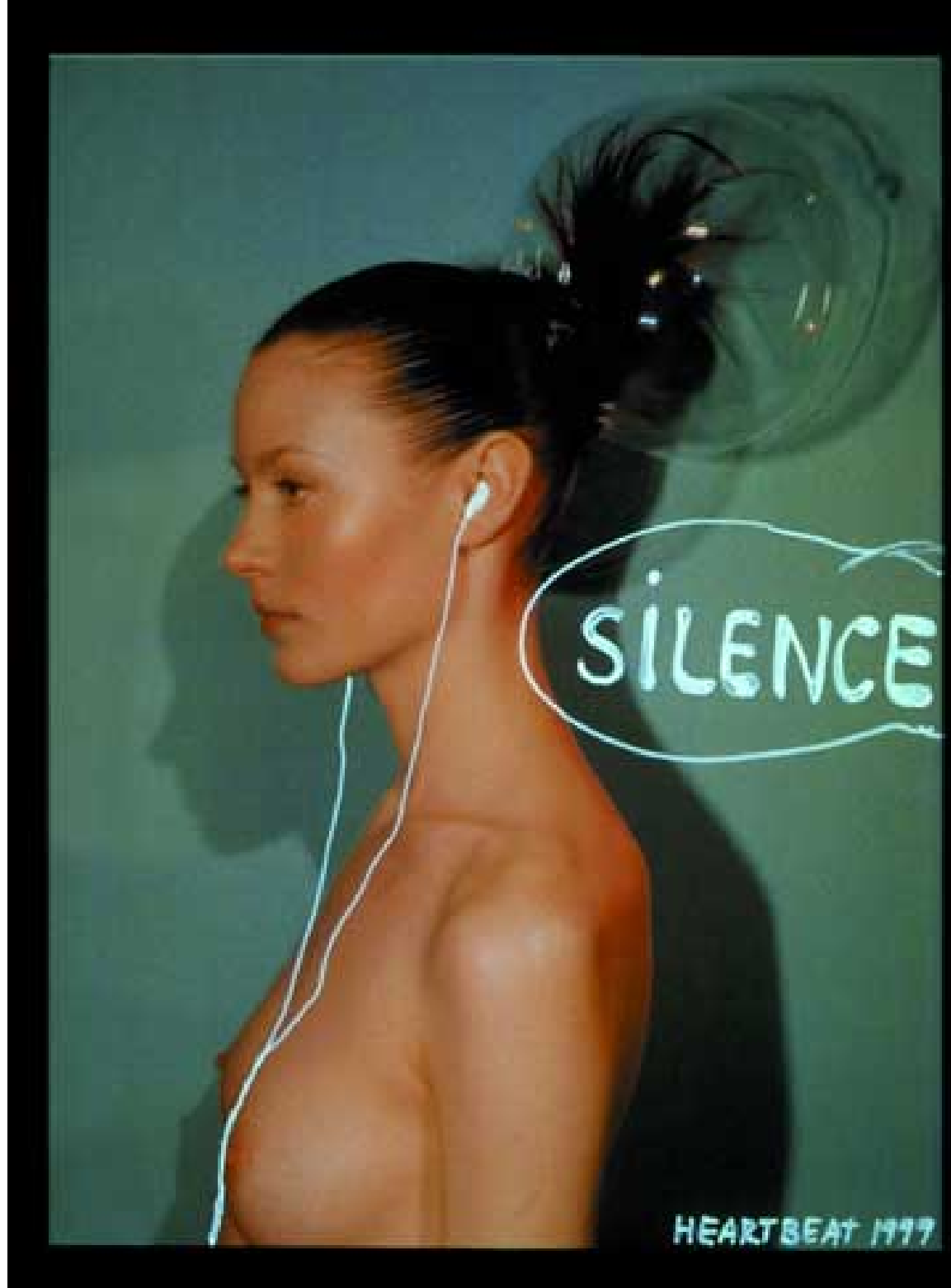
tasen con las preocupaciones actuales del arte y con la realidad más vigente, de obras que o bien estuviesen deslizándose entre varias disciplinas artísticas o territorios multidisciplinares, o que partiendo de alguna área creativa específica estuviese desarrollando una personal y actualísima relectura desde la misma; o bien proyectos artísticos que trabajando con diversos medios, estuviesen efectuando discursos de gran actualidad e implicación tanto estética como conceptual, haciendo un especial énfasis en las temáticas y contextos socioculturales.

Se trataba de articular un programa en el que las exposiciones de *Zona Emergente* debían centrarse en la idea de diversidad, potenciando la confrontación y el contraste a la vez que la difusión de trabajos innovadores, de experimentación y riesgo. Concebida como un área de información, confluencia y confrontación de diferentes ideas, miradas y actitudes, permite poner en marcha un laboratorio abierto a los nuevos procedimientos

artísticos, dando a conocer estos trabajos entre un público heterogéneo y amplio, sobre todo joven.

Ello implicaba además elaborar un programa dinámico, abierto y permeable a los intereses, problemáticas y debates más candentes de la actualidad, que ha llevado a plantear la concepción y el uso de los espacios para exposición y el desarrollo de actividades, y la caracterización específica del programa de la siguiente forma:

- Entender el espacio expositivo como lugar de información, comunicación y encuentro y no sólo de exhibición de trabajos.
- Disponer de un espacio fijo dentro del CAAC, un territorio que permitiese una cierta identificación o sello con una línea o espíritu de trabajo, a la vez que la posibilidad de utilizar diferentes espacios, no fijos y no habituales de exhibición (pasillos, porches, áreas históricas del Monasterio, jardines o patios), tanto para intervención expositiva



como para la ejecución de actividades diversas como intervenciones sonoras, performances, proyecciones de vídeo, conferencias y debates, etc.

– Desarrollar un territorio de actividad más allá del propio espacio del CAAC, del tal forma que éste se convirtiese a su vez en difusor-productor de actividades artísticas en diferentes puntos de la ciudad y en diferentes ciudades dentro y fuera de nuestra Comunidad Autónoma, previendo para ello la posibilidad de llegar a acuerdos con diferentes entidades, tanto públicas como privadas.

Se pretende de esta forma ligar este área del CAAC lo más intensamente posible, tanto al contexto cultural y artístico más puntero, como a la sociedad en general, sin alterar en ningún momento el nivel, riesgo y calidad de contenidos.

– La creación, por parte del CAAC, de un área específica con dinámica propia y distinta a otras áreas del centro, –aunque inscrita en sus planteamientos generales–, que trabajase con los conceptos y objetivos antes mencionados, con unas exposiciones de formato medio y presupuesto asequible pero

3. Dora García
Heart beat



4

suficiente para desarrollar la dinámica diversificada y plural anual.

Una vez aprobado el proyecto de *Zona Emergente* se me encargó, por parte del CAAC, ponerlo en marcha, llevándose a cabo el desarrollo de la programación del año 1999 a través de cuatro exposiciones y diferentes actividades, número que parecía mínimo y básico para que el área tuviese una coherencia y una posibilidad de desarrollo.

Así, en esa primera edición se llevaron a cabo cuatro muestras de diferentes artistas: dos de andaluces, la de los sevillanos María Cañas y Juan Francisco Romero (los más jóvenes participantes) y la del artista granadino, Valeriano López; la de la artista española residente en Bruselas, Dora García; y la de la egipcia residente en Nueva York, Ghada Amer. Unas muestras y actividades muy distintas. Los jóvenes sevillanos elaboraron arriesgadas instalaciones con materiales baratos, de tecnología casera y grandes dosis de imaginación, dentro de un discurso muy comprometido y crítico tanto con los nacionalismos como con el control de los individuos en nuestras socie-

dades actuales. La exposición *Aldea Fatal* de Valeriano López constituyó un lúdico, irónico y crítico trabajo acerca de la falsedad y la explotación que oculta el concepto de "Aldea Global" que impera en nuestras sociedades contemporáneas occidentales, haciéndonos reflexionar sobre las fronteras, la emigración, el drama de las pateras, y los falsos paraísos de nuestros imaginarios. La muestra de Dora García, con un sugerente y enigmático título –*Secretamente y sin que nadie se diera cuenta de ello hasta ahora*–, recorría intensa y sutilmente el espacio expositivo mediante la construcción de ficciones que se deslizaban entre lo real y lo irreal, cargándolo de una extraña y envolvente energía. Finalmente, el trabajo de la egipcia Ghada Amer, una exposición de lienzos bastante transgresores, a medio camino entre la pintura y el bordado, efectuando un personal y originalísimo acercamiento, desde una óptica feminista, tanto al bordado como actividad femenina histórica y a la imaginaria erótica y los arquetipos sexuales femeninos estandarizados y objetualizados, de los que se apropia para, reestructurados, incorporarlos a sus cuadros como contrapuntos figurativos de sus abstracciones.



5

4-5 MC El Niño Carajaula
Concierto Performance Poético Sonoro



5. Angustias García + Isaías Griñolo
MUPF (2002)

6. Dionisio González
Peceras

5

Unas exposiciones que, además, fueron acompañadas de diversas actividades. La primera de ellas consistente en una intervención sonora de música experimental electrónica, dentro del propio espacio de la exposición. En torno al proyecto *Aldea Fatal*, se llevaron a cabo una mesa redonda y debate sobre la concepción, significado y desarrollo del arte emergente en el contexto artístico; una cena marroquí en uno de los muelles del río, cocinada por mujeres magrebíes pertenecientes a la ONG "Sevilla Acoge" y una fiesta multicultural con música y bailes en el interior de un barco atracado en ese muelle, sin que estas últimas actividades supusiesen gasto económico alguno para el CAAC. Por último, tuvo lugar una mesa redonda en torno a la actividad creativa de mujeres artistas situadas en las periferias socioculturales.

Con posterioridad, en el año 2000 y 2001, por una serie de vicisitudes, sólo se pudieron llevar a cabo en el CAAC la mitad de exposiciones de *Zona Emergente* que en el año anterior, es decir, dos cada año. En el 2000 la del artista cordobés Tete Álvarez, y la del asturiano residente en Sevilla, Dionisio González. En la primera de ellas, titulada *Especulaciones*, el artista reflexionó sobre la experiencia perceptiva y sobre la representación artística y la idea de simula-

cro. En la segunda, denominada *Human Hive*, Dionisio González incluyó tres proyectos concretos en los que hacía uso de las tecnologías electrónicas más actuales aplicadas a la imagen fotográfica, que le permitían entremezclar el principio de realidad con el de representación, mediante unas sorprendentes imágenes por su efecto de hiperrealidad.

En el 2001, se llevaron a cabo las exposiciones del joven artista catalán Carles Congost y de la creadora jienense Ángeles Agrela. Carles Congost, con *That's my impresión*, mostró su fresca e innovadora línea de trabajo, muy ligada a la vida, actitudes y comportamientos de los jóvenes en los ámbitos urbanos occidentales contemporáneos, ofreciéndonos su gran capacidad de dominio de los más variados territorios artísticos como el vídeo, el video clip o la video-instalación, el sonido, las fotografías, los dibujos realizados directamente en la pared, los objetos, las revistas, etc., planteados con fina ironía y sentido del humor. Una exposición que vino acompañada de un evento artístico multidisciplinar denominado *Con-Fussion*, en la discoteca Groucho de Sevilla, en el que se incluyó un ciclo de vídeos de artistas andaluces, en los cuales el sonido y/o la música eran protagonistas; un

documental de moda urbana joven de la marca *Ropa Positiva* y unas sesiones de Dj's, que empezaron haciendo sonar los CDs de Carles Congost, *The Congosound*, y del grupo "Erizados", *Extender Versión*. Por su parte, Agrela nos ofrecía, a través de su exposición *Salto al vacío*, tres proyectos imbuidos de las ideas de camuflaje y confusión con la realidad, denominados: *Serie camuflaje arena*, sobre la mimesis y confusión con un entorno árido; *Serie camuflaje, salto al vacío*, en el cual dicha confusión y disolución con el paisaje se produce en el azul del cielo y *Serie camuflaje, Oscar Cortes*, con fotografías e instalación objetiva que evocan el mundo del deporte, en concreto del boxeo, y que también nos hablaban del cuerpo y sus prótesis.

Este año 2002 pudimos volver al formato del primer año de cuatro exposiciones, número que siempre habíamos considerado como básico para poder desarrollar el proyecto. Un proyecto que siguiendo con el concepto, pretensiones y objetivos marcados con anterioridad, hace, a partir de ahora, especial hincapié en la confrontación del arte emergente desarrollado dentro de nuestra Comunidad Autónoma y el producido a nivel nacional o internacional, a fin de observar y estudiar las confluencias y diferencias entre uno y otro.



En concreto, en el año 2002 la programación se centra en dos proyectos de artistas andaluces, el de Javier Velasco y el de Angustias García e Isaías Griñolo, y dos de artistas iberoamericanos, el cubano Juan Pablo Ballester, y la portuguesa Joana Vasconcelos.

Con la exposición *Confluidos*, el artista gaditano Javier Velasco nos ha planteado un proyecto concreto para *Zona Emergente* con el que culmina, hasta el momento, su proceso de trabajo sobre el cuerpo, los fluidos corporales, las emociones y los sentimientos, y sus expresiones tanto físicas como psíquicas, haciendo un uso privilegiado del llanto como símbolo de los mismos. El creador cubano exilado, residente desde hace años en Barcelona, Juan Pablo Ballester, con *ENLLOC (En ninguna parte)*, nos muestra dos series fotográficas y una videoproyección con las que lleva a cabo un contundente discurso visual, irónico y corrosivamente crítico sobre los nacionalismos, efectuando un lúcido acercamiento a la problemática que acarrea la identidad en un mundo urbano contemporáneo occidental, en el que las relaciones socio-humanas se encuentran jerarquizadas bajo patrones creados por las estructuras de poder, y que llevan a muchos a experimentar sentimientos de desubicación,

extrañamiento, inseguridad, y sensación de no pertenencia a ninguna parte, de estar fuera de lugar.

En la tercera de las muestras del año 2002, la jienense Angustias García y el onubense Isaías Griñolo han realizado otro proyecto específico, denominado MUPF (*mobiliario urbano para fronteras*), un trabajo integrado en un proyecto global más amplio, en el que plantean la premisa de un mobiliario que pervierte el normal funcionamiento de las fronteras, mediante la construcción de una serie de artefactos que cuestionan la idea de impermeabilidad, como ellos mismos dirán, *buscando fórmulas que alteren el orden normal aceptado de rechazo del otro*. Un proyecto fuertemente implicado y crítico sobre la situación de la emigración en nuestro contexto sociocultural, de gran nivel y fuerte impacto tanto estético como discursivo. Y finalmente, la última exposición del año 2002, la de la joven portuguesa Joana Vasconcelos, que nos presenta desde diciembre de 2002 hasta febrero de 2003, su exposición *Todas las direcciones*. Con unos atractivos, sugerentes y críticos trabajos, fundamentalmente objetuales, y una videoinstalación, que nos remiten a lo que sociocultural e históricamente ha venido denominándose

como "lo femenino". Y lo hace desde diferentes tonos que van desde la gravedad a la ironía y el sentido del humor, dentro de un espléndido y atrayente discurso plástico.

Por último, sólo mencionar que para el año 2003 se seguirá desarrollando el proyecto *Zona Emergente* con el número de exposiciones y la línea emprendida de confrontación de nuestro contexto artístico emergente con el internacional, para lo cual ya nos encontramos trabajando en ello, deseando seguir impulsando, potenciando y ofreciendo lo más interesante, innovador, y actual del arte emergente hoy.

proyectos y exposiciones

EXPOSICIONES DE ALONSO CANO EN MADRID Y GRANADA

Repercusión mediática

Beatriz Sanjuán Ballano

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Las grandes exposiciones del momento, planteadas desde administraciones públicas y entidades privadas como objetos de deseo en virtud de sus beneficios económicos y rentabilidad sociocultural, persisten cada vez con mayor decisión tomando forma de exposiciones *massmediáticas*, nacidas para ser importantes eventos culturales, construidas desde su origen como verdaderos acontecimientos sociales.

Pensadas y trabajadas para obtener un gran éxito social, y partiendo del axioma recíproco *medios de comunicación / efecto en la opinión y conducta pública*, no es de extrañar que el número de visitantes e incluso la

calidad de la visita dependa en un gran porcentaje de los términos cuantitativos y cualitativos que caractericen la aparición de la exposición en los diferentes medios de comunicación. Un análisis de esta presencia informativa puede ser determinante a la hora de evaluar el impacto de la actividad, su relevancia pública.

Con esta finalidad, la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía encargó a Sofres, con ocasión de la celebración de las exposiciones conmemorativas del IV centenario del nacimiento de Alonso Cano, una exhaustiva recopilación de las apariciones en prensa, radio, televisión y medios digitales. De esta compilación ofrecida por Sofres se obtenía un corpus de textos que, ahora analizados, sugieren algunas apreciaciones acerca de la repercusión mediática que obtuvieron las muestras *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, celebrada en la sala de exposiciones del Hospital Real de Granada del 14 de diciembre de 2001 al 19 de marzo de 2002, y *Alonso Cano: la modernidad del siglo de oro español*, abierta del 2 de abril al 26 de mayo de 2002 en la sala de exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano de Madrid.



Actos de difusión

Producto de múltiples factores, la repercusión en los medios de comunicación es en la actualidad porcentualmente predecible. Los actos de difusión que del hecho se realicen, así como las expectativas creadas o la utilización y el manejo de los tiempos y espacios informativos influyen directamente en la consecución del éxito mediático. De acuerdo con estos requisitos básicos que exige la rea-

lidad cotidiana de los medios, la Consejería de Cultura, a través de su Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, planteó en los casos de las exposiciones *Alonso Cano* un esmerado programa de actuaciones de difusión encaminadas a la propagación efectiva de un evento que se definía, en palabras de la Consejera de Cultura Carmen Calvo para el *Ideal*, como "...una de las grandes exposiciones andaluzas. Lo que Velázquez fue a Sevilla, los Omeya a Córdoba y Picasso será a Málaga".

Además de unas inversiones y gastos de 260 millones de pesetas, entre los que se encuentra una importante cantidad destinada a la inserción de publicidad en medios de comunicación, la Consejería de Cultura acomete en marzo de 2001 el *año Cano*. Inauguraciones de intervenciones patrimoniales, adquisiciones de obras en subasta, presentaciones de catálogos y logotipos preceden la rueda de prensa que tiene lugar en Madrid el 5 de diciembre, nueve días antes de la inauguración de la muestra. Con este acto, al que acuden la Consejera de Cultura, el alcalde de Granada y el comisario de la exposición, se da por iniciada *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, abierta en el Hospital Real de Granada hasta marzo de 2002.

A partir de ese momento, la publicidad en forma de información viene gratuita y profusa por parte de los medios. Intercalados, algunos actos de difusión bien elaborados (ver gráfico 2) van dando vigor y actualidad al hecho noticioso de la gran exposición en Granada: ruedas de prensa para la presentación del catálogo, del aula didáctica y del simposio complementario, y notas de prensa que van anunciando las cotas de visitantes alcanzadas.



Gráfico 1. Informaciones en prensa y en prensa digital

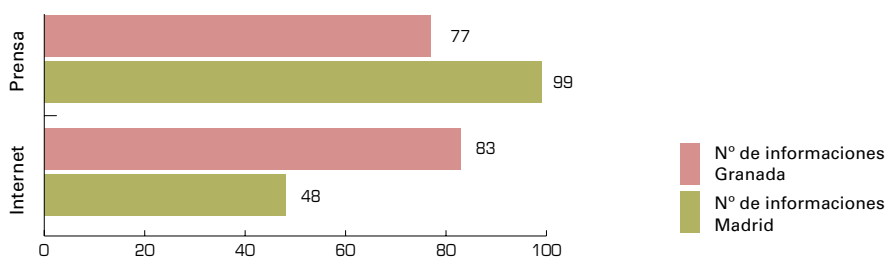


Gráfico 2. Actos de difusión destacados

Acto de inauguración		◆						◆	
Acto de presentación / rueda de prensa	◆			◆	◆	◆			◆
Envío de nota de prensa			◆		◆				
	Día 5	Día 14	Día 22	Día 24	Día 12	Día 14		Día 1	
	diciembre 2001			enero 2002	febrero 2002		marzo 2002	abril 2002	mayo 2002

- ◆ Actos de difusión Granada
- ◆ Actos de difusión Madrid



Repercusiones mediáticas. Análisis de contenido y conclusiones

No se hace esperar el eco de la planificación de difusión, al tiempo que la trascendencia per se del evento tampoco es despreciable. 188 informaciones en prensa en 5 meses son un baremo bastante fiable del éxito y repercusión de la muestra. Radio, televisión y prensa digital presentan al mismo tiempo índices destacables: la Consejera de Cultura fue entrevistada por Canal Sur Televisión y Radio, Onda Cero, Antena 3 TV, TVE y otras televisiones locales, en el caso granadino; la inauguración de la exposición de Madrid fue cubierta por los informativos de 10 canales de televisión nacionales y regionales, 7 emisoras de radio y casi 50 medios digitales. En el gráfico 1 se puede comparar la correspondencia entre las informaciones aparecidas en prensa convencional y digital de las dos exposiciones.

Excluyendo los datos relativos a la información digital, y acudiendo a los números que revelan los medios de comunicación tradicionales, *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística* y *Alonso Cano: la modernidad del siglo de oro español* ofrecen coberturas informativas, en términos cuantitativos, similares. Como se desprende del gráfico 3, la exposición madrileña supera en un 18% sobre el total de informaciones a la de Granada.

Profundizando en la prensa

Desde la mirada cualitativa, las exposiciones de Alonso Cano en Granada y Madrid adquieren, no obstante, tintes particulares y singulares en función de su localización e idiosincrasia. Aplicadas al medio prensa, las variables de análisis que se establecen a continuación ofrecen un perfil más exacto de la repercusión mediática de cada caso:

Gráfico 3. Presencia en medios tradicionales

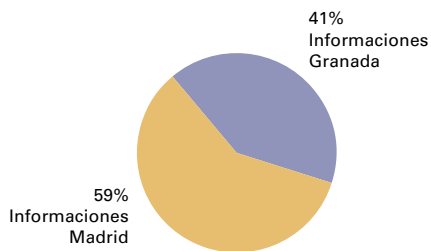


Gráfico 4. Exposición de Granada: Prensa de ámbito regional/provincial

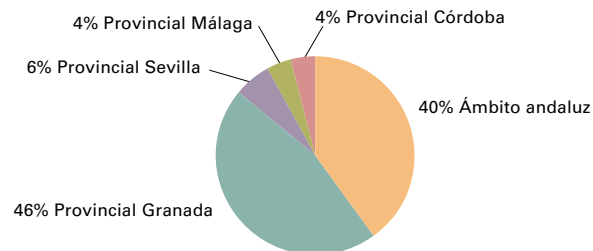
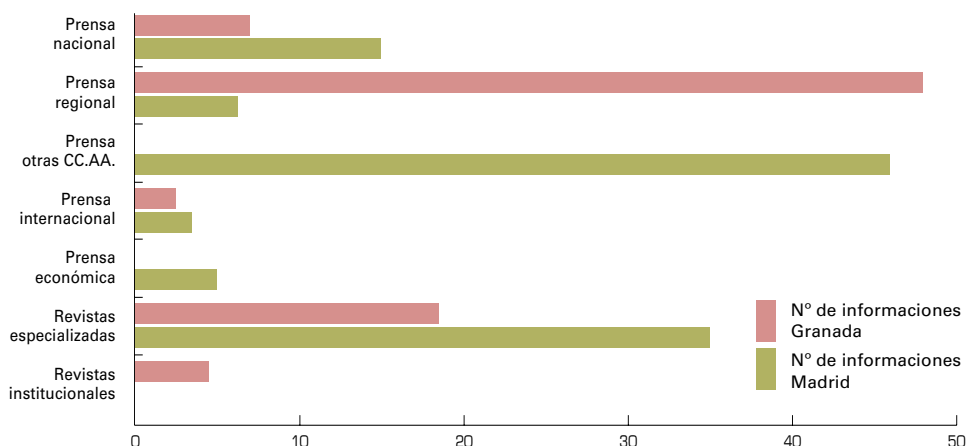


Gráfico 5. Análisis por tipo de medio y cobertura



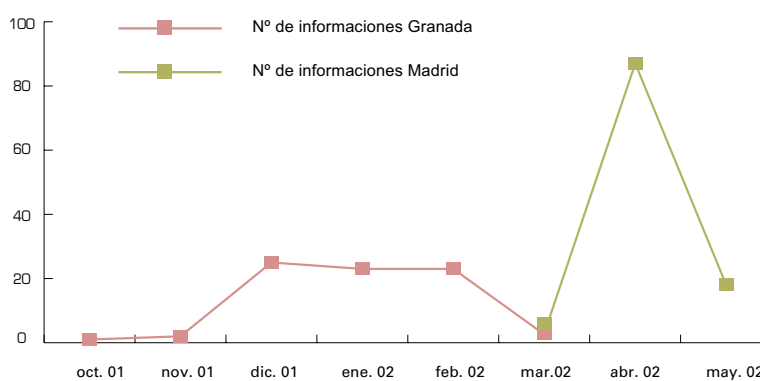


- Análisis por tipo de medio y cobertura
- Distribución temporal
- Análisis según la extensión
- Presencia de ilustración
- Análisis del valor-noticia predominante

Análisis por tipo de medio y cobertura

La variedad de tipologías mediáticas interesadas en difundir los eventos expositivos sobre la obra de Cano es uno de los rasgos a destacar. La muestra de Granada, primera en el tiempo, es ampliamente acogida por la prensa nacional e institucional, pero destaca sobre todo en ella, como es lógico, la resonancia obtenida en la prensa andaluza (especialmente, en la provincial de Granada y en la de cobertura regional. Ver gráfico 4) y en revistas especializadas. La cobertura de la prensa de otras comunidades autónomas y provincias ajenas a los actos es muy significativa en el caso madrileño, que actúa de alguna manera de expo-

Gráfico 6. Cronología. Número de informaciones / mes



sición de *interés nacional*. Las revistas especializadas y algún ejemplo de prensa internacional y económica son también reseñables. En el gráfico 5 se representan los valores absolutos de cada tipo de medio en función de la cobertura, en el caso de la prensa general, y de las tipologías, si se trata de medios especializados.



Distribución temporal

La cronología o temporalidad que van marcando ambas exposiciones es relevante para encontrar diferencias. Si bien *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística* se caracteriza por el mantenimiento de principio a fin del interés informativo, *Alonso Cano: la modernidad del siglo de oro español* es reconocible por crestas y elevadas cotas puntuales de gran presencia informativa, especialmente durante el periodo intermedio de la exposición (gráfico 6).



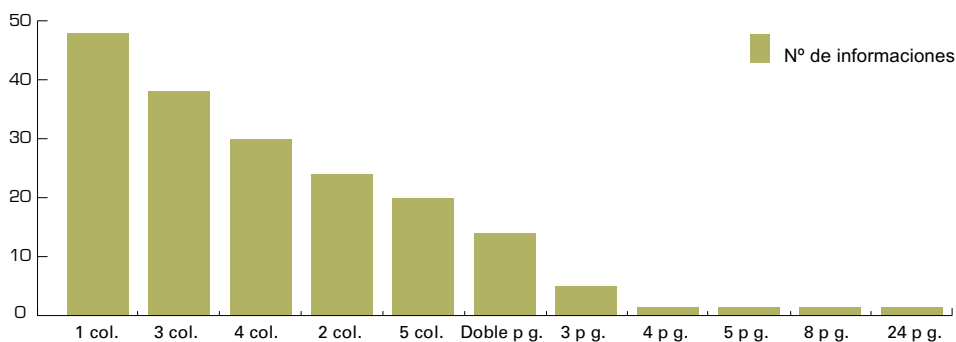
Análisis según la extensión

No sólo el tiempo determina los rasgos de la repercusión de la exposición; también lo hace el espacio. Si se analizan las informaciones en función del número de columnas o páginas dedicadas en prensa, resulta que el mayor porcentaje de informaciones de ambas exposiciones se encuentra en 1, 3 y 4 columnas (lo que significa frecuentemente que la exposición abre a toda página). Destacan varios casos de doble página, y algunas portadas dedicadas a la exposición de Granada, de la que el *Ideal* ofreció amplia cobertura a través, incluso, de una información especial de 24 páginas al poco tiempo de inaugurarse la muestra (ver gráfico 7).

Presencia de fotografía

La ausencia/presencia de imagen en la información evidencia la trascendencia del hecho noticioso. Sobra redundar en el alcance de los casos *Alonso Cano*, para los que el 76% del total de informaciones de prensa (gráfico 8) incorpora una o varias fotografías –frecuentemente, imágenes de pinturas del artista (el 99% del conjunto de obras expuestas se concentra en obras pictóricas). En el resto de ocasiones (gráfico 9), se ilustran los textos con otros tipos de obra del artista (escultura, dibujo, inmueble), protagonistas del evento (Manuel Chaves, Presidente de la Junta de Andalucía; Carmen Calvo, Consejera de Cultura; Ignacio Henares, comisario de la muestra; Infanta Cristina, visitante de honor), o aspectos relacionados con la exposición como proceso (cartel, montaje, inauguración) o como experiencia (visitantes ante obras, durante el recorrido).

Gráfico 7. Granada y Madrid. Espacio dedicado en prensa



Análisis del valor-noticia predominante

Para concluir este estudio de las informaciones aparecidas en prensa acudimos a la variable valor-noticia predominante, entendiendo con ella la cualidad de la exposición que la

convierte en objeto de atención, elemento de interés, susceptible de ser seleccionada por los informadores que se encargarán posteriormente de transformar el hecho en noticia. En el gráfico 10 se relacionan los motivos de noticiabilidad presentados en la totalidad de textos. Se observa sutilmente que *Alonso Cano* en Granada originó o posibilitó en la prensa una mayor variedad de contenidos, como pone de manifiesto la atención prestada a aspectos secundarios para la rutina informativa: aparición del catálogo, realización paralela de actividades didácticas o conclusiones de la exposición, a la finalización o caducidad de la misma.

En general, del gráfico se desprende una estrecha correspondencia entre valores-noticia y actos de difusión. Si recordamos el gráfico 1, numerosas actuaciones de la Consejería de Cultura tuvieron lugar explícitamente en Granada y Madrid, entre las que destacan nueve de ellas por su trascendencia y correlación informativa:

- **5 de diciembre de 2001:** la Consejera de Cultura, Carmen Calvo, ofrece en Madrid –ciudad que sería posteriormente sede de la segunda exposición– una rueda de prensa para presentar la programación de la muestra granadina *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*. Es el acto más destacado de una serie de actuaciones de comunicación previas a la inauguración, que crean, especialmente en los medios de carácter local, una gran expectación ante la apertura de la muestra. Como se observa en el gráfico, este hecho es muy evidente en el caso granadino.

- **14 de diciembre de 2001:** el presidente de la Junta de Andalucía, Manuel Chaves, inaugura la exposición en presencia de la Infanta Cristina. Como aspecto intrínsecamente noticioso y previsiblemente noticiable, el acto de inauguración acapara en el caso *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística* un elevado porcentaje del total de informaciones. No es arriesgado pensar que buena parte del éxito posterior de la muestra obedeció al fuerte empuje mediático que resultó de este acto de apertura de la exposición.

- **22 de diciembre de 2001:** se lanza una nota de prensa en la que se informa de la

superación de los 10.000 visitantes durante la primera semana de exposición. Se trata de la primera de las actuaciones de comunicación destinadas a facilitar datos de carácter cuantitativo, datos que, finalmente, se convertirán en indicadores del éxito de la muestra.

- **24 de enero de 2002:** la Consejera de Cultura presenta el Catálogo de la exposición en rueda de prensa. Complemento de la visita a la exposición, el catálogo se transforma también en información complementaria para los medios de comunicación que desean ampliar y enriquecer la información sobre el acto expositivo, y para aquellos que, ávidos de audiencia, buscan la perdurabilidad de la atención sobre los hechos-noticia.

- **12 de febrero de 2002:** la Consejera de Cultura presenta en rueda de prensa el aula didáctica, actividad que permitió a 10.000 escolares una lectura diferente sobre la obra del artista. Al igual que el catálogo, la figura del comisario, el número de visitas o las conclusiones de la muestra, los aspectos didácticos de la exposición se hallan entre los porcentajes menores de informaciones según el objeto de interés predominante, lo que no significa que todos estos contenidos se encuentren ausentes en el resto de textos, sino que su presencia toma el carácter de información secundaria, no reflejada en este análisis de los valores-noticia.

- **12 de febrero de 2002:** se envía una nota de prensa informando de que la exposición



Gráfico 8. Granada y Madrid. Ilustraciones, según motivo principal

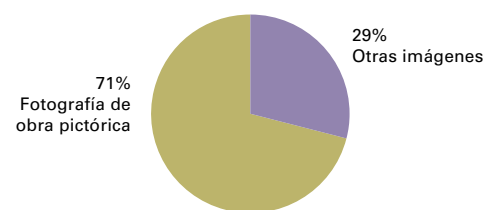


Gráfico 9. Granada y Madrid. resto de ilustraciones, según motivo principal

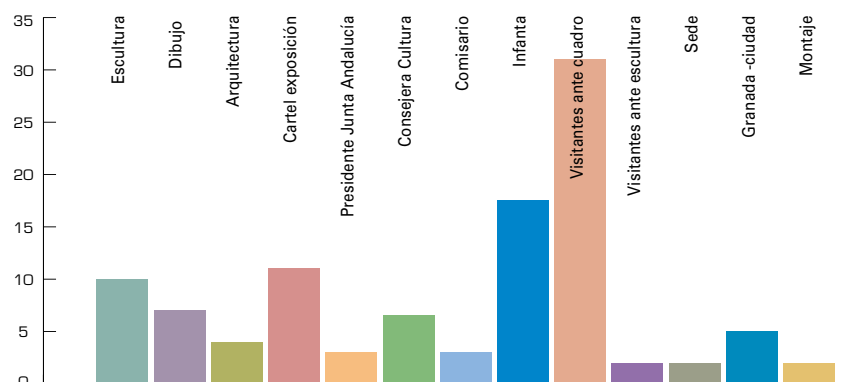
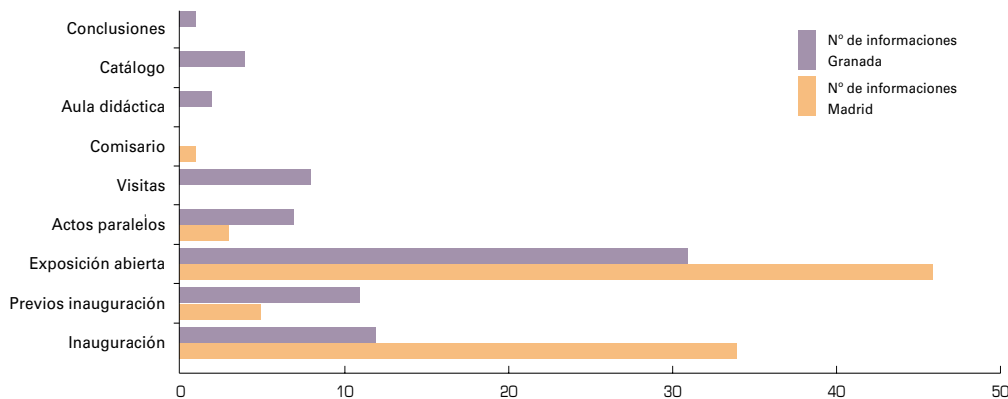


Gráfico 10. Informaciones según el valor/noticia predominante



Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística ha sido visitada por 20.000 personas. Segunda actuación relacionada con la información acerca del número de visitantes, este comunicado tiene su eficaz reflejo en los medios, al proporcionar datos cuantitativos siempre interesantes y regeneradores del interés informativo después de dos meses de la apertura de la muestra.

• **14 de febrero de 2002:** la Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico, María del Mar Villafranca, presenta en rueda de prensa el Simposium Internacional *Alonso Cano y su época*, un encuentro de especialistas al que asistieron, durante cuatro días, más de 300 personas. Como acto paralelo a la propia exposición, el simposio –al igual que sucederá en el caso madrileño con las conferencias y conciertos organizados– vigoriza y da trascendencia al hecho expositivo, a un mes de clausura del mismo.

• **1 de abril de 2002:** la Consejera de Cultura presenta en rueda de prensa *Alonso Cano: la modernidad del siglo de oro español*, en la Fundación Santander Central Hispano, sede de la exposición en Madrid. Como acto matinal tiene su reflejo junto a la inauguración que tiene lugar posteriormente.

• **1 de abril de 2002:** el presidente de la Junta de Andalucía inaugura la exposición, junto al presidente de la entidad colaboradora Fundación Santander Central Hispano, José María Amusátegui. De nuevo, el acto de apertura adquiere repercusión por sí mismo, y entre las informaciones que dan cuenta del evento, se hace referencia a los antecedentes de *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, y, por supuesto, a su cifra de visitantes alcanzada: más de 50.000 personas.

Existe, en definitiva, una gran disciplina informativa entre los actos de difusión y su reflejo en la prensa, que se deriva de la dependencia existente entre fuentes institucionales e informadores, de los propios hábitos de la prensa cultural, que se manifiesta, entre otras cuestiones, en los criterios de noticiabilidad elegidos por los informadores, y que determinan sin duda la selección de los hechos. En los casos analizados, los medios de comunicación se han valido de unas herramientas de comunicación planificadas a su medida, sin las cuales hubiera sido imposible un resultado en términos cuantitativos y cualitativos tan satisfactorio. De ningún otro modo se hubieran rentabilizado las inversiones procedentes de la responsabilidad pública en el mercado cultural actual, competitivo y radicalmente mediático.

Y sin perjuicio de la vinculación de la repercusión mediática con la planificación de difusión, sobresale una esperanza para el escéptico de la maquinaria informadora: la relevancia de los propios acontecimientos. Las exposiciones *Alonso Cano: espiritualidad*

y *modernidad artística y Alonso Cano: la modernidad del siglo de oro español* tienen, en el limitado espacio de la actualidad diaria, la presencia que corresponde a su importancia real. El valor-noticia denominado *Exposición abierta*, expresión vinculada a la noticiabilidad existente en el mero recordatorio de una muestra que se encuentra todavía visitable, así lo revela: a lo largo de cinco meses, el mayor porcentaje de informaciones de ambas muestras viene motivado por el propio discurso museológico, la museografía utilizada, el contenido de las salas, la vida del artista, la interpretación de las obras...

Al margen de estas sugerencias de reflexión sobre la aportación de las exposiciones–acontecimiento a la realidad mediática y sociocultural, hoy es ya probable que *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística y Alonso Cano: la modernidad del siglo de oro español* hayan pasado a formar parte de la memoria histórica y documental de hemerotecas, archivos y centros de documentación de los diferentes medios de comunicación del país. Como eventos culturales que fueron, en calidad de acontecimientos sociales que parecieron reflectarse en los mass media, como sucesos artísticos, las dos exposiciones, celebradas en Granada y Madrid entre diciembre de 2001 y mayo de 2002, han quedado ya transformadas en recuerdo, han derivado desde la noticia a la evocación pasada. Podríamos decir que, tras abandonar las portadas, permanece la reserva y el acopio de las informaciones, imágenes y sonidos cuya recuperación permite todavía vislumbrar las consecuencias mediáticas –que son también de alguna manera las consecuencias culturales, sociales, económicas, históricas...– y presentir el impacto y el efecto que tuvieron sobre la sociedad que fue testigo de los hechos. El impacto y el efecto se notarán en próximas iniciativas y en futuras experiencias; las consecuencias mediáticas son ya inalterables.

EXCESOS DE LA MENTE EN EL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE SEVILLA

Teresa Blanch

Comisaria de la exposición

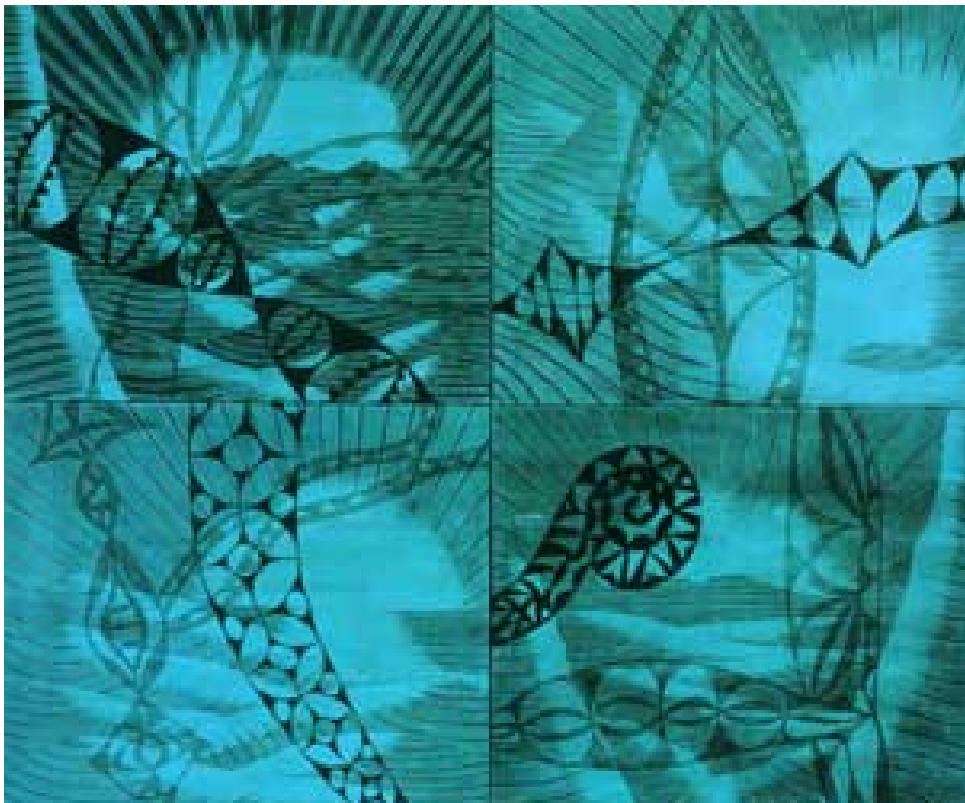
Las exageraciones de la mente, en lo que son las formas inconscientes salidas del delirio y de la demencia personales, han sido largamente estudiadas en los últimos años. Sin embargo, hay otro campo excedido de la mente que surge de la descreencia, de la perplejidad y de la duda escéptica ante los falsos logros de la contemporaneidad, que se apoya en las emociones de una psique consciente, que permite a ciertos artistas saltar de lo biográfico a lo social, para hurgar e indagar en las sombras, en las locuras y en los desarreglos del mundo de hoy.

Esta posición ha alimentado una radical frontera pictórica, que ha venido renovándose en

el panorama artístico europeo y americano desde la segunda mitad del siglo XX, que se estudia en profundidad en la exposición dedicada a "Los Excesos de la Mente". Los impactos lúcidos y directos del cerebro, en los pintores que la practican, hacen que la pintura se contamine de las impurezas y de los desórdenes de la vida, situándola en una zona extrema que constituye un ataque simultáneo a los propios valores de la pictorialidad y a la propia subjetividad, tanto como al funcionamiento de la realidad.

La exposición "Los Excesos de la Mente" explora por tanto esa parcela de monstruosidad, esas fuerzas corrosivas que subyacen en la mente racional y despierta, que ha dado lugar a unas aparatosas narrativas, urdidas sin embargo con finos métodos que vehiculan de forma enfiada interesantes flujos de pensamientos. Desde la condición absurda del hombre actual, los artistas han fabricado unos mundos pictóricos excesivos que despliegan una gran fuerza demoleadora, interrogativa y crítica respecto a los principios heredados. Inicialmente la subjetividad emocional queda anulada para ponerla en una especie de aparador público que permita enfrentarse a los mecanismos oxidados del mundo. Confrontados a ellos libremente, los artistas se disponen a transmitir situaciones de choque que incomodan la visión y trastornan la conciencia.

Frente a este mundo altamente jerárquico, dirigido, inestable, envuelto en clisés, los artistas aquí reunidos se manifiestan dialécticos, erráticos, obsesivos y disonantes, creadores de escenarios abrumadores y de ficciones liberadoras y contundentes. Aunque las iconografías son directas, están basadas en nudos de conflictos y en positivas fricciones conceptuales que el especta-

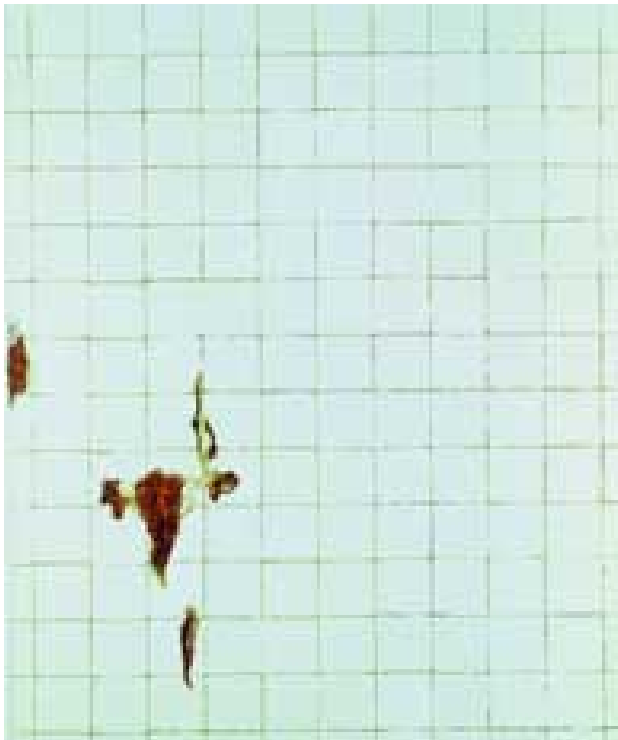


1. Patricio Cabrera
Los días olvidados. 1993
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

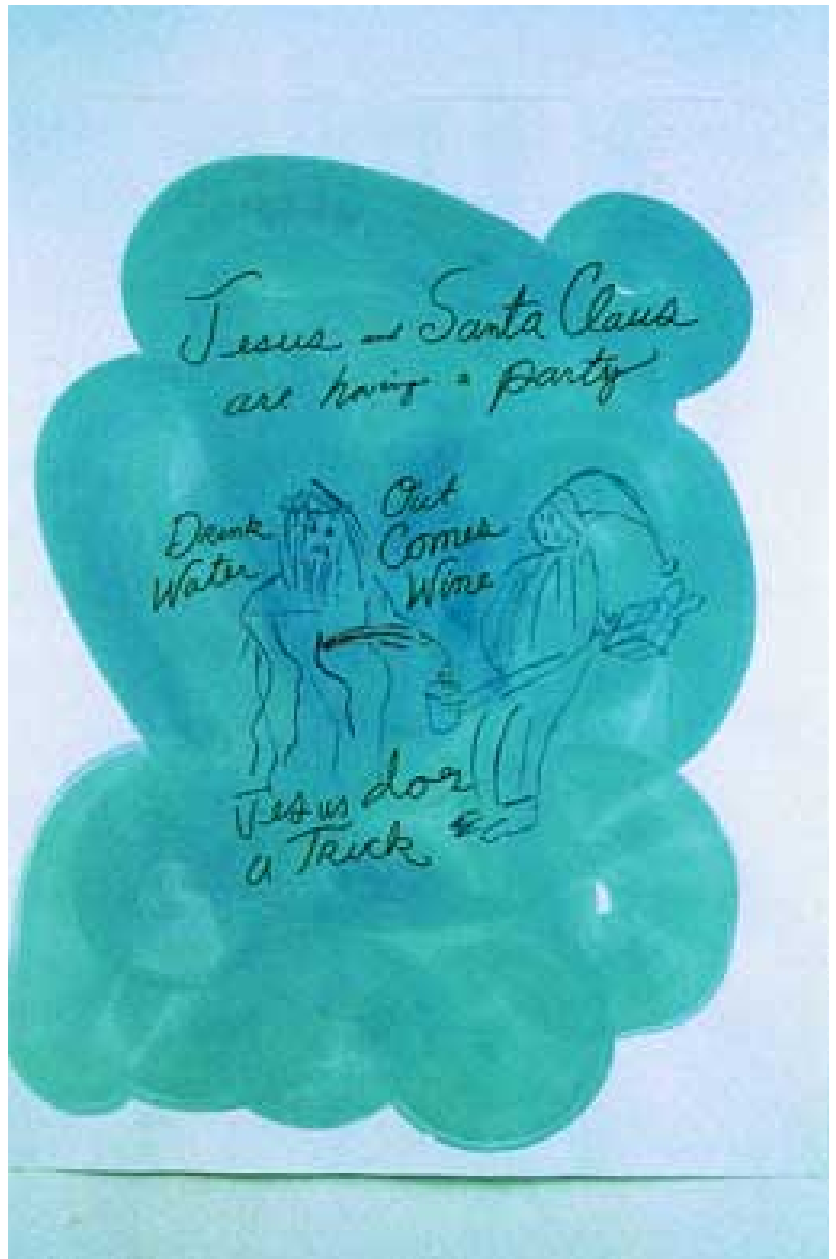
2. Adriana Varejão
Parede com tripas. 2001
Cortesía de la Galería Fortes Vilaça (S. Paulo)

3. Tony Oursler
Poetic (Coda # 49). 1997
Cortesía de la Galería Metro Pictures, Nueva York

4. Curro González
La larga caída. 2001
Colección de Arte Contemporáneo. Ayuntamiento de Pamplona



2



3

dor se ve obligado a recomponer entre el despedazamiento y la discontinuidad con que se muestran.

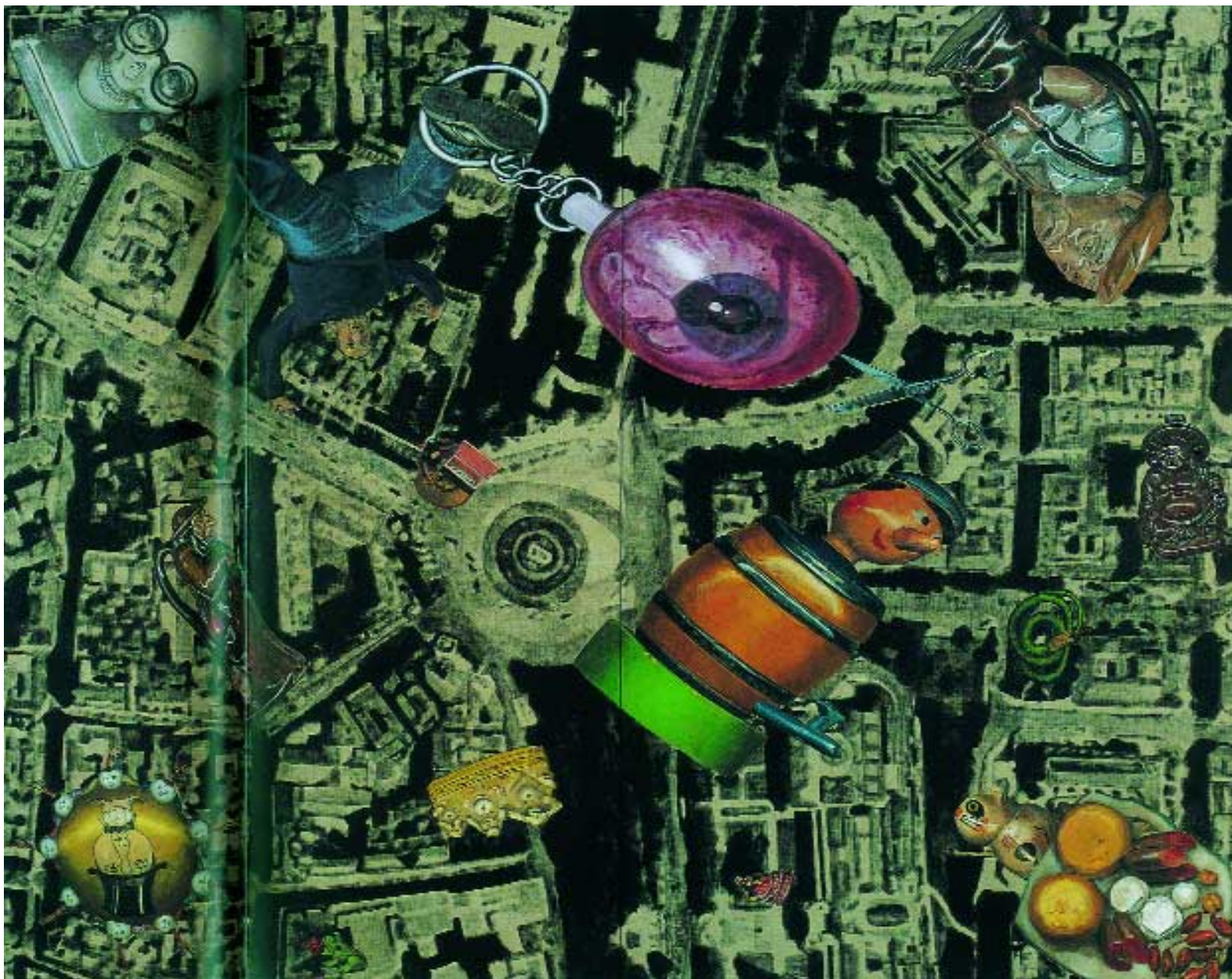
Destacados artistas procedentes de España, Alemania, Austria, Estados Unidos, Canadá, Méjico y Brasil, países que han dado importantes individualidades pictóricas, se dan cita por primera vez en esta exposición con sus pinturas excesivas que fuerzan el límite de sus propias reglas para admitir lo deforme, el grafito, la suciedad, el jeroglífico mítico, lo electrificado, lo decorativo, el color mineral, el color térmico, la psicodelia, lo tecnológico, lo vegetal,... Sus narrativas dislocadas, balbucentes y entrecortadas, utilizan directos y penetrantes sistemas de discontinuidad –en un modo postmoderno,

ya no expresionista– para promover unos procesos de interpretación completamente abiertos. Todos ellos experimentan con la deriva del sentido para estructurar sus singulares exaltaciones iconográficas y proponen un nuevo orden que proviene del caos, de las perspectivas cruzadas, de la simultaneidad de enfoques, de la multidimensionalidad de asuntos abarcados en estos espacios saturados, expuestos a la constante mutación de la mente. En las historias narradas no hay salida ni solución posible, tan solo desafíos incisivos al estado de las cosas.

La burla, el cortocircuito, la melancolía, la acidez, el magnetismo, lo drástico, lo siniestro, lo cáustico, son las múltiples vías

expresivas por las que discurren estas poderosas energías mentales, desde las cuales se susurran inquietantes certezas por encima del tan solo aparente delirio visual. Todo ello encuentra salida en lienzos de gran formato trabajados con cromatismos estridentes y series de dibujos de trazo nervioso y descarnado.

Artistas como el alemán Martin Kippenberger, el mejicano Ray Smith o el catalán Evru (Zush), fuerzan al espectador a salirse de sus propias identificaciones y a saltar hacia espacios sociales divergentes y liberadores. Mientras otros artistas, como el canadiense Philip Guston, el mallorquín Ferrán García Sevilla, el artista sevillano Luis Gordillo, y el alemán Sigmar Polke, con su



4

afán constructivo-destructivo, pulverizan las ideas y desafían el mundo de las formas en esa corrosiva pantalla mental en la que convierten a la pintura. Malestares grotescos, disonancias, colapsos y descargas ácidas discurren por sus rotundos escenarios pictóricos.

Por otro lado, la terrorífica soledad del hombre ha dado lugar a tenebrosas formas de monstruosidad psíquica que los artistas María Lassnig, austriaca, Patricia Dauder, barcelonesa, Tony Oursler, norteamericano, y Adriana Varejao, brasileña, desmenuzan en sus obras, poniendo en evidencia tanto la escueta oquedad del ser y su devastación interior, como la petrificación de la mente en nuestra era tecnológica y la aberrante

carnalidad como símil de los traumas civiles de la historia.

Y, por último, en manos del artista alemán Albert Oehlen, de los sevillanos Curro González y Patricio Cabrera, y del norteamericano Fred Tomaselli, la pintura misma se convierte en una sustancia inestable, convirtiendo el vértigo, el desorden, la errancia y la hipnótica artificiosidad en el propio asunto de la pintura. Ellos hurgan con sus formas de pesimismo lúcido en las utopías imposibles de la contemporaneidad, para lo cual hacen uso de unas exaltadas narrativas llevadas al paroxismo.

La exposición atraviesa transversalmente generaciones y nacionalidades que dan

cuenta de la gran riqueza cultural de este marco crítico e interrogativo desarrollado en el terreno pictórico por las incertidumbres y zozobras de la mente, al que sin duda los artistas españoles, y sobre todo andaluces, han contribuido en un modo especial.

proyectos y exposiciones

PAPER ROADS

Nela Pliego Sánchez

Jefa de Proyectos, Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, Sevilla

Samarcanda seguramente nos evoca a todos nosotros a la audaz Sherezade recostada ante el sultán Shahrayar dispuesta a terminar la narración inconclusa de la noche anterior y enlazar con otra nueva a fin de salvar su vida. Pero si Samarcanda es el lugar donde se inician los cuentos de Las Mil y Una Noches, también sucedió allí que en el año 751 los chinos fueron derrotados en la batalla del río Talas por los árabes, y según cuenta la leyenda, fueron los prisioneros de guerra chinos los que enseñaron a los árabes la fabricación del papel. La fabricación del papel se difundió entonces de oriente a occidente: Bagdad, Damasco, El Cairo, España, Italia, hasta llegar a Alemania.

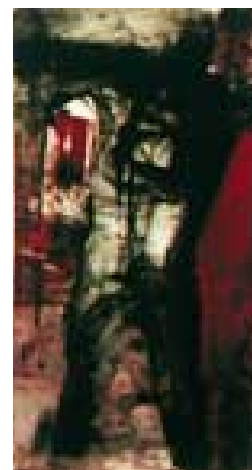
Papers Roads que ahora se presenta en Sevilla. Siguiendo la ruta de difusión del conocimiento del papel, la exposición se presentó primero en Samarcanda (marzo 2002) y ahora llega a España, al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (supuestamente el papel llegaría a Córdoba, la capital de Andalucía). Posteriormente la exposición viajará a otro "nudo" de la ruta del papel, como es Damasco, y también a China.

En esta exposición Tiemann, que se formó como litógrafo, nos muestra una serie de grabados que alcanzan una altura de cinco metros. Estos monumentales aguafuertes son portadores de metáforas y símbolos que desarrollan una iconografía subjetiva, cargadas de referencias al arte y a las culturas del pasado: figuras estilizadas sacadas del mundo egipcio, escritura cuneiforme de los sumerios, caracteres chinos y árabes, todo ello en blanco y negro como antiguamente eran.

El material en el que están realizadas las piezas, como era de esperar, cobra gran importancia en la exposición. Y también su tamaño. Es algo inusual, por difícil, realizar



1



2



3

grabados de esta longitud, cinco metros, y de un ancho de metro veinticinco. En una sala anexa se nos muestran unas fotografías muy ilustrativas sobre cómo se han confeccionado estas enormes planchas de aluminio y del método realizado para la tirada de los grabados. También se nos muestran fotografías de una acción realizada delante de la iglesia de Tilamori en Samarcanda: un largo camino de papel, de 25 metros de longitud y del mismo ancho, que fue pintado al aire libre por Tiemann durante la exposición.

La exposición Paper Roads fue inaugurada en el Museo Estatal de Artes y Costumbres Populares de Samarcanda en marzo de 2002; en el Roemer und Pelizaeus Museum de Hildesheim en junio de 2002, y después de su exhibición en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (del 7 de octubre al 24 de noviembre de 2002) está prevista su itinerancia a Shanghai y a Damasco.

1. Wolfgang Tiemann, Carmen Calvo, Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía y Javier Torres Vela, Presidente del Parlamento Andaluz

2 y 3. Vistas de la exposición *Paper Roads*, Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla

Fotos: José A. Flores

actividades y noticias

DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS:

Museos y diversidad cultural

El Día Internacional de los Museos es la ocasión anual para que los profesionales, el público y las asociaciones de amigos se movilicen alrededor de esta institución y reflexionen sobre un tema particular seleccionado por el ICOM (Consejo Internacional de los Museos). Este organismo internacional tiene definido un amplio cuadro de acciones de carácter general para la celebración de la Jornada, siempre en torno a la consideración del museo como importante medio de enriquecimiento y cambio cultural, así como de desarrollo de la comprensión mutua, de la cooperación y de la paz entre los pueblos. Entre las acciones dirigidas hacia el público, propone en primer lugar las de promoción y comunicación. Han sido éstas las que han introducido, el 18 de mayo de 2002, un cambio significativo en la celebración del Día Internacional de los Museos en Andalucía. Por primera vez se ha diseñado una campaña de comunicación unitaria, con la



edición de un cartel y de un cuaderno informativo en el que se recogían todas las actividades que los museos andaluces realizaban para la conmemoración de este señalado día. También ha sido novedad la elaboración de una serie de objetos de promoción con los que obsequiar al público participante en dichas actividades: bolsa de papel, pin y caja de lápices. Y sobre todo, la realización de un acto espectacular y simbólico, que diera la salida y captara la atención de

los ciudadanos, con el fin de lograr un mayor impacto en el desarrollo de las actividades programadas.

Por otro lado, el ICOM, mediante una serie de indicaciones y propuestas, desarrolla los objetivos del tema particular de cada año que se concreta en un lema.

Luchar contra el tráfico ilícito de los bienes culturales, Placeres del descubrimiento, Los museos por una vía de paz y armonía en la sociedad, Los museos: construir la



Vispera de Musas
Día Internacional de los Museos
Sevilla, mayo 2002



comunidad han sido los del los últimos años. La jornada del año 2002, bajo el lema *Museos y Globalización*, contaba entre sus objetivos con el de "sensibilizar al público sobre la importancia de la preservación del patrimonio local a fin de perennizar la diversidad cultural del mundo"; algo similar a lo que se viene defendiendo en los foros internacionales sobre protección del medioambiente y la biodiversidad. La globalización pone en riesgo lo que, en paralelo, podríamos llamar "culturdiversidad", y los museos están llamados a jugar un papel de puente, como proponía Manuel Castells en la última Conferencia General del ICOM celebrada el pasado año en Barcelona, entre los dos extremos de esa contradicción fundamental existente en la sociedad actual: lo global y lo identitario.

Centrándose en estos contenidos, la Consejería de Cultura, ha optado por el lema *Museos y Diversidad Cultural* para la celebración del Día Internacional de los Museos 2002 en Andalucía. La campaña diseñada este año ha potenciado la presencia de los museos que se han ido incorpo-

rando al Registro de Museos de Andalucía, instrumento de homologación y fomento, a partir del cual se construye una Red Andaluza de Museos. Era pues el momento oportuno para llamar la atención sobre el objetivo general señalado: destacar la aportación de los museos de Andalucía a la preservación de la diversidad cultural. Todos ellos, sin distinción de titularidad o gestión, se incorporaron en igual medida dentro de los contenidos informativos y de publicidad, tanto en el mencionado *Cuaderno de Actividades*, como en toda la información difundida a través de los medios de comunicación. Con la idea de estimular la visita de todos estos museos, entre aquellos que viajan por el territorio andaluz, especialmente los más jóvenes, se elaboró y distribuyó el *Pasaporte de los Museos de Andalucía*.

Museos y Diversidad Cultural ha sido también el tema con el que ha visto la luz *mus-A*, la Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico, que pretende aproximar éstas a la sociedad desde una perspectiva plural y cercana al ciudadano, diferen-

ciándose de otras publicaciones de orientación más técnica y profesional. En su número inaugural hace un recorrido por algunos aspectos y contenidos de museos y conjuntos arqueológicos y monumentales andaluces, que les caracterizan e identifican de forma singular y que son aportaciones destacadas al mosaico de la diversidad cultural.

La sensibilización y participación ciudadana son objetivos generales en los que suelen coincidir este tipo de Jornadas. Gran parte de las actividades desarrolladas por los museos andaluces estaban orientadas en este sentido e igualmente el espectáculo teatral *Vispera de Musas*, con el que se inauguró oficialmente el Día Internacional de los Museos en Andalucía, en la tarde del 17 de mayo, ante la fachada del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. La representación fue diseñada y ejecutada por la compañía teatral *Comediants*. Conducida por una serie de figuras alegóricas, contó con invitados especiales –bien conocidos por el público– y sobre todo con la participación activa de los ciudadanos, a través de un ritual de

expresión de deseos lanzados hacia el futuro. Para recoger estos deseos, en los días previos, se dispusieron urnas en diferentes museos de Andalucía, y unas octavillas en las que se explicaba el motivo de la consulta y se lanzaba una pregunta muy abierta: *¿cómo es el museo de tus sueños?*. Se comprobó que los deseos expresados por el público coinciden, a grandes rasgos, con las líneas que viene marcando la museología más reciente respecto a comunicación, didáctica, dinamización o servicios a los usuarios. Con menor intensidad se detuvieron en cuestiones relacionadas con la investigación, la documentación, incremento de las colecciones o creación de museos de una temática particular. Y, finalmente, destaquemos una respuesta singular y escueta; el visitante de un museo andaluz definió con dos palabras el museo de sus sueños: "como éste". Una respuesta tal vez conservadora, pero que también puede interpretarse como llamada de atención respecto a que entre nuestros mejores deseos, junto con los de cambiar para mejorar, no debe faltar el de valorar y cuidar lo que ya tenemos.



1

MIRADAS SOBRE MADINAT AL-ZAHRA

En el Día Internacional de los Museos

Antonio Vallejo Triano

Director del Conjunto Arqueológico Madinat Al-Zahra, Córdoba

Desde hace varios años la conmemoración del Día Internacional del Museo constituye una ocasión propicia para suscitar la curiosidad y el interés por Madinat al-Zahra mediante la realización de actividades que pongan en juego la diversidad de perspectivas con las que puede ser aprehendido el monumento.

En esta edición hemos explorado una nueva vía de acercamiento al lugar, invitando a efectuar miradas personales que desvelaran aspectos y matices nuevos de esta realidad con la convocatoria de un Concurso Fotográfico, porque, a pesar de sus extraordinarios valores plásticos, Madinat al-Zahra no ha sido un lugar especialmente mimado por la cámara de los fotógrafos. La memoria visual del sitio ha sido siempre la mirada de la documentación.

El Concurso Fotográfico convocado con el lema "*Madinat al-Zahra, diversidad y singularidad cultural*" quería, además, incidir en las posibilidades didácticas del lugar, desdoblándose en dos modalidades: una **general** para todos los ciudadanos, profesionales o aficionados



2



3

a la fotografía, y otra **escolar** para los alumnos matriculados en los niveles de ESO, Bachiller y Ciclos Formativos de Grado Medio.

En ambos casos tanto el tema como la técnica fueron libres, si bien ajustados a unos requisitos específicos que contemplaban su realización en el itinerario de visita abierto al público y la imposibilidad de hacer uso del trípode.

La excelente acogida de la actividad se evidenció en el alto número de participantes: 22 en la modalidad escolar, en la que se integraron alumnos de cuatro Institutos de Enseñanza Secundaria de la ciudad de Córdoba, y 59 en la general, cada uno de los cuales aportó hasta un máximo de tres foto-

grafías. La alta calidad media de los trabajos hizo necesario entregar varios accesits honoríficos, no previstos en la convocatoria, además de los tres premios contemplados para cada modalidad.

La actividad se completó con la exposición de las fotografías ganadoras, los accesits y otras



4



6



5

obras seleccionadas, con un total 100 fotografías, realizada en la sede de la Delegación Provincial de Cultura de Córdoba. Fue inaugurada el 22 de mayo, coincidiendo con la entrega de premios, por la Excm. Sra. Consejera de Cultura con la asistencia de los miembros del jurado. La exposición ha permanecido abierta hasta el 30 de junio.

La positiva evaluación del Concurso Fotográfico obliga a considerar este tipo de iniciativas como una interesante vía de acercamiento de Madinat al-Zahra a colectivos profesionales y escolares concretos, y permite diseñar desde el Conjunto Arqueológico nuevas propuestas participativas, con otros contenidos, para futuras ediciones de este Día Internacional del Museo.

1. Pilar Jiménez Ruiz. Primer premio modalidad General
2. Evaristo Serrano Durán. Segundo premio modalidad General
3. Alfonso Jiménez Casado. Tercer premio modalidad General
4. Juan José Calvo. Primer premio modalidad Escolar
5. Pedro Romero Moyano. Segundo premio modalidad Escolar
6. María del Mar Castro. Tercer premio modalidad Escolar

recomendaciones para la representación de colaboraciones

La revista **mus-A** admite la publicación de:

- a** Trabajos originales con una extensión máxima aconsejable de 10 páginas, a doble espacio, y 10 tablas/imágenes.
- b** Noticias o comentarios breves sobre eventos o proyectos científicos/profesionales celebrados o pendientes de realización, acompañados de 5 ilustraciones como máximo.
- c** Reseñas bibliográficas de publicaciones recientes.
- d** Cartas a mus-A.

Los textos deberán ser remitidos, para su evaluación, en formato impreso y electrónico (disquete o correo-e; en formato word), al Servicio de Museos y Conjuntos Arqueológicos de la Consejería de Cultura, a la dirección que figura junto al índice de la revista. No olvidar incluir:

1. Título conciso del trabajo.
2. Nombre de los autores y de la institución a la que pertenecen, así como direcciones postal y electrónica de contacto.
3. En los trabajos originales, resumen que contenga aspectos esenciales del trabajo, con una extensión aproximada de 150 palabras y 5-7 palabras claves.

Gráficos, tablas y mapas: Deben presentarse en páginas y ficheros electrónicos independientes y se acompañarán siempre de la tabla de valores necesaria para su confección. Irán identificados y llevarán un encabezamiento/pie conciso. En el texto se señalará su ubicación.

Imágenes: Preferentemente en diapositiva, aunque también se admiten otros formatos (papel o electrónico). Las imágenes ya digitalizadas (archivos tipo .eps o .tiff) tendrán la resolución necesaria para impresión (300 dpi) y un tamaño mínimo de 10 x 15 cm. Pueden comprimirse en .zip. Los archivos .jpg no son recomendables para una buena reproducción fotográfica, en caso necesario realizar el archivo en el modo "Calidad máxima" es decir con la mínima compresión posible.

Acompañar del correspondiente pie e indicar su ubicación aproximada en el texto.

Referencias bibliográficas: Se presentarán al final del artículo (nunca al pie del texto). En la medida de lo posible, seguirán las normas UNE 50-104-94 e ISO 690-2, tal y como se muestra en los siguientes ejemplos ficticios:

MONOGRAFÍAS:

- PÉREZ SÁNCHEZ, M; GÓMEZ PACHECO, B.: *Historia de Andalucía*. Sevilla: Hisperión, 1999.
- BISMARCK, G.: *La Galerie Espagnole au Louvre* [en línea]. París: Flamarion, diciembre 2001. <<http://france.ue.peintures/galleries.html>> [consulta:10/08/2002].

ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

- SERRANO RAMOS, A.: Sevilla en la antigüedad. *Arqueológica*, nº 55, 1989, p.120.
- SMITH, W.: Is there a text in this class? The authority of interpretative communities, en *Art review*. Cambridge (Mass.) Harvard University Press, 1980. pp. 20-27.

PARTICIPACIÓN EN OBRA COLECTIVA:

- IGLESIAS ANDRADE, M.: La documentación en la restauración. En Martínez A. (ed.). *Manual de Arte*, Universidad de Sevilla, 1989. p.120.
- MIRANDA SAINZ, E.: La pintura al fresco. En *Enciclopedia de la pintura* [cd-rom]. Madrid: Artec, 1999.

FALLA Y UN NUEVO RETABLO EN EL MUSEO DE CÁDIZ

Rafael del Pino

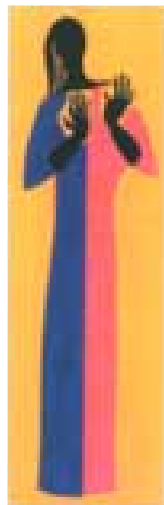
Comisario de la Exposición Permanente "Universo Manuel de Falla".
Archivo Manuel de Falla de Granada



En el Museo de Cádiz, ubicado en la Plaza de Mina donde aún se alza la casa natal de Manuel de Falla, pudo contemplarse la pasada primavera, del 18 de mayo al 12 de junio, la exposición *Diseños para una puesta en escena*. La muestra permitió conocer la aproximación plástica de la compañía granadina El Tridiente a la obra de Falla *El retablo de maese Pedro*, estrenada en París en 1923. Los bocetos, figurines, maquetas, telones, marionetas y el propio retablo donde transcurre la acción son obra de El Tridiente (José Francisco Corrales, Luis Javier Sánchez y Teresa Rancaño) en una coproducción de la Orquesta Ciudad de Granada, el Archivo Manuel de Falla en Granada y la Escuela de Arte de esa ciudad.

Para su versión escénica de esta ópera breve de Falla basada en una de las peripecias escritas por Miguel de Cervantes en *El Quijote*, la compañía utilizó las más variadas técnicas en títeres y marionetas: figuras planas, sombras, proyecciones, técnicas mixtas..., con manipulación interior oculta o con movimiento comunicado por manipuladores en escena, caso del impresionante Quijote de cerca de dos metros.

La versión de El Tridiente nació en el año 2000 con una clara vocación didáctica-pedagógica sin rebajar por ello, más bien al contrario, el nivel de exigencia creadora y plástica. La obra se representó a lo largo de una semana en noviembre de ese año para multitud de escolares granadinos





en el Auditorio Manuel de Falla. En 2001 se pudo ver en el concierto de inauguración del XX Festival Internacional de Orquestas de Jóvenes de la Comunidad de Murcia. El pasado 12 de junio, y como cierre de la exposición en el Museo de Cádiz, los gaditanos, mayores y pequeños, disfrutaron de la representación de este peculiar *Retablo*, viendo así cobrar movimiento y vida a todo aquello (telones y soportes incluidos) que había ocupado las últimas semanas el patio del Museo, desde el que se atisban los cuadros de Zurbarán que allí se atesoran.

Vista de la Exposición *Diseños para una puesta en escena*. Museo de Cádiz



MUSEO PICASSO MÁLAGA

La misión fundamental del nuevo Museo es por una parte, realizar el sueño de Picasso de contar con un museo propio en su ciudad natal y reintegrar su cosmopolita producción a su tierra andaluza, donde el espíritu innovador del seguramente mejor creador plástico del siglo XX servirá de estímulo a las sucesivas generaciones.

La creación del Museo Picasso Málaga no hubiera sido posible sin, por una parte, la voluntad de los herederos del artista, Christine y Bernard Ruiz-Picasso, convencidos de que a éste le habría satisfecho la iniciativa de emplazar un centro de exhibición permanente de su obra en su ciudad natal, y, por otra, sin el decidido apoyo del gobierno andaluz, que no sólo comprendió la importancia de subrayar, de una forma patente y estable, la vinculación del genial artista con sus raíces culturales vernáculas, sino que no ha escatimado los medios para que se formalizase este compromiso y se materializase de la mejor manera posible.

La calidad y repercusión de las dos exposiciones celebradas en Málaga: *Picasso clásico*, en 1992 y dos años después, en 1994, *Picasso. Primera mirada, Colección Christine Ruiz-Picasso*, (ésta última también en Sevilla en 1995 y posteriormente en Nimes), contribuyeron de una forma determinante a la decisión de ubicar de forma permanente la obra de Picasso en Málaga.

Faltaba lo más difícil, esto es: encontrar el equilibrio entre el deseo de Christine y Bernard Ruiz-Picasso de hacer una donación significativa de obras de Picasso, y el de que el Museo que acogiera las obras reuniera las condiciones adecuadas.

La Junta de Andalucía supo corresponder a tan generoso gesto, articulando con ellos un ambicioso proyecto a la altura de las circunstancias. En esta labor la iniciativa fue, en primer término de Christine Ruiz-Picasso y del nieto del artista, Bernard, y fue secundada por la actual Consejera de Cultura del gobierno andaluz, Carmen Calvo, que tutela el complejo y arduo proceso que ha hecho posible, desde el punto de vista político, jurídico, administrativo y económico, la realidad que hoy es ya el Museo Picasso Málaga, en cuyo desarrollo obviamente han intervenido un amplio conjunto de colaboradores desde múltiples instancias, entre los que ocupa un lugar preponderante Carmen Giménez, directora del Proyecto Museo Picasso Málaga.

Como parece absurdo crear un museo sin fondos, y en el caso concreto de Picasso, sin duda el artista del siglo XX de más elevada cotización, la adquisición actual en el mercado de un conjunto digno de su obra es una empresa objetivamente imposible, la donación por parte de sus herederos Christine y Bernard Ruiz-Picasso ha sido la clave de todo el proyecto.

El museo abrirá sus puertas al público con un número de piezas verdaderamente importante: 204. De esta cantidad, una parte sustancial es donación pura, que

se desglosa de la siguiente forma: la parte donada por Christine Ruiz-Picasso suma 133 obras (14 pinturas al óleo, 9 esculturas, 44 dibujos, un cuaderno de dibujos de la serie Royan con otros 36 dibujos, 58 grabados y 7 cerámicas; la parte donada por Bernard Ruiz-Picasso suma 22 obras (5 pinturas al óleo, 2 dibujos, 10 grabados y 5 cerámicas). A este conjunto hay que añadir, en régimen de cesión gratuita a diez años renovable, otras 49 obras (23 pinturas al óleo, 2 esculturas, 7 dibujos, 5 grabados y 12 cerámicas).

Aunque la cuantificación económica de un conjunto de obras de Picasso de esta magnitud está sujeta a múltiples factores y, por tanto, muy difícil de precisar de forma puntual, existe un dictamen elaborado por la casa de subastas internacional Sotheby's, donde se estima que su valor ronda los 176 millones de euros. En cualquier caso, conviene subrayar a este respecto que, incluso disponiendo de esta cifra millonaria, no se adquieren unos fondos como los que se exhibirán en el Museo Picasso Málaga, porque sólo se compra lo que está a la venta y, ciertamente, en esta proporción y con estas características de lo aportado por Christine y Bernard Ruiz-Picasso, no hay nada parecido en el mercado internacional.

Se han creado dos fundaciones con patronatos diferentes, que tienen como misión garantizar que los deseos estipulados por parte de los donantes sean respetados: una fundación es la propietaria titular de la colección, mientras que la otra lo es del edificio que la cobija, respondiendo ambas de que la obra de Picasso sea conservada, exhibida, estudiada y difundida en las condiciones pactadas con los donantes.

Para acoger la colección y convertirse en la sede del nuevo Museo, la Junta de Andalucía adquirió el Palacio de los Condes de Buenavista, un edificio histórico característico de la arquitectura civil andaluza del siglo XVI, en el que se mezclan los elementos renacentistas y mudéjares. Además de las razones alegadas, a las que hay que añadir las obvias de su adecuación para, una vez restaurado y adecentado, cumplir con su nueva función, la elección de dicho edificio como sede del Museo Picasso Málaga estuvo asimismo condicionada por el expreso deseo de la donante principal, Christine Ruiz-Picasso, de que se buscara un modelo de palacio andaluz, como lo es el de los Condes de Buenavista, en el que ya había pensado Picasso cuando planteó en 1953 este proyecto, frustrado entonces por razones políticas.

Para ello, los responsables de ambas fundaciones promotoras consideraron imprescindible la adquisición de varios espacios adyacentes de la antigua Judería de Málaga, en los cuales, convenientemente adaptados e integrados al conjunto, era posible ubicar los servicios y las funciones que prescribe la museografía actual, como biblioteca, centro de documentación, auditorio, departamento de educación, oficinas, etc.

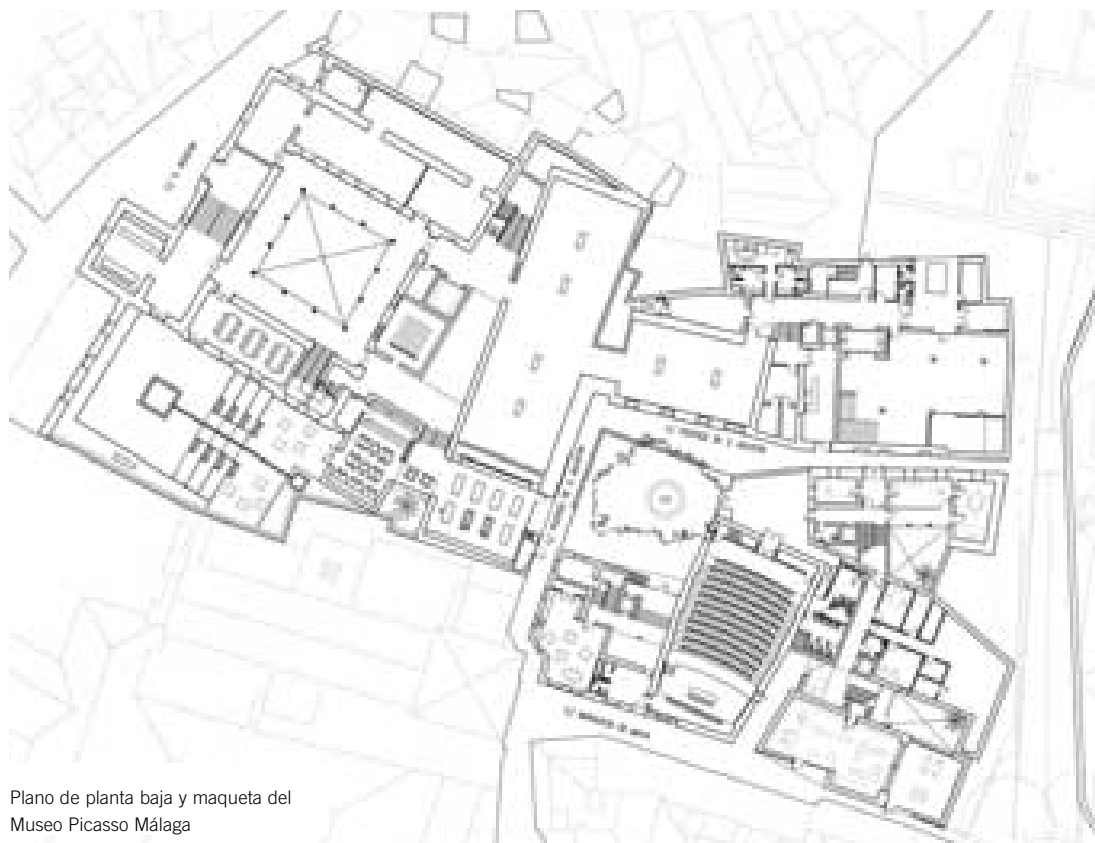
Por otra parte, esta ampliación ayudaba complementariamente a poner en valor la antigua trama urbanística medieval que se conserva, evitando su degradación. Es allí donde se ha construido una serie de edificios de nueva planta, que cobijarán las salas de exposiciones temporales, el taller de restauración, la librería y algunas de las oficinas. Con estos añadidos, la superficie total del Museo Picasso Málaga constará de 8.300 metros cuadrados.

Al realizar las catas arqueológicas requeridas en el subsuelo del Palacio, se produjo el venturoso descubrimiento de antiguos restos fenicios, romanos y nazaríes. Inmediatamente se planteó completar la excavación a conciencia y estudiar a fondo lo conservado en estos yacimientos, que obviamente, no sólo han sido respetados, sino que se han integrado en la nueva disposición del edificio y podrán ser visitados por el público, junto con las obras de Picasso, lo cual pondrá en su esplendorosa evidencia lo que ha sido y es, salvando decenas de siglos, la personalidad cultural de Málaga.

Toda esta compleja obra de planificación, diseño, saneamiento, remodelación y adaptación del conjunto ha sido llevada a cabo, desde el punto de vista de la construcción, por los estudios de arquitectura de Gluckman Mayner Architects y Cámara /Martín Delgado Arquitectos, así como por la empresa de ingeniería ARUP. En cuanto a los temas técnicos de acondicionamiento, climatización, iluminación y seguridad han sido puestos bajo la responsabilidad de algunos de los mejores especialistas internacionales de la materia, como Ippolito Massari, Roberto Bergamo y Paul Schwartzbaum.

La misión fundamental del nuevo Museo es por una parte, realizar el sueño de Picasso de contar con un museo propio en su ciudad natal y reintegrar su cosmopolita producción a su tierra andaluza, donde el espíritu innovador del seguramente mejor creador plástico del siglo XX servirá de estímulo a las sucesivas generaciones.

Junto a la exhibición de su colección permanente, se ha programado un ambicioso plan de exposiciones temporales, que desarrollarán, en principio, temas



Plano de planta baja y maqueta del Museo Picasso Málaga



y aspectos del mundo de Picasso y de sus contemporáneos, procurando siempre que posean una orientación original y constituyan una aportación al mejor conocimiento de su obra. Como adelanto de esta programación podemos citar dos de las exposi-

ciones previstas: *El Picasso de los Picasso* (octubre del 2003-febrero del 2004) y *Picasso, La Sagrada Familia* (otoño del 2004).

Además de este programa de exposiciones temporales, también se ha trabajado en otras iniciativas

complementarias, como ciclos de conferencias, cursos, trabajos de investigación, actividades didácticas y, en general, todo cuanto contribuya de forma eficaz a hacer que el nuevo Museo sea un centro vivo y no un simple depósito de una colección.

AYUDAS A LA CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA PARA EL AÑO 2002

El espíritu de nuestro tiempo

Desde 1998, la Consejería de Cultura, a través de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, realiza una convocatoria anual de ayudas a la creación artística contemporánea, cuya función y sentido parten de una convicción y un compromiso con los nuevos lenguajes y propuestas del arte de éste ya nuestro siglo XXI¹.

En todo este tiempo han recibido ayudas en sus proyectos artistas como Valeriano López, Rogelio López Cuenca, Federico Guzmán, María Angustias García e Isaías Griñolo, María Diana Pérez, Dionisio González, Cristina Martín, Julián Ruesga, Pilar Albarracín, Ángeles Agrela, Mar García Ranedo, MP&MP Rosado Garcés, Miguel García Campoy, Carmen Fernández Sigler, Alonso Gil, Victoria Gil, Daniel Cuberta, PaKa Antúnez, Carlos Aires, Jorge García Rojas, J. Francisco Romero y María Cañas, Javier Verdugo, Antonio Quiles y María Parejo, Antonio J. Flórez, Javier Velasco.

Como podemos comprobar, artistas hoy conocidos en el mundo del arte contemporáneo, a cuya difusión, aunque sea en una pequeña parte, esperamos haber contribuido.

En esta línea y, como continuación de la política de subvenciones realizada en ejercicios anteriores, por resolución de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, se convocaron las Ayudas a la Creación Artística Contemporánea para el año 2002² en su V Edición, convocándose ayudas por un importe de 60.101,21€ y estableciéndose una limitación máxima de 6.010,12 € por proyecto.

En esta edición de 2002 han optado a las ayudas un total de 67 creadores repartidos en las áreas siguientes³:

- Pintura: 15
- Fotografía Artística: 8
- Videoarte y Cine Artístico: 16
- Escultura e Instalaciones: 21
- Composición Musical: 6
- Otros: 1

La Comisión que realizó el estudio y selección de las solicitudes presentadas acordó⁴, en función de los méritos alegados por los solicitantes por un lado y

el interés de los proyectos en cuanto conllevaban una relevancia artística y/o una aportación a nuevas líneas de investigación, otorgar 11 ayudas a los siguientes beneficiarios:

Autor: Tamara Arroyo

Título: Despropiedades

Síntesis: Proyecto concebido como un retorno a las viviendas habitadas por la artista en los últimos veinte años, habitándolas de nuevo a través de intervenciones artísticas y usando materiales cotidianos presentes en cualquier hogar para, de este modo, intentar recuperar del pasado los recuerdos y trabajar en la casa como espacio de la memoria. Las intervenciones se fotografian, incluso apareciendo la propia artista como protagonista, resaltando las acciones básicas que suponen el habitar: dormir, comer, soñar,...

Autor: Aureliano Cattaneo

Título: Trio II

Síntesis: Obra para piano, violín y cello, encargada por el TRIO ARBÓS para ser estrenada en Londres, en un concierto organizado por el Instituto Cervantes para Junio de 2003, siendo la fuente de inspiración la poesía de Federico García Lorca.





3

Autor: Nuria Carrasco

Título: *Sin Título*

Síntesis: Realización de un vídeo y unas series fotográficas en las que los protagonistas son personas anónimas, sorprendidas en el momento en el que abren las puertas de sus casas, en ese instante en que una persona irrumpe en el espacio privado e íntimo de otra. El foco de atención se centrará en las reacciones de esas personas cuando nos abren el único lugar del mundo que les pertenece y que les protege del exterior.

Autor: José Carlos Casado

Título: *Pandora's Box*

Síntesis: Video Instalación Interactivo (que se desarrollará en Nueva York), de una cadena de montaje, en la que el único eslabón imprescindible será la ironía, y donde el espectador, rodeado de cuatro pantallas, podrá zapear, gracias a un control remoto, entre cuatro canales de vídeo que comparti-

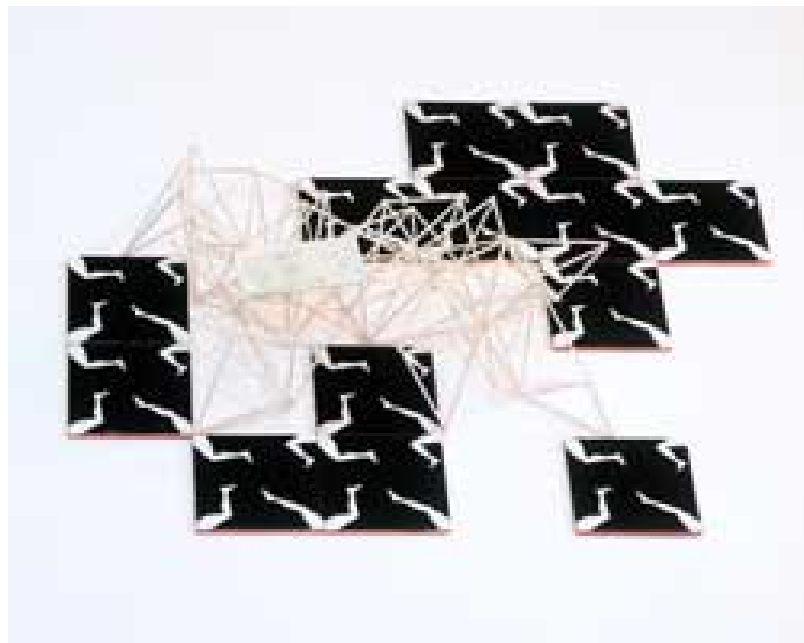
rán el mismo canal de sonido, pero que tendrán una estética y contenido muy diferentes.

Autor: Santiago Cirugeda

Título: *Prótesis Urbana Espacio Multifuncional*

Síntesis: Culminación de una serie de proyectos realizados en los últimos siete años, cuyo antecedente fue la prótesis construida en el Pabellón de Finlandia donde, a lo largo de un año, se sucedieron acciones e instalaciones de diversos personajes, vinculados o no con el arte.

El proyecto está basado en estrategias de ocupación de solares urbanos, utilizando el prototipo de *casa-rompecabezas*, que sirven de soporte a una oferta pública de actividades e intervenciones para un amplio elenco de personas.



4

Autor: María Angustias

García; Isaías Griñolo

Título: *Vivir en las Afueras*

Síntesis: Partiendo de la poesía contemporánea, los artistas realizarán un itinerario por nuestro territorio-sociedad, para que de este modo la poesía se convierta en una crónica oficial del presente, en un ámbito de reflexión, en poesía de la conciencia. En su primera fase, los artistas se reunirán y se entrevistarán con los poetas (Isabel Pérez Montalbán, Antonio Orihuela, David González, etc.). Posteriormente, el proyecto se convertirá en un trabajo de laboratorio-estudio, en el que se analizará la documentación recopilada para, de este modo y, mediante la edición/producción de un vídeo y la ampliación y montaje de fotografías, "*dotar de carne al esqueleto poético que sirve de arranque al proyecto*".

1. Nuria Carrasco
Todos los lugares. 2001
113 X 170 cm. Fotografía digital

2. Santiago Cirugeda
Ocupación de solares por Arquitectura Mobiliaria

3. Angustias García + Isaías Griñolo
SINDIOSNIPATRIANILEY. 1999

4. Carlos Miranda
Estancias de Anonymous. 2001



5. Miguel Ángel Leal
Goroeste. 2002
150 x 140
Acuarela, bolígrafo y acrílico sobre papel

6. Pablo Alonso Herráiz
Hermafrodita. 2001
Instalación

Notas

1. El Estatuto de Autonomía para Andalucía, en su art. 13.26, atribuye a la Comunidad Autónoma competencias exclusivas en materia de Promoción y Fomento de la Cultura en todas sus manifestaciones y expresiones. Y es el Decreto 333/96, de 9 de Julio, por el que se modifica el 259/94, de 13 de Septiembre, de Estructura Orgánica Básica de la Consejería de Cultura, la norma que asigna a la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, y con carácter general, el impulso y divulgación de las Artes Plásticas y, particular, de la totalidad de las áreas vinculadas con el Arte Contemporáneo y en sus múltiples manifestaciones.

2. BOJA nº 72, de 20 de Junio de 2002.

3. Áreas que son contempladas en la Disposición Adicional Unica de la Orden de 8 de Julio de 1997, por la que se regula el procedimiento para la concesión de ayudas a la Creación Artística Contemporánea.

4. Que estuvo presidida por la Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico, M^o del Mar Villafranca Jiménez, y como vocales José Antonio Chacón, José Enrique Monasterio, Esteban Valdivieso, Elena Ruiz, Yolanda Romero, Quico Rivas y Esther Regueira.

Autor: Pablo Alonso Herráiz

Título: *My Lesson*

Sinopsis: Su proyecto se concibe esencialmente como un trabajo teórico-conceptual-práctico. La acción teórica-conceptual va encaminada, por una parte, a la potenciación de la acción creativa y, por otra, al enriquecimiento de la cultura visual del artista. La acción creativa estaría constituida por los desarrollos prácticos, conformadores del proyecto artístico. Bagaje conceptual y práctico encaminado a la consecución de dos objetivos generales: potenciar y dinamizar los procesos de naturaleza creativa y, finalmente, situar al artista en la problemática del arte en general, y del arte contemporáneo en particular.

Autor: Miguel Ángel Leal

Título: *Estética Doméstica*

Sinopsis: Instalación integrada por dibujos de diferentes medidas y por telas sin bastidor a modo de prolongación de paredes de unos 200 x 300 cm., ejecutados con técnica mixta (bolígrafo BIC, acuarelas, óleo, acrílico, etc.). El artista pretende así recrear *ambientes estético-culture hogareños*; culminaciones de un proceso que parten desde la actividad puramente documental hasta la creación de *obras-camulflaje* (atractivas e irresistibles para los moradores de las casas) y *obras-interpretación* (que provocan rechazo en los habitantes).

Autor: Patricia López

Landabaso

Título: *Sacro*

Sinopsis: Realización de pinturas de gran formato, utilizando una temática similar a la del antiguo arte sacro y referidas a pasajes del Nuevo Testamento, trasladando a las mismas una visión y enfoque artístico

propios. Pinturas enormes que rodeen y envuelvan al espectador. Mire donde mire, el espectador estará siendo "bombardeado" desde todos los ángulos por las imágenes.

Autor: Carlos Miranda

Título: *Bubble Oran Sound*

Sinopsis: El trabajo se engloba dentro de un programa de creación, *The State of Anonymus*, que el artista viene desarrollando desde hace dos años, algunas de cuyas manifestaciones ya se han podido apreciar en exposiciones e intervenciones públicas.

Bubble Oran Sound es una instalación de naturaleza plástica y sonora que profundiza en la indagación del espacio, tanto a niveles físico y sensible como en el plano narrativo de las palabras. Este proyecto se materializará en la realización de un suelo, (entre 50-100 metros cuadrados), y unas grabaciones que se escucharán a través de los equipos instalados y visibles bajo varias elevaciones del piso, a modo de asientos.

Autor: José Piñar

Título: *Sin Título*

Sinopsis: Su actividad creativa se ha desarrollado en la última década en el campo de la pintura abstracta y la revisión de los hallazgos formales del constructivismo, el op-art y el minimalismo, mediante la superposición de leves capas de color (magenta, amarillo y cian fundamentalmente).

Su producción adquiere ahora una nueva dimensión con la aportación de la tecnología informática, que ha provocado transformaciones relevantes desde el punto de vista formal en su obra: nuevas combinaciones de sus colores primarios; creación de un espacio virtual, etc. De este modo la forma, siguiendo al

propio artista, "encuentra su propia lógica desde un punto de partida que no le pertenece. Esta estrategia de hacer perder el sentido inicial a los distintos logros cromáticos y formales a los que he ido llegando tiene que ver mucho con la simulación... En el sentido más amplio que le queramos dar, la simulación es algo propiamente pictórico que cualquier otra consideración formal o conceptual".

Este esfuerzo de nuestra comunidad autónoma, verdaderamente carente de localismos, ya sean geográficos o de propuestas, se va afianzando en cada convocatoria. Nuestro deseo es mantener estándares de calidad altos, reflejo, como decimos, del espíritu de nuestro tiempo.

7. Aureliano Cattaneo

El cielo canta en azul.

Para clarinete, violín, violoncello,
piano y percusión. 2000

VI JORNADAS DE MUSEOLOGÍA EN TERUEL

"Exposiciones temporales y Museos"

Jorge Juan Fernández

Conservador de Museos de la Junta de Castilla y León



Entre los días 3 y 5 de octubre de 2002 se han celebrado en Teruel las VI Jornadas de Museología, organizadas por la APME (Asociación Profesional de Museólogos de España) y el Museo de Teruel, dependiente de la Diputación Provincial, dedicadas este año al tema "Exposiciones temporales y Museos". El objetivo de estas Jornadas ha sido analizar, de forma monográfica, los aspectos museológicos y técnicos relacionados con este tema, de importancia creciente en los museos como instrumento fundamental de comunicación con el público, contemplándolo tanto desde el punto de vista de la organización de exposiciones por parte del museo, como en lo referente al préstamo de obras en muestras organizadas por otras entidades.

Las Jornadas se estructuraron en cinco sesiones que respondían

temáticamente a los títulos de las ponencias con que se abrían: "La Exposición como medio de comunicación", a cargo del historiador y semiólogo Christian Carrier; "La política de exposiciones temporales en los museos", desarrollada por Juan Manuel Bonet, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; "La relación entre promotores de exposiciones temporales y los museos", por Josep Ollé Pons, coordinador de Actividades de la Fundación La Caixa; "La producción de exposiciones temporales", a cargo de Carmen Bueno, Directora General de Ingenia; y "Régimen de préstamo de obras de arte", por Juan Manuel Alegre Ávila, profesor titular de Derecho Administrativo de la Universidad de Cantabria.

A lo largo de las jornadas, seguidas de manera masiva por los numerosos asistentes, se han presentado variadas comunicaciones dando a conocer diversas experiencias en distintos puntos de España, referidas a museos de distintas tipologías y temáticas, seguidas por los correspondientes debates sobre lo expuesto que enriquecieron los puntos de vista planteados.

Como resumen de todo ello podría concluirse, a modo de sugerencias, la necesidad de ajustar los presupuestos para exposiciones, huyendo de los acontecimientos estrella; reivindicar la figura de los técnicos de museos al plantear la política de exposiciones de sus centros; considerar la exposición como algo válido en sí mismo, sin ser necesariamente complemento o adorno de otras actividades; insistir en la salvaguarda de las piezas por parte de los prestatarios; la conveniencia de establecer un pliego de condiciones para préstamo de piezas que pudiera servir de base a los museos pequeños; mayor rigor a la hora de adecuar las exposiciones al espacio expositivo en que se van a desarrollar y concertar la legislación autonómica con la estatal en lo referente a préstamo de obras.

En resumen, un balance muy positivo de unas jornadas interesantes, complementadas por la buena acogida dispensada a los asistentes, que han contribuido a demostrar, a nivel museológico, que *Teruel también existe*.

II CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE MUSEALIZACIÓN DE YACIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS

Nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación

Museu d'Historia de la Ciutat de Barcelona

Del 7 al 9 de octubre, 2002

Concha San Martín Montilla

Jefa Dpto. de Difusión de las Instituciones
D.G. de Instituciones del Patrimonio Histórico
Consejería de Cultura



En su segunda edición, esta reunión internacional, ha despertado un gran interés y concertado a un buen número de asistentes, que ha superado las previsiones de las instituciones organizadoras: Museu d'Historia de la Ciutat de Barcelona (Institut de Cultura. Ajuntament de Barcelona); Servicio de Arqueología del Ayuntamiento de Alcalá de Henares –que fue sede del I Congreso–; Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid y Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

El Congreso se organizó en cuatro sesiones, con ponencias generales de carácter teórico, pero nacidas de la experiencia de profesionales de reconocida y larga experiencia, y comunicaciones que presentaban proyectos realizados o iniciados y, en menor medida, de previsión futura. El encuentro se complementó con una sección de posters y puntos informáticos de consulta, así como visitas guiadas al subsuelo arqueológico del Museu d'Historia de la Ciutat, a la ciudad de Tarragona y dos yacimientos de sus proximidades

y, muy especialmente, a los restos arqueológicos de gran significación y excelente estado de conservación en el Mercado del Born de Barcelona. El Congreso, que implícitamente venía a apoyar la necesidad de realizar una musealización digna de éstos, siguiendo la recomendación de los expertos de no compatibilizarla con el uso de bibliotecas, se vió sorprendido en su segunda jornada por el anuncio del acuerdo entre las administraciones implicadas para ubicar la biblioteca pública estatal en otro edificio. La noticia suscitó el aplauso de los congresistas y, al día siguiente, fue primer titular de toda la prensa catalana.

Entre las 52 comunicaciones había 6 que presentaban proyectos y propuestas de musealización o gestión de Zonas o Conjuntos Arqueológicos de Andalucía: Carteia, Itálica, los restos arqueológicos del Hotel de los Seises y del Mercado de la Encarnación de Sevilla, Baelo Claudia, la zona arqueológica de Marroquíes Bajos de Jaén, y finalmente otra sobre planificación de espacios musealizables en esta Comunidad

Autónoma. La sección de posters incluía dos de Marroquíes Bajos, relativos a las actuaciones de conservación e integración para la futura musealización; uno sobre la experiencia de interpretación, mediante ambientación y teatralización de las viviendas musulmanas en La Alcazaba de Almería, y otro, de carácter histórico, sobre La Necrópolis Romana de Carmona, como experiencia pionera en la presentación al público de zonas arqueológicas.

Modelos de presentación: criterios e instrumentos de musealización

Las ponencias que presidieron la que fue la sesión más abundante en comunicaciones estuvieron a cargo de René Sivan, profesora de la Universidad de Haifa (Israel), reconocida museóloga y especialista en la presentación de proyectos patrimoniales, y de Anne Warnnot y Mireille Fohn, integrantes del Centro de Investigación Arqueológica IN SITU de la región de Valonia (Bélgica), donde han coordinado proyectos interdisciplinares de puesta en valor de patrimonio arquitectónico y arqueológico. La filosofía que presidió una buena parte de las comunicaciones fue la de que el interés del público, su comprensión y disfrute del patrimonio arqueológico deben orientar desde el primer momento las actuaciones de conservación, integración y puesta en valor. En esta línea, un equipo de la Comunidad de Madrid, encabezado por P. Mena, mostró los buenos resultados de la actuación de un proyecto interdisciplinar en la *Recuperación e integración de restos arqueológicos en un jardín histórico: el caso del "Huerto del Francés". Parque del Retiro (Madrid)*, en el que las reintegraciones y restauraciones han estado orientadas a la clara per-

cepción del funcionamiento original de importantes elementos de las antiguas instalaciones de la Real Fábrica de Porcelanas. La de S. Ramallo y E. Ruiz, *El teatro romano de Cartagena: un proyecto de recuperación integral*, además de mostrar una intervención presidida por la prudencia y la experimentación previa a la toma de decisiones de restauración, plantea la previsión de edificios de servicios que debe tener todo espacio musealizado. Un ejemplo singular de cómo la integración del patrimonio arqueológico en el interior de un edificio de uso no museístico no puede ser una acumulación incompresible y sesgada de fragmentos inmuebles, sino permitir una lectura y comprensión por parte del visitante, es el *Proyecto de musealización y gestión del Al-Funduc islámico de la Medina de Daniya –Denia–*, presentado por J.A. Gisbert. El uso de una metodología arqueológica propia, independiente de los criterios del arquitecto, en la intervención y puesta en valor del patrimonio arqueológico, fue la propuesta del equipo encabezado por M. Carme Belarte en *Models de presentació del patrimoni arqueològic. Dos exemples d'intervenció recent: la Ciutadella Ibèrica de Calafell i el Parc Arqueològic Magí Inglada del Vendrell*. A. Álvarez Rojas, en *La musealización de Baelo Claudia*, expuso un modelo integrado entre las acciones de protección, investigación, conservación y difusión, mostrando con ejemplos realizados los buenos resultados del uso de este criterio, como las intervenciones en la puerta Este de la ciudad romana, en su teatro o en la red de *cardini* y *decumani*. Otras comunicaciones tuvieron que ver con la necesidad de proyectos integrales para diferentes elementos patrimoniales que, por su proximidad o su relación histórica, deben tratarse de manera

La filosofía que presidió una buena parte de las comunicaciones fue la de que el interés del público, su comprensión y disfrute del patrimonio arqueológico, debe orientar desde el primer momento las actuaciones de conservación, integración y puesta en valor.

conjunta a la hora de ser musealizados, como la de *Conservation et mise en valeur: Saint-Laurent et le groupe épiscopal de Grenoble*, a cargo de R. Colardelle.

Gestión de museos de yacimiento o Centros de Interpretación.

La segunda sesión fue iniciada con la ponencia de Jordi Pardo, profesional de la gestión del patrimonio histórico de larga experiencia, tanto en el sector público como en el privado, responsable de la importante transformación de gestión que se llevó a cabo a finales de los años 80 en el yacimiento arqueológico de Ampurias. Fueron sólo seis las comunicaciones presentadas a esta sección. La gestión integral del museo, patrimonio arqueológico musealizado y patrimonio natural fue presentada por J.M. Carreté en *La gestión del Museo de Gavá. Proyecto Minas Prehistóricas*. Un equipo de arqueólogos jiennenses, encabezados por F. Alcalá, expuso los problemas y soluciones de gestión para la integración y puesta en valor de un yacimiento urbano de la magnitud y complejidad de Marroquies Bajos, en la ciudad de Jaén.

Nuevas tecnologías aplicadas a la musealización de yacimientos.

Introducida por la ponencia de S. Rascón, del Servicio de Arqueología del Ayuntamiento de Alcalá de Henares y director

del proyecto *“Complutum 313 d.C.”*, en esta sesión pudieron verse nuevas posibilidades tecnológicas en las restituciones gráficas, pero sobre todo en la interpretación para el público, con o sin interactividad. Pese a las deficiencias conceptuales y formales del producto, M. Lledó y G. Gutiérrez, en *Las termas romanas de San Boi de Llobregat: una interpretació virtual*, mostraron las excelentes posibilidades de la introducción de actores reales en un vídeo virtual de teatralización. El equipo encabezado por X. Aquiló ofreció una demostración del *Projecte de restitució virtual de la ciutat grega de Emporion*, científicamente documentado, con acabados y texturas de alta calidad y un sistema de navegación interactivo con vídeo virtual. Pero sin duda la mayor novedad estuvo en la comunicación encabezada por J.Lorés, *Anàlisi i disseny d'una visita guiada a la Fortalesa d'Arbeca en realitat augmentada*, en la que se presentó un prototipo creado en colaboración con el Departamento de Informática e Ingeniería Industrial de la Universidad de Lleida, que significa una revolución en el sistema de audioguía, al combinar ésta con la visión de reconstrucciones virtuales y otras informaciones de los diferentes puntos del recorrido, disponibles en el programa interactivo de una pantalla plana que porta el visitante –con el tamaño y peso de una carpeta– completada por unos auriculares.

El público y los yacimientos arqueológicos.

La ponencia inicial estuvo a cargo de M. Asensio y E. Pol, introductores en nuestro país de estudios de público, con rigor científico, a través de los estudios sobre la comprensión y uso de la exposición por parte de los visitantes, para actuar sobre el proyecto museológico entendido como un proceso y no como un producto acabado. Al igual que la sesión dedicada a la gestión, ésta fue también escasa en comunicaciones y orientadas más a aspectos estadísticos: evolución, distribución o composición, que a los aspectos cognitivos sobre los que trataba la ponencia. Causó extrañeza entre muchos de los asistentes la comunicación de A. Laporte *La estimación de visitantes: entre la ciencia y la magia. El caso de los restos arqueológicos del Born*, por la comparación de lo incomparable –visitantes de yacimiento musealizado con usuarios de biblioteca– y unas estimaciones escasamente explicadas, quizás por falta de tiempo.

Finalmente decir que no se generó apenas debate al final de las sesiones, algo que en este caso no podemos atribuir a la escasez de espacio en una apretada programación. Tiempo hubo, pero faltaron las iniciativas de diálogo entre unos congresistas que enmudecían cada vez que se les invitaba a hablar. En medio de las dificultades en que se mueve la gestión y musealización del patrimonio arqueológico, no deberíamos olvidar la esperanza del poeta: *Nos queda la palabra*.

2ª EDICIÓN DEL MÁSTER DE MUSEOLOGÍA 2002-2004

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Víctor Jesús Medina Flórez

Director del Máster de Museología de la Universidad de Granada

El pasado 13 de noviembre tuvo lugar en Granada la presentación de la segunda edición del Máster Universitario de Museología. El acto de inauguración, que se celebró en el Hospital Real, sede de la Universidad de Granada, ha tenido una gran acogida por los medios de difusión local y autonómica. Dicho acto fue presidido por la Consejera de Cultura, Carmen Calvo, quien resaltó la importancia que tenía la puesta en marcha de esta nueva edición, en tanto que viene a consolidar un proyecto de formación de gran interés para esta administración que se había iniciado con la primera edición de este Máster, el cual se desarrolló durante el bienio 2000-2001. Tanto la Consejera de Cultura como el Delegado de Empleo, Ángel Gallego, resaltaron el importante papel de la cultura como generadora de yacimientos de empleo aún sin explotar ya que en los últimos años, los museos, entendidos en el más amplio sentido de la palabra, se han convertido en una pieza clave para el desarrollo de políticas culturales territoriales generadoras de importantes recursos económicos para nuestra región. El respaldo económico de la Consejería de Cultura y de la Consejería de Empleo y Desarrollo Tecnológico ha contribuido a que un proyecto de tal nivel haya resultado asequible a la totalidad de los alumnos, sin que para poder cursarlo hayan influido las condiciones económicas. El Vicerrector de Postgrado y Formación Continua de la

Universidad de Granada, Francisco Martos, tras agradecer la colaboración de la Consejería de Cultura en la organización del proyecto, destacó el alto nivel de los docentes que iban a participar en el desarrollo académico del Máster así como la implantación de una metodología didáctica como indicadores de la calidad de la formación del mismo. Posteriormente, el día 15, tuvo lugar la Conferencia académica inaugural "Patrimonio y sociedad: el compromiso de una gestión integral" impartida por María del Mar Villafranca, Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico. Con esta conferencia, los cuarenta y cuatro alumnos seleccionados pudieron iniciar el Máster que se impartirá, desde este momento, hasta el mes de julio del 2004. La activa contribución de la Consejería de Cultura, a través de la Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico y del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, tanto en la primera edición como después en esta segunda, ha permitido que el planteamiento académico del programa recogiese las necesidades de formación que realmente se demandan en el desarrollo profesional de la museología. La incorporación de su personal técnico tanto en el diseño y elaboración del proyecto como en su propio desarrollo y coordinación docente, junto con la posibilidad de contar con sus museos para la realización del programa de formación práctica, han contribuido a que este Máster se



haya situado en un lugar muy preferente entre los programas de postgrado que se ofrecen a nivel nacional en este ámbito. Todos estos factores han incidido sin duda en el gran éxito de demanda que, nuevamente, ha tenido lugar en esta segunda edición del Máster, triplicándose el número de solicitudes al número de plazas ofertadas. Los estudios de postgrado permiten orientar la aplicación de los conocimientos adquiridos en las distintas titulaciones previas de los alumnos así como el enriquecimiento mutuo al concurrir diferentes enfoques y conocimientos en este ámbito interdisciplinar. A partir de estas enseñanzas, el alumno podrá desarrollar su perfil de origen y derivarlo al área de aplicación del museo, alcanzando un alto nivel de especialización. No olvidemos que la práctica museológica requiere cada día más la concurrencia de profesionales muy diversos y especializados en cada una de las distintas actividades que se generan en este ámbito: arquitectura, diseño, pedagogía, difusión, nuevas tecnologías... El objetivo es que estos nuevos profesionales, ya sea de forma individual o formando estructuras empresariales, estén capacitados para cubrir las crecientes necesidades demandadas por el museo. Basándonos en la experiencia adquirida, en esta segunda edición del Máster se ha tratado de potenciar aquellos aspectos mejor valorados en la edición anterior, así como revisar los que resultaban susceptibles de mejora,

si bien hay que destacar que las evaluaciones de los alumnos sobre los diferentes aspectos académicos del Máster, fueron especialmente positivas. En este sentido, se ha incrementado la carga lectiva alcanzándose en esta ocasión 717 horas; de ellas, las dedicadas a la exposición de contenidos teóricos se mantienen prácticamente invariables pero se han reorganizado los contenidos. En el programa teórico del Máster, junto a las materias más clásicas de la museología y la museografía, se plantean otras con un importante componente instrumental: documentación, conservación, comunicación y educación, diseño, planificación y gestión, incorporando todos aquellos aspectos que de un modo u otro inciden en las necesidades del museo en la actualidad y en las actividades profesionales que éste genera. Por otra parte en esta edición se han incorporado una serie de seminarios al final de cada módulo dedicados a potenciar la reflexión teórica y el comentario del amplio material bibliográfico que se facilita durante la exposición de los temas. El incremento en la carga lectiva ha afectado fundamentalmente a la extensión de los contenidos prácticos por ser éste uno de los aspectos mejor valorados por el alumnado en la edición anterior y que nuevamente ha despertado mayor interés entre las personas que quieren cursar el Máster. Nos felicitamos todos de que la segunda edición del Máster sea una realidad ya.

recensiones bibliográficas

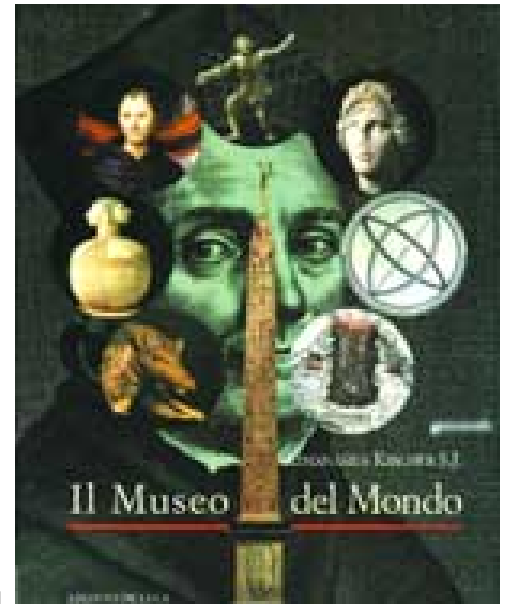
LO SARDO, Eugenio (2001)

Athanasius Kircher. Il Museo del Mondo

Ministerio per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrali per i Beni Archivistici, Edizioni de Luca, Roma, Catálogo de exposición, 30 x 24 cm, 373 pág.

José Ramón López

Conservador Jefe de Colección y Documentación del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla



1

Definido por Umberto Eco en el prólogo a esta obra como “il più contemporaneo dei nostri antenati e il più inattuale dei nostri contemporanei”¹, Athanasius Kircher se presenta a los ojos actuales con un atractivo que supera grandemente la distancia existente entre el tiempo que él vivió y el nuestro, ocupada

tal distancia por la laboriosidad y curiosidad insaciable de que disfrutó en vida y que hizo de este hombre un aspirante al saber universal. Como dice también Umberto Eco, Kircher fascina por su voracidad, por su bulimia científica, por su ansia enciclopédica.

Athanasius Kircher nació en la población de Geisa, cerca de Fulda, en el antiguo Land alemán de Hesse, el día dos de mayo de 1602. Se celebra por tanto este año el cuarto centenario de su nacimiento y dentro de los actos que a nivel mundial se han realizado en su conmemoración (en Madrid se hizo una exposición entre el 18 de diciembre 2001 y el 28 de febrero 2002), destaca la exposición que el Ministerio italiano de Bienes Culturales ha dedicado a su figura y a su obra, cuyo catálogo comentamos.

El padre de Athanasius Kircher era doctor en Teología y encontró trabajo en la famosa abadía

benedictina de Fulda. En esta población conoció a su mujer y tuvo sus hijos. Athanasius, que era el menor de sus hermanos, estudió en el colegio que los Jesuitas tenían en Fulda entre 1614 y 1618, recibiendo clases de latín, griego y hebreo y manifestando desde muy pronto gran facilidad para las lenguas. En este colegio sintió su vocación hacia la Compañía de Jesús, ingresando ese año de 1618 como novicio. Terminado el noviciado en 1620, hizo los primeros votos y empezó los estudios de Humanidades Clásicas, Filosofía Escolástica, Ciencias Naturales y Matemáticas en el colegio de Paderborn. Estos estudios los tendría que interrumpir pronto por el avance de la Guerra de los Treinta Años. En enero de 1622 Kircher tiene que huir de la ciudad hacia Colonia; luego se traslada a Coblenza y finalmente al colegio de Heiligenstadt, donde enseñó en el laboratorio de Física de este colegio, en el

2





3

1. Portada de catálogo objeto de recensión.
2. Flora china, de "La China ilustrada".
3. Frontispicio del Catálogo del Museo Kircheriano de 1678, la única imagen que se conserva de la gran sala.
4. El Vesuvio observado por Kircher en 1638. (Biblioteca Nacional Central "Vittorio Emanuele II", Roma).
5. Obelisco Lateranense, maqueta en madera de 124 cm de altura hecha por Kircher. (Liceo Visconti, Roma).

que se encontraban los aparatos más modernos de la época. Esta experiencia sería definitiva para su acercamiento a la investigación científica.

En 1625 inicia sus estudios de Teología en la Universidad de Maguncia siendo ordenado sacerdote en 1628. En esta época empezó a hacer estudios sobre magnetismo, tema sobre el que trataría su primer libro titulado *Ars magnesia* (1631). También entonces comenzó a

utilizar el telescopio para el estudio de las manchas solares que en aquel momento parecían incomprensibles. Ese mismo año de 1628 fue nombrado profesor de la Universidad de Würzburgo, donde enseñaría escolástica, matemáticas y las lenguas hebrea y aramea. Estando en esa ciudad tuvo ocasión de leer un libro sobre el Obelisco Sixtino de Roma y se le abrió un mundo nuevo cuando vio en él por primera vez las imágenes de jeroglíficos egipcios, a cuya interpretación dedicaría muchas horas a lo largo de su vida. En 1630 pidió ser enviado a China como misionero pero le fue negado y hubo de conformarse con coleccionar los materiales que le remitían otros misioneros.

En 1631, debido al avance de la guerra, abandona Alemania y se establece en Francia, en el Colegio de Aviñón. Allí desarrolla su afición científica en diferentes materias: la astronomía, la agrimensura, la planimetría. Continuó con el desciframiento de los jeroglíficos basándose en la lengua copta (que conocía perfectamente), publicando años más tarde una gramática. Y sobre todo comenzó a hacer experimentos con espejos (catóptrica), dirigiendo la luz del sol e ideando máquinas como la *linterna mágica* que se ve descrita por primera vez en la historia en su obra *Ars magna lucis et umbrae* (1646).

En 1633 recibió del Emperador Fernando II la invitación de ir a Viena para sustituir al matemático Kepler, muerto dos años antes. Como el viaje por tierra

resultaba peligroso debido a la guerra, planeó hacerlo a través de Italia, embarcándose en Aviñón hacia Marsella. Tras muchas peripecias, naufragios, enfermedades, tempestades y peligros, llegó por fin a Civitavecchia. Roma estaba próxima y no pudo vencer la tentación de ver la Ciudad Eterna. Hizo el camino a pie. Era el año 1635 y con permiso de sus superiores se instaló en el Colegio Romano, la más importante fundación jesuita en la ciudad, dedicada a la enseñanza. El Colegio, nacido por voluntad expresa del propio San Ignacio de Loyola para estudios de Filosofía y Teología, era también un importante centro científico y artístico. Aquí viviría el resto de su vida aplicado a la investigación, en una institución que era la mejor Universidad del momento y que poseía una riquísima biblioteca².

Al poco, en el año 1636, el soberano de Hesse-Darmstadt, el estado natal de Kircher, se convirtió al catolicismo y deseando viajar por Italia, nombró a Athanasius Kircher su confesor y compañero de viaje. Se dirigieron a Malta y a Sicilia. A la vuelta, ya en 1638, el Etna y el Stromboli entraron en erupción. Sufrieron un terremoto y presenciaron la destrucción de la isla de Santa Eufemia. En Nápoles el Vesubio amenazaba con entrar en erupción. Kircher subió a la cima, introduciéndose en el cráter para observar el fenómeno de cerca. Fruto de esta experiencia fue su libro *Mundus subterraneus* (1665), un libro de 800 páginas lleno de extraordinarios grabados

en el que exponía sus teorías sobre lo que hoy llamaríamos Geología.

A los ocho años de estar en el Colegio de Roma, Kircher fue liberado de sus obligaciones docentes para que se pudiera dedicar a sus investigaciones. A partir de ese momento (los libros aparecían con una regularidad de cada tres o cuatro años) publicó sus obras más importantes. En total sus libros superan la cuarentena, ampliamente ilustrados con grabados³. Los temas de los que se ocupó fueron de lo más variado. Sobre música y acústica escribió *Misurgia universalis* y *Phonurgia nova*; sobre magnetismo *Magnes sive de arte magnetica*, *Ars magnesia* y el *Magneticum naturae regnum*; sobre geología la ya citada *Mundus subterraneus*; sobre astronomía el *Itinerarium exstaticum*; la búsqueda de un lenguaje universal en *Polygraphia nova et universalis*; el estudio de la historia natural y la medicina (aplicó el microscopio a sus investigaciones) en *Scrutinium physico-medicum contagiosae luis quae pestis dicitur*; el mundo antiguo fue estudiado en *Latium* y la conexión de la historia antigua con la Biblia en *Arca Noe y Turris Babel*; a Oriente dedicó la obra *China Monumentis illustrata* y al estudio de la egiptología y de las religiones comparadas *Oedipus Aegyptiacus*; la interpretación de los obeliscos egipcios en *Obeliscus Pamphilius*.

Por situar en su contexto la obra de Kircher, señalemos



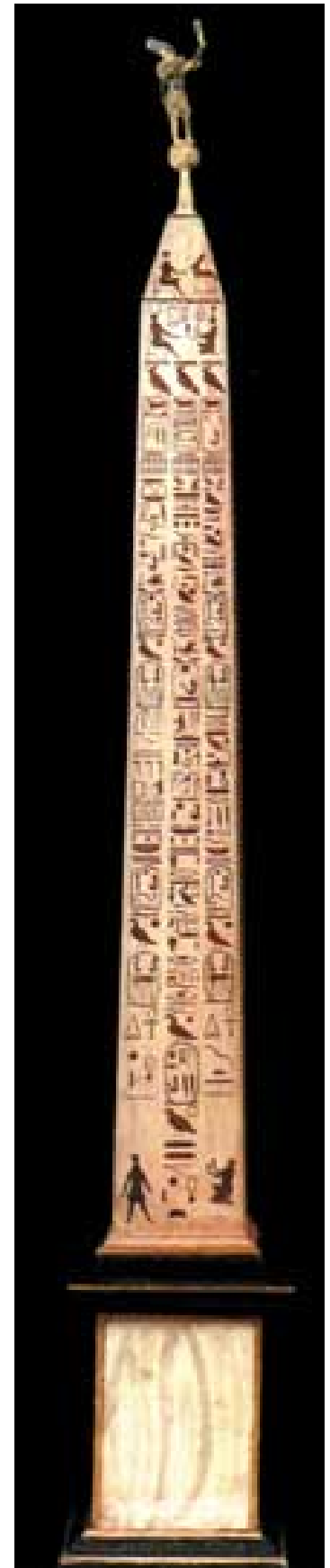
4

algunos hechos científicos coetáneos: En 1632 Galileo Galilei había publicado su "Diálogos sobre los sistemas del mundo", lo que desencadenó el proceso en el que se vio obligado a abjurar de sus ideas. En 1637 Descartes escribe el "Discurso del Método". En 1647 Blas Pascal publica las "Nuevas experiencias acerca del vacío" y en 1661 Boyle formula la Ley de los gases.

Colaboró también Kircher con artistas, como por ejemplo con el gran Bernini. Trabajaron ambos en común en el proyecto de la Fontana dei Fiume, de Piazza Navona. Athanasius contribuyó con sus conocimientos egipcios y en la dirección de la reconstrucción del obelisco traído del Circo Massimo, apreciándose también la influencia kircheriana en el discurso alegórico de toda la fuente sobre la historia del mundo, desde al antiguo Egipto hasta el primado de la Roma papal.

Pero la obra de Athanasius Kircher no se limitó a la obra impresa. En su cuarto en Roma había comenzado a coleccionar todo tipo de objetos, fruto de sus investigaciones. La colección llegó a ser desbordante. La ocasión para exhibirla la proporcionó la donación en 1651 al Colegio Romano de la colección del patricio de la Toscana Alfonso Donnini, consistente esencialmente en antigüedades que anteriormente estaban en el Palazzo dei Conservatori en el Capitolio. Se buscó una amplia sala en el Colegio Romano en la que exponer todas las piezas, tanto las de Donnini como las que tenía Kircher.

Así nació el *Museum Kircherianum* –famosísimo muy pronto en toda Europa–, que sería en el futuro foco de atracción de artistas, príncipes, investigadores y de cuantos avisados llegaban a Roma. Athanasius Kircher, que



5



6

6. Modelo de la generación de los montes y de los volcanes según Kircher. (Museo de Geología, Università degli Studi “La Sapienza”).

7. Cámara oscura portátil, de *Ars magna lucis et umbrae*

fue el encargado de elaborar el proyecto museológico de la unión de las colecciones, realizó un itinerario simbólico que recorría un camino en el conocimiento en el sentido más amplio. La gran galería del museo estaba completamente llena de cuadros, estatuas y objetos de arte. Además de obras de artistas italianos como Guido Reni o Bernini, existían obras como el retrato del Dalai Lama o una estatua de Confucio traída de China. También tenían cabida la cábala hebrea, la magia natural, la hermenéutica humanística, ídolos mágicos egipcios, amuletos y talismanes exóticos. A todo ello hay que unir el conjunto de artefactos, máquinas, curiosidades de historia natural, aparatos científicos, fragmentos de la antigüedad clásica, animales disecados... Era un “straordinario

Teatro del Mondo” –como lo define Lo Sardo en el catálogo reseñado– en el que primaba la idea kircheriana de que desde lo más diminuto hasta las cosas de dimensión sideral, todo era parte de una única e infinita cadena.

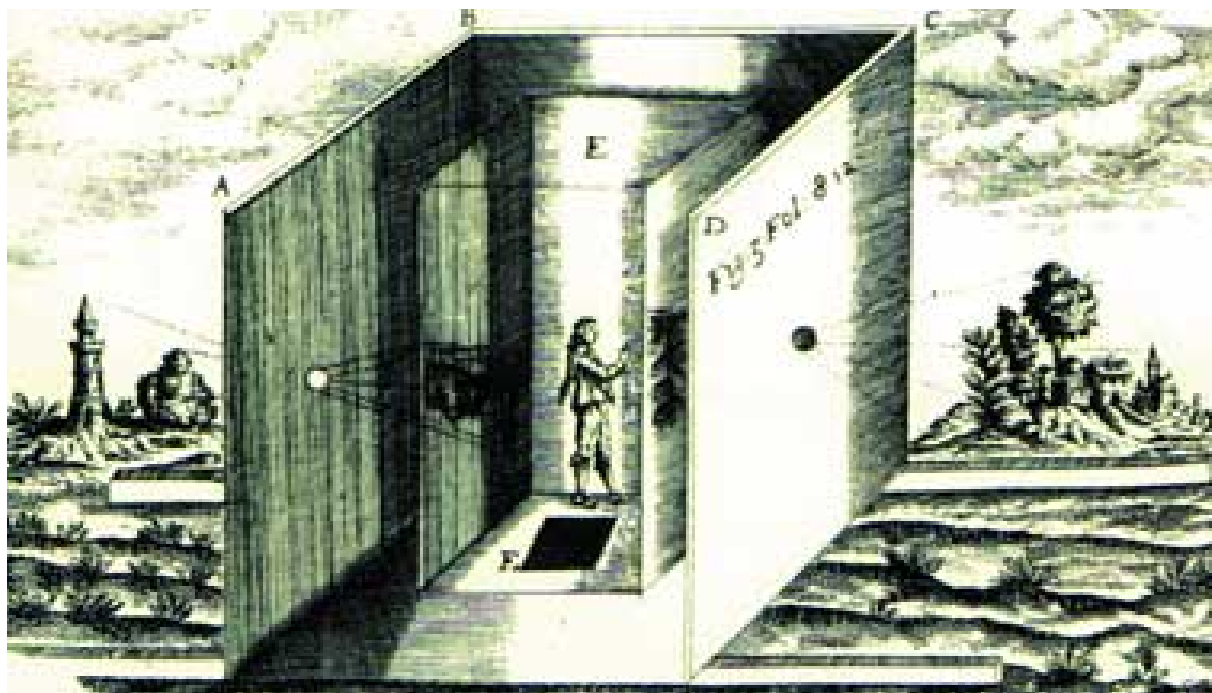
En 1678 Jorge de Sepi, bajo la dirección del propio Kircher, publicó un catálogo del museo⁴. El museo estuvo ininterrumpidamente abierto hasta 1680, año de la muerte de Kircher. Fue reabierto en 1698, ya con otra ubicación y con otra ordenación de piezas⁵, y de nuevo cerrado cuando se suprimió la Compañía de Jesús en 1773, comenzando entonces a dispersarse las colecciones artísticas. Las colecciones científicas, etnográficas y arqueológicas permanecieron en el Colegio Romano que seguía

con sus funciones docentes. En 1874 el gobierno, tras la desamortización de los bienes eclesiásticos, envía el Gabinete de Física al Liceo Visconti. En 1913 los fondos etnográficos fueron enviados al Museo Paleoehtnográfico de Roma y otros fondos al Museo Nazionale de Castel Sant’Angelo. La Arquelogía terminó en el Museo Nazionale Romano. También hay piezas del kircheriano en el Museo Pigorini de Roma y los Museos Vaticanos se beneficiaron de esta dispersión.

La muestra y el catálogo que comentamos son fruto de un proyecto de investigación financiado por el Ufficio Centrale per i Beni Archivistici. La exposición ha tratado de reconstruir en un esfuerzo interdisciplinar –aunque sea sobre el papel– el museo kircheriano, y por ello es la más importante de las celebradas en torno al aniversario de Kircher. La mayor parte de los objetos expuestos proceden del antiguo museo: Se han tratado de identificar los que aparecen en la única vista del museo existente, el frontispicio del Catálogo de Sepi, con el obelisco en el centro rodeado de una multitud de objetos variados. Téngase en cuenta las dificultades de la tarea dada la dispersión de las piezas conservadas y que otros objetos como las máquinas se destruyeron tras la muerte del autor. Los relojes desaparecieron. Otras cosas fueron robadas. Lo que la exposición ofrece por tanto no es una reconstrucción filológica, probablemente imposible, sino una interpretación que permita al visitante acercarse al antiguo museo.

La primera sección de la exposición está dedicada a la vida de Kircher, especialmente al periodo romano. Se exponen retratos de papas y de santos y especialmente los documentos que han permitido reconstruir el museo. A continuación la sala de los países exóticos, con piezas procedentes del kircheriano que se encuentran en el Museo Pigorini de Roma: trajes indios del XVII, marfiles, espadas japonesas..., recuerdos todos ellos de un mundo que aún estaba por explorar. A ello se añade la gran colección jesuita de cartografía de la época, del Archivo del Estado de Roma, donde se muestran muchos documentos inéditos sobre los primeros viajes de exploración a diversas partes del mundo. Las piezas egipcias seleccionadas proceden del templo de Isis que se encontraba bajo la extensión del Colegio Romano, y que fue excavado inicialmente por Kircher. Es la primera vez que se reúnen en una muestra.

La reconstrucción de la pinacoteca no ha sido fácil. De los 123 cuadros que adornaban las paredes del museo la mayoría eran retratos de monarcas y dignatarios y obras de carácter sacro, pero también había marinas y paisajes. Aunque son difíciles de identificar, el trabajo de investigación realizado ha permitido acceder a los inventarios de las pinturas que la Compañía transfirió al Vaticano el año de su extinción, lo que ha permitido hacerse una idea de la riqueza de la colección que albergaba el Colegio Romano y que enriqueció los Museos Vaticanos. Se han reconstruido algunas



7

máquinas y en el curso de las investigaciones, se ha descubierto el funcionamiento de alguna de ellas. Estas máquinas, consideradas a veces simples juegos de fantasía, han tomado vida mostrando el origen de técnicas como el cine (en lenguaje del momento, “linterna mágica para experimentar con fantasmagorías y cuadros evanescentes”), y la fotografía (cámara oscura portátil).

El catálogo editado con motivo de la muestra, no se limita a las piezas expuestas. Resultado de las investigaciones acometidas, es toda una sistematización y puesta al día de lo que se sabe, no sólo de la figura de Kircher, sino de lo que fue su Museo. Así se organiza en ocho densas partes. La primera la dedica a estudiar el Museo Kircheriano; la segunda a la colección de objetos exóticos procedentes de oriente y de América; la tercera a la egiptología; la cuarta a la Geología, Zoología y la Astronomía; la quinta a las máquinas acústicas y lumínicas;

la sexta a la pinacoteca del Colegio Romano; la séptima a las piezas de Antigüedad y la octava a la iconografía kircheriana.

Se ha rendido así un homenaje a un hombre inigualable –olvidado durante mucho tiempo y que en los últimos años está despertando un interés inusitado–, y esto se ha hecho de la mejor forma posible: restituyendo para la posteridad su Museo.

Notas

1. “...el más contemporáneo de nuestros antecesores, el más trasnochado de nuestros contemporáneos”.
2. Se da la circunstancia de que el Colegio Romano es ahora la sede del Ministerio de Bienes y Actividades Culturales, organizador en última instancia de esta exposición.
3. Existe en castellano una edición que recoge un gran número de estas bellas ilustraciones, a cargo de Ignacio Gómez de Liaño: *Athanasius Kircher. Itinerario del Éxtasis o las Imágenes de un Saber Universal*, Ediciones Siruela, 1985, reedición en 2001.
4. *Romanii Collegii Soc. Iesu Musaeum celeberrimum, cuius magnum antiquariae rei, satuarium imaginum, picturarumque partem ex legato Alphonsi Donnini S.P.Q.R. a secretis minifica liberalitate relictum P. Athanasius Kircherus Soc. Iesu novis et raris inventis locuplectatum, cum pluriq; Principum curiosis donariis marmo rerum apparatu instruxit.* Amsterdam, 1678.
5. En 1709 se publicó otro catálogo del Museo que da idea de esta nueva reorganización.

HASKELL, Francis***El museo efímero.******Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas***

Ed. Crítica. Barcelona, 2002

Beatriz Sanjuán Ballano

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

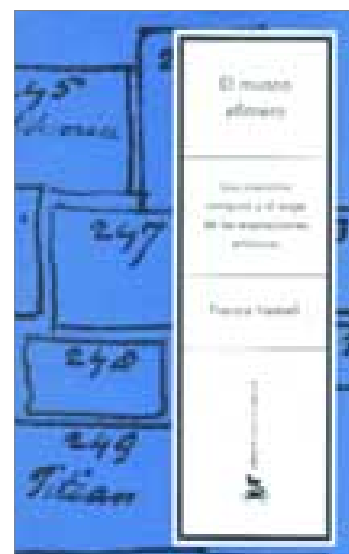
Escribe Francis Haskell que a muchos kilómetros por encima de nosotros los aviones vuelan cargados de Tizianos y Poussins, Van Dycks y Goyas, que las exposiciones de maestros antiguos se hallan hoy tan bien asentadas en las instituciones occidentales del arte como lo están los museos públicos.

Acontecimientos culturales siempre inigualables, las grandes muestras de la actualidad apuntan unos precedentes históricos que son trazados en *El museo efímero* por la pluma erudita de Haskell. Bien recopilados y jerarquizados, estrictamente documentados sin olvidar la valoración y el juicio, los antecedentes van descubriendo al lector la adaptación expositiva a nuevas finalidades, la confluencia

de históricas motivaciones económicas y comerciales, pedagógicas, nacionalistas o religiosas, de fines contemplativos en esencia o de auras y consumismos para grandes multitudes.

Desde las festividades ceremoniales celebradas en la Italia del siglo XVII a los salones parisinos del XIX, salvando triunfos y tributos y exposiciones en Pall Mall y la Burlington House, recordando exhibiciones memorables como la celebrada en el Old Trafford de Manchester en 1857, erudita y pedagógica *Tesoros del Arte*, espectacular y popular; la exposición sobre Holbein en Dresde en 1871, año de la fundación del imperio alemán; los fastuosos festejos en 1828 para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Durero; la muestra de 1840 sobre Rubens, en Amberes; las exposiciones de Velázquez, Goya y el Greco en el Madrid de 1899, 1900 y 1902; la selección de pintores holandeses en el Jeu de Paume parisiense de 1921, que inspirara a Marcel Proust sugerentes impresiones sobre la *Vista de Delft* de Vermeer...

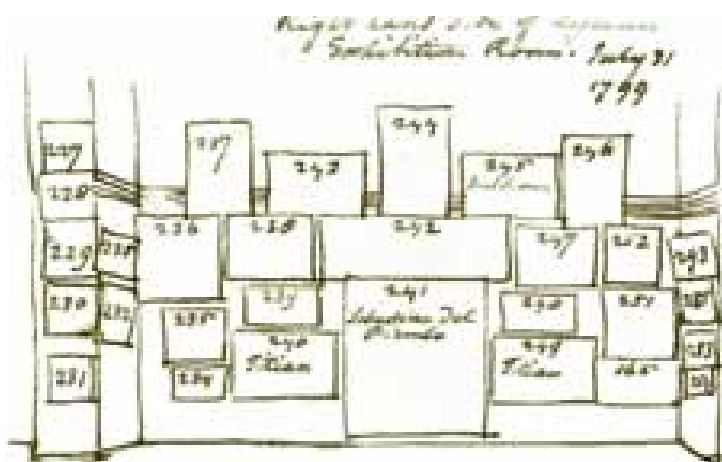
Haskell las podría relatar todas. Nadie como él –es contundente su amigo y prologuista Nicholas Penny–. Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Oxford, comisario para el Ashmolean Museum y la



Wallace Collection, conocedor profundo de las instituciones museísticas y las actitudes culturales de Europa en los últimos cuatro siglos, autor de previas monografías y ensayos sobre aspectos parciales de las grandes exposiciones, Haskell realiza una historia social –única en este sentido– de las exposiciones temporales y sus efectos colaterales, de sus derivaciones y consecuencias económicas y políticas, históricas, artísticas, culturales y sociales, estéticas y contemplativas, museográficas y museológicas.

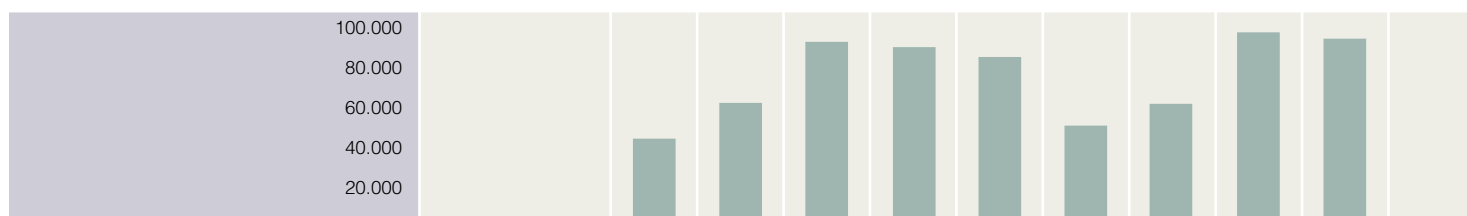
En una obra que reúne sabiduría, estudio y sensibilidad, el autor argumenta entre líneas los beneficios de estos acontecimientos populares del arte que han ido ajustando sus objetivos a los nuevos tiempos. Hoy, objetivos calculados de repercusión mediática y social, de conversión de discursos museológicos en eventos de masas que ofrezcan una oportunidad única de contemplación, durante un periodo de tiempo limitado. Y aquí se sustentan, en opinión de Francis Haskell, las muestras de la contemporaneidad: en la gran emoción y la intensidad de la observación, que nacen de la conciencia de que esta mágica experiencia que representa la magna exposición sólo puede ser en la existencia efímera.

Joseph Farington, diagrama del ala derecha del Gran Salón del Lyceum que muestra la disposición de las pinturas de la colección Orléans en julio de 1799.



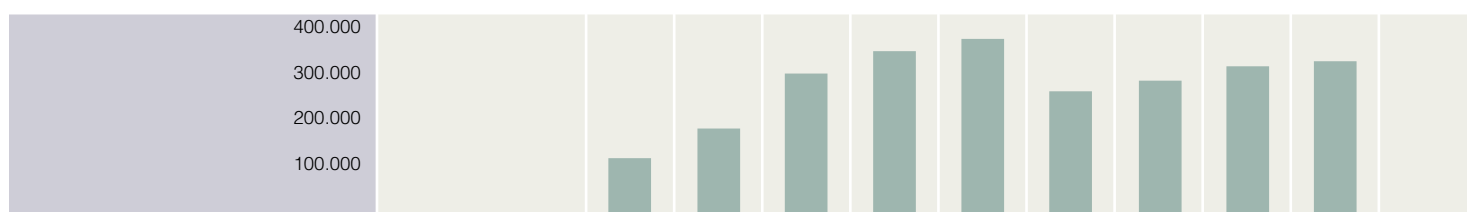
Visitas a Museos públicos de Andalucía Enero-Septiembre 2002. Datos provisionales

NOMBRE	Municipio	Provincia	enero	febrero	marzo	abril	mayo	junio	julio	agosto	sept.	TOTAL
MUSEO DE ALMERÍA	Almería	Almería	343	381	417	387	597	336	410	493	307	3.671
MUSEO DE CÁDIZ	Cádiz	Cádiz	2.556	4.042	6.061	6.671	6.839	4.711	6.303	8.053	6.016	51.252
MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA	Córdoba	Córdoba	2.068	3.046	4.066	4.543	4.723	2.058	2.610	3.264	2.968	29.346
MUSEO BELLAS ARTES DE CÓRDOBA	Córdoba	Córdoba	2.404	3.708	6.021	N.D.	N.D.	N.D.	N.D.	N.D.	N.D.	12.133
MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE GRANADA	Granada	Granada	2.385	3.133	6.283	6.979	6.046	3.400	4.226	9.348	6.039	47.839
MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA	Granada	Granada	4.463	5.539	7.949	11.418	9.443	4.991	9.014	17.977	12.097	82.891
MUSEO CASA DE LOS TIROS DE GRANADA	Granada	Granada	567	520	734	784	733	511	339	669	707	5.564
MUSEO DE LA ALHAMBRA GRANADA	Granada	Granada	7.953	10.765	13.671	17.210	12.557	14.955	21.079	26.254	17.811	142.255
MUSEO DE HUELVA	Huelva	Huelva	2.002	2.025	2.053	2.611	2.029	1.228	764	1.048	1.473	15.233
M. ARTES Y COSTUMBRES POP. "ALTO GUADALQUIVIR"	Cazorla	Jaén	499	1.229	3.402	2.280	2.468	2.009	1.626	4.971	2.681	21.165
MUSEO DE JAÉN	Jaén	Jaén	1.626	1.892	5.978	5.714	2.612	1.287	589	739	873	21.310
MUSEO MONOGRÁFICO DE CÁSTULO DE LINARES	LINARES	Jaén	362	904	794	863	1.179	683	253	281	392	5.711
MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ÚBEDA	Úbeda	Jaén	1.294	1.698	2.748	2.688	2.344	1.453	1.975	2.731	2.427	19.358
PALACIO EPISCOPAL	Málaga	Málaga	3.546	4.868	7.284	1.322	5.793	N.D.	N.D.	6.883	20.490	50.186
MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA	Sevilla	Sevilla	6.860	9.555	16.144	16.974	17.067	10.525	7.972	7.146	13.101	105.344
MUSEO ARQUEOLÓGICO SEVILLA	Sevilla	Sevilla	3.530	4.136	5.154	5.782	6.469	3.356	3.427	4.372	4.445	40.671
M. ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA	Sevilla	Sevilla	3.680	5.621	5.699	5.802	6.902	3.237	3.022	4.420	3.997	42.380
TOTAL			46.138	63.062	94.458	92.028	87.801	54.740	63.609	98.649	95.824	696.309



Visitas a Zonas y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales de Andalucía Enero-Septiembre 2002. Datos provisionales

NOMBRE	Municipio	Provincia	enero	febrero	marzo	abril	mayo	junio	julio	agosto	sept.	TOTAL
Conjunto Monumental ALCAZABA	Almería	Almería	4.154	7.682	14.813	14.086	13.268	11.284	13.290	20.336	13.934	112.847
A.M. SINAGOGA	Córdoba	Córdoba	5.000	6.000	22.000	31.500	48.000	24.500	39.857	13.300	43.000	233.157
Conjunto Arqueológico MADINAT AL-ZAHRA	Córdoba	Córdoba	6.991	12.998	23.037	22.474	25.439	11.509	9.804	19.614	14.231	146.097
A.A. BAÑOS ARABES EL BAÑUELO	Granada	Granada	2.213	2.511	4.453	5.713	5.404	3.677	4.358	5.610	7.007	40.946
Conjunto Monumental ALHAMBRA Y GENERALIFE	Granada	Granada	82.269	123.282	199.832	236.131	234.298	185.154	197.745	229.122	222.653	1.710.486
A.A. PEÑA DE LOS GITANOS	Montefrío	Granada	353	685	840	756	1.221	351	396	530	277	5.409
A.A. PEÑA ARIAS MONTAÑO	Alajar	Huelva	458	1.564	1.020	2.340	N.D.	N.D.	1.348	7.417	706	14.853
A.A. DOLMEN DE SOTO	Trigueros	Huelva	197	N.D.	N.D.	N.D.	N.D.	N.D.	219	189	161	766
A.A. DE CÁSTULO	Linares	Jaén	228	205	343	357	284	384	308	230	361	2.700
A.A. DOLMEN EL ROMERAL	Antequera	Málaga	516	1.202	182	CERR.	CERR.	CERR.	321	1.257	1.482	4.960
A.A. DÓLMENES MENGA Y VIERA	Antequera	Málaga	1.294	4.217	5.812	7.138	8.963	2.382	2.159	2.872	3.414	38.251
A.A. ACINIPO	Ronda	Málaga	448	689	1.292	1.211	1.378	724	996	1.119	931	8.788
A.A. BAÑOS ARABES	Ronda	Málaga	2.295	3.214	3.377	4.379	6.701	5.009	6.659	7.888	3.617	43.139
Conjunto Arqueológico ITÁLICA	Santiponce	Sevilla	10.450	15.237	19.323	23.448	23.913	12.490	5.849	9.922	17.521	138.153
A.A. DÓLMENES MATARRUBILLA	Valencina C.	Sevilla	553	735	916	341	484	260	225	164	135	3.813
TOTAL			117.419	180.221	297.240	349.874	369.353	257.724	283.534	319.570	329.430	2.504.365



N.D.: Dato no disponible CERR.: Cerrado.

Red de Museos de Andalucía

Inscritos o anotados preventivamente en el Registro de Museos de Andalucía

CONJUNTO MONUMENTAL ALCAZABA DE ALMERÍA

c/ Almanzor, s/n. 04002 - Almería
Tel: 950 27 16 17 Fax: 950 27 14 11
Email: alcazaba@ccul.junta-andalucia.es
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO DE ALMERÍA

Sala de Exposición "Patrimonio Arqueológico de Almería". Biblioteca Pública Provincial "Francisco Villaespesa".
c/ Hermanos Machado, s/n.
04071 - Almería
Tel: 950 26 44 92 Fax: 950 24 57 92
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO "ANTONIO MANUEL CAMPOY". CUEVAS DEL ALMANZORA

Plaza de la Libertad.
04610 - Cuevas de Almanzora. Almería
Tel: 950 45 80 63

MUSEO COMARCAL VELEZANO "MIGUEL GUIRAO". VÉLEZ RUBIO

Hospital Real. c/ Carrera del Carmen, 27.
04820 - Vélez-Rubio. Almería
Tel: 950 41 00 53 / 954 41 00 00

CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE BAELO CLAUDIA

c/ Bolonia, s/n (Playa de Bolonia).
11380 - Tarifa. Cádiz
Tel: 956 68 85 30 Fax: 956 68 85 60
Email: baelo.claudia@interbook.net
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO DE CÁDIZ

Plaza de la Mina, s/n.
11004 - Cádiz
Tel: 956 21 22 81 / 956 21 43 00
Fax: 956 22 62 15
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO MUNICIPAL DE ALGECIRAS

c/ Ortega y Gasset, s/n.
11207 - Algeciras. Cádiz
Tel: 956 57 06 72 Fax: 956 63 04 77
Email: museoalgeciras@teleline.es

CASA MUSEO DE "PEDRO MUÑOZ SECA". EL PUERTO DE SANTA MARÍA

c/ Nevería, 48.
11500 - El Puerto de Santa María. Cádiz
Tel: 956 85 17 31 Fax: 956 85 17 31
Web: www.elpuertosm.es/1127/webs/PMS/

MUSEO FUNDACIÓN "RAFAEL ALBERTI" EL PUERTO DE SANTA MARÍA

c/ Santo Domingo, 25.
11500 - El Puerto de Santa María. Cádiz
Tel: 956 85 07 11 / 956 85 09 60
Fax: 956 85 22 99
Email: fundacion.ralberti@elpuertosm.es
Web: www.elpuertosm.es/1127/webs/RafaelAlberti/index.htm

MUSEO MUNICIPAL DEL PUERTO DE SANTA MARÍA

c/ Pagador, 1.
11500 - El Puerto de Santa María. Cádiz
Tel: 956 54 27 05 956 54 27 75
Fax: 956 54 27 80
Email: ptocultu@elpuertosm.es
Web: www.elpuertosm.es

MUSEO ARQUEOLÓGICO MUNICIPAL DE JEREZ

Plaza del Mercado, s/n.
11408 - Jerez de la Frontera. Cádiz
Tel: 956 33 33 16 Fax: 956 34 13 50
Email: jerezmuseoarq@ctv.es
Web: www.ctv.es/USERS/jerezmuseoarq/home.htm

MUSEO "CRUZ HERRERA". LA LÍNEA DE LA CONCEPCIÓN

Casa de la Cultura. Plaza de Fariñas.
11300 - La Línea de la Concepción. Cádiz
Tel: 956 76 25 76 / 956 69 06 57
Fax: 956 76 25 76

MUSEO HISTÓRICO "EL DIQUE". PUERTO REAL

Astilleros de Puerto Real S.R.L. Polígono Astillero.
11519 - Puerto Real. Cádiz
Tel: 956 47 15 00 / 956 47 15 20
Fax: 956 47 15 01

MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE SAN FERNANDO

Calle Real, 63.
11100 - San Fernando. Cádiz
Tel: 956 89 37 02 Fax: 956 88 30 49

MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE VILLAMARTÍN

Plaza del Ayuntamiento, 1.
11650 - Villamartín. Cádiz
Tel: 956 73 00 11 / 956 73 07 35
Fax: 956 73 07 76
Email: bocera@arrakis.es

CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE MADINAT AL-ZAHRA

Carretera de Palma del Río, Km 8.
14071 - Córdoba
Tel: 957 32 91 30 Fax: 957 33 05 95
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA

Plaza Jerónimo Paéz, 7.
14003 - Córdoba
Tel: 957 47 40 11 / 957 47 10 76
Fax: 957 48 19 87
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

Plaza del Potro, 1.
14002 - Córdoba
Tel: 957 47 33 45 / 957 47 13 14
Fax: 957 47 09 52
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO "JULIO ROMERO DE TORRES". CÓRDOBA

Plaza del Potro, 4.
14002 - Córdoba
Tel: 957 49 19 09 / 957 48 50 01
Fax: 957 48 59 09
Web: www.ayuncordoba.es

MUSEO TORRE DE LA CALAHORRA. CÓRDOBA

Torre de la Calahorra. Puente Romano, s/n.
14009 - Córdoba
Tel: 957 29 39 29 Fax: 957 20 26 77

MUSEO HISTÓRICO ARQUEOLÓGICO DE ALMEDINILLA

c/ Molinos - Fuente Ribera.
14812 - Almedinilla. Córdoba
Tel: 957 70 20 21 Fax: 957 70 30 70
Web: www.op.upm.es/subbetica

MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE BAENA

Casa de la Tercia. c/ Santo Domingo Henares, 5.
14850 - Baena. Córdoba
Tel: 957 665 073 Fax: 957 671 108

MUSEO HISTÓRICO DE BÉLMEZ Y DEL TERRITORIO MINERO

c/ Córdoba, 3.
Bélmez. Córdoba
Tel/Fax: 957580561

MUSEO ARQUEOLÓGICO MUNICIPAL DE CABRA

c/ Martín Belda, 21.
14940 - Cabra. Córdoba
Tel: 957 52 01 10 Fax: 957 52 05 75

MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE CAÑETE DE LAS TORRES

Casa de la Cultura. Plaza de España, 8.
14660 - Cañete de las Torres. Córdoba
Tel: 957 18 30 00 Fax: 957 18 35 64

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE DOÑA MENCIA

Casa de la Cultura. c/ Juan Ramón Jiménez, 5.
14860 - Doña Mencía. Córdoba
Tel: 957 67 60 20 Fax: 957 67 63 00
Webs: www.op.upm.es/subbetica
www.bd-andalucia.es

MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE FUENTE-TÓJAR

c/ Nueva, s/n.
14815 - Fuente-Tójar. Córdoba
Tel: 957 55 60 28 Fax: 957 55 60 28

MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE LUCENA

Plaza, 1. Palacio Castillo del Moral.
14900 - Lucena. Córdoba
Tel: 957 50 04 10

MUSEO DE "ULIA". MONTEMAYOR

Plaza de la Constitución. Parroquia de

Ntra. Sra. de la Asunción.
14530 - Montemayor. Córdoba
Tel: 957 38 40 40 Fax: 957 38 40 40

MUSEO DEL VINO DE MONTILLA

Castillo de Montilla. c/ Iglesia.
14550 - Montilla. Córdoba

MUSEO "GARNELO". MONTILLA

Casa de las Aguas. c/ Ángel Sisternes, 20.
14500 - Montilla. Córdoba
Fax: 957 65 44 30

MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE MONTILLA

Casa de la Cultura c/ Padre Miguel Molina, 5.
14500 - Montilla. Córdoba
Tel: 957 65 59 81 Fax: 957 65 44 30

MUSEO ARQUEOLÓGICO MUNICIPAL DE MONTORO

Iglesia de Santa María del Castillo de la Mota.
14600 - Montoro. Córdoba
Tel: 957 16 00 89 / 957 16 04 54
Fax: 957 16 04 26

MUSEO HISTÓRICO LOCAL DE MONTURQUE

Plaza de la Constitución, 3.
14930 - Monturque. Córdoba
Tel: 957 53 56 14

MUSEO MUNICIPAL DE PALMA DEL RÍO

c/ Gracia, 15. Casa de la Cultura.
14700 - Palma del Río. Córdoba
Tel: 957 64 43 70 Fax: 957 64 43 70

MUSEO "ADOLFO LOZANO SIDRO". PRIEGO DE CÓRDOBA

Carrera de las Monjas, 14.
14800 - Priego de Córdoba. Córdoba
Tel: 957 54 09 47 Fax: 957 54 09 47

CASA NATAL Y MUSEO DE "NICETO ALCALÁ-ZAMORA". PRIEGO DE CÓRDOBA

c/ Río, 33.
14800 - Priego de Córdoba. Córdoba
Tel: 957 70 06 25 / 957 54 30 30
Email: nicetoal@arrakis.es
Web: www.arrakis.es/~nicetoalm

MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE PRIEGO DE CÓRDOBA

Carrera de las Monjas, 16.
14800 - Priego de Córdoba. Córdoba
Tel: 957 54 09 47 Fax: 957 54 09 47

MUSEO HISTÓRICO LOCAL DE PUENTE GENIL

c/ Contralmirante Delgado Parejo, s/n.
14500 - Puente Genil. Córdoba
Tel: 957 60 28 51 Fax: 957 60 28 51

MUSEO DEL AÑÍS DE RUTE

Destilerías Duende S.L., Paseo del Fresno, 2.
14960 - Rute. Córdoba
Tel: 957 53 81 43 Fax: 957 53 81 43

MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE SANTAELLA

Casa de la Cultura. c/ Antonio Palma, 27.
14546 - Santaella. Córdoba
Tel: 957 31 32 44 Fax: 957 31 32 44

CONJUNTO MONUMENTAL DE LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE. GRANADA

Calle Real de la Alhambra, s/n.
18009 - Granada
Tel: 958 22 75 25 / 958 22 75 26 /
958 22 75 27 Fax: 958 22 63 63
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOLÓGICO DE GRANADA

Carrera del Darro, 43.
18010 - Granada
Tel: 958 22 56 03 / 958 22 56 40
Fax: 958 22 80 14
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO "CASA DE LOS TIROS"

c/ Cementerio de Santa Escolástica, 3.
18009 - Granada
Tel: 958 22 10 72 Fax: 958 22 06 29
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

Palacio de Carlos V.
18009 - Granada
Tel: 958 22 48 43 / 958 22 14 49
Fax: 958 22 14 49
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO DE LA ALHAMBRA

Conjunto Monumental de la Alhambra y Generalife. Palacio de Carlos V.

18009 - Granada

Tel: 958 22 75 25 / 958 22 75 26 / 958 22 75 27 Fax: 958 22 63 63

Web: www.junta-andalucia.es/cultura

PARQUE DE LAS CIENCIAS DE GRANADA

Consortio Parque de las Ciencias.

Avenida del Mediterráneo, s/n.

18006 - Granada

Tel: 958 13 19 00 Fax: 958 13 35 82

Email: cpciencias@parqueciencias.com

Web: www.parqueciencias.com

MUSEO DE LAS CIENCIAS NATURALES DE ATARFE

Ermita de los Tres Juanes.

18230 - Atarfe. Granada

MUSEO MUNICIPAL DE BAZA

Plaza Mayor, 2.

18800 - Baza. Granada

Tel: 958 70 06 91 Fax: 958 70 06 91

MUSEO DE PREHISTORIA Y PALEONTOLOGÍA DE ORCE

Castillo-Alcazaba de las Siete Torres.

18858 - Orce. Granada

Tel: 958 74 61 01 Fax: 958 74 61 83

MUSEO DE HUELVA

Alameda de Sundheim, 13.

21003 - Huelva

Tel: 959 25 93 00 Fax: 959 28 55 47

Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO DE LA VILLA. ALMONTE

c/ Sebastián Conde, 5.

21730 - Almonte. Huelva

Tel: 959 45 15 03 Fax: 959 451831

MUSEO MINERO DE RIOTINTO

Plaza del Museo, s/n.

21660 - Minas de Riotinto. Huelva

Tel: 959 59 19 15 / 959 59 10 65 / 959 59 10 15 Fax: 959 59 10 74

CENTRO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO "DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ". NERVA

Plaza de Hijos Ilustres, s/n.

21670 - Nerva. Huelva

Tel: 959 58 28 11

Email: museo@vazquezdiaz.org

Web: www.vazquezdiaz.org

MUSEO "CASA DIRECCIÓN" DE VALVERDE DEL CAMINO

Ctra. Zalamea la Real, s/n.

21600 - Valverde del Camino. Huelva

Tel: 959 50 83 06 Fax: 959 55 33 41

MUSEO DE JAÉN

Paseo de la Estación, 27.

23008 - Jaén

Tel: 953 27 45 07 / 953 25 06 00

Fax: 953 25 03 20

Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DEL ALTO GUADALQUIVIR. CAZORLA

Castillo de la Yedra.

23470 - Cazorla. Jaén

Tel: 953 71 00 39

Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LINARES - MONOGRÁFICO DE "CÁSTULO"

General Echagüe, 2.

23700 - Linares. Jaén

Teléfono/Fax: 953 69 24 63

Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ÚBEDA

Casa Mudéjar. c/ Cervantes 6.

23400 - Úbeda. Jaén

Tel: 953 75 37 02 Fax: 953 75 37 02

Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO CIUDAD DE BAEZA

Edificio Atarazanas.

23440 - Baeza. Jaén

Tel: 953 74 01 50 Fax: 953 743045

MUSEO ARQUEOLÓGICO MUNICIPAL DE OBULCO DE PORCUNA

c/ José Moreno Torres, s/n.

23790 - Porcuna. Jaén

Tel: 953 54 40 04 Fax: 953 54 46 06

MUSEO "JACINTO HIGUERAS" DE SANTISTEBAN DEL PUERTO

Plaza Mayor.

23250 - Santisteban del Puerto. Jaén

MUSEO "CEREZO MORENO" DE VILLARGORDO. VILLATORRES

Plaza de la Constitución, 34.

23630 - Villargordo (Villatorres). Jaén

Tel: 953 37 76 20 Fax: 953 37 75 00

MUSEO DE MÁLAGA

Sección de Bellas Artes: Exposiciones temporales en el Salón de Columnas del Palacio de la Aduana, c/ Alcazabilla s/n.

29015 - Málaga

Tel: 95 221 83 82 Fax: 95 221 83 82

MUSEO CONVENTUAL DE LAS CARMELITAS DESCALZAS DE ANTEQUERA

Monasterio de San José de Carmelitas Descalzas. Plaza de las Descalzas, 3.

29200 - Antequera. Málaga

Tel: 95 284 19 77

MUSEO MUNICIPAL DE ANTEQUERA

Palacio Nájera. Plaza del Coso Viejo, s/n.

29200 - Antequera. Málaga

MUSEO DE BENALURÍA

Calle Alta, 115. Molino de Antonio Almagro.

29481 - Benalauría. Málaga

Tel: 95 215 25 48 Fax: 95 215 25 65

Email: p-ordonez@nexo.es

Web: www.serraniaronda.org/html/museo_etnogr_fico_de_be

MUSEO MUNICIPAL DE ESTEPONA

Plaza de Toros de Estepona, s/n.

29680 - Estepona. Málaga

Tel: 952 80 57 09

MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. MARBELLA

Calle Hospital Bazán, s/n.

29600 - Marbella. Málaga

Tel: 95 282 50 35 Fax: 95 282 34 43

MUSEO MUNICIPAL DE PIZARRA

Cortijo Casablanca, s/n. CC-337 de Cártama a Alora, Km. 2,300.

29560 - Pizarra. Málaga

Tel: 952 48 32 37 Fax: 952 48 42 44

MUSEO HISTÓRICO POPULAR DEL BANDOLERO. RONDA

c/ Armiñán, 65.
29400 - Ronda. Málaga
Tel: 95 287 77 85 95 287 77 85
Email: museron@ctv.es
Web: www.ctv.es/users/museron/

MUSEO "JOAQUÍN PEINADO". RONDA

Palacio Residencia de los Marqueses de Moctezuma. Plaza del Gigante, 1.
29400 - Ronda. Málaga
Tel: 952 87 15 85
Web: www.unicaja.es

MUSEO "LARA". RONDA

c/ Arminán, 29-A.
29400 - Ronda. Málaga
Tel: 952 87 12 63

MUSEO MUNICIPAL DE RONDA

Palacio de Mondragón. Plaza de Mondragón, s/n.
29400 - Ronda. Málaga
Tel: 95 287 08 18 Fax: 95 287 84 51

MUSEO HISTÓRICO MUNICIPAL DE TEBÁ

Plaza de la Constitución, 13.
29327 - Teba. Málaga
Tel: 95 274 80 20 Fax: 95 274 84 22
Email: teba@sopde.es

MUSEO "BERROCAL" DE VILLANUEVA DE ALGAIIDAS

c/ Granada, 20.
29310 - Villanueva de Algaidas. Málaga
Tel: 95 274 31 31

MUSEO HISTÓRICO-ETNOLÓGICO DE MIJAS

Mijas. Málaga

CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE CARMONA

Avda. de Jorge Bonsor, 9.
41410 - Carmona. Sevilla
Tel: 95 414 08 11 Fax: 95 419 14 76
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE ITÁLICA

Avda. de Extemadura, 2.
41970 - Santiponce. Sevilla
Tel: 95 599 73 76 Fax: 95 599 65 83
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas. Avda. Américo Vesputio, 2. Isla de la Cartuja.
41071 - Sevilla
Tel: 955 03 70 70 Fax: 955 03 70 54
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

Plaza de América, s/n.
41013 - Sevilla
Tel: 95 423 24 01 / 95 423 53 89 Fax: 95 462 95 42
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

Plaza de América, 3.
41013 - Sevilla
Tel: 95 423 25 76 / 95 423 55 40
Fax: 95 423 21 54
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

Plaza del Museo, 9.
41001 - Sevilla
Tel: 95 422 07 90 / 95 422 18 29
Fax: 95 422 43 24
Web: www.junta-andalucia.es/cultura

MUSEO DE HISTORIA DE LA CIUDAD DE CARMONA

Casa Palacio Marqués de las Torres.
c/ San Ildefonso, 1.
41410 - Carmona. Sevilla
Tel: 95 414 12 26 / 95 419 00 80

MUSEO HISTÓRICO DE ÉCIJA

Palacio de Benamejí.
c/ Cánovas del Castillo, 4.
41410 - Écija. Sevilla
Tel: 95 590 29 19 / 95 590 29 33
Fax: 95 590 29 19
Email: mhmecija@interbook.net

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO "J.M. MORENO GALVÁN". PUEBLA DE CAZALLA

c/ La Fábrica, 27.
41540 - La Puebla de Cazalla. Sevilla
Tel: 95 484 70 23

NUEVAS INCORPORACIONES A LA RED DE MUSEOS DE ANDALUCÍA: AÑO 2002**FUNDACIÓN NMAC MONTENMEDIO ARTE CONTEMPORÁNEO**

Carretera N. 340 E-5, Km. 42,5.
11150 - Vejer de la frontera. Cádiz
Tel.: 956 451 216 Fax: 956 451 295
Web: www.fundacionnmac.com

MUSEO DE SAN ROQUE

Palacio de los Gobernadores.
Calle Rubín de Celis, 1.
11360 - San Roque. Cádiz
Tel: 956 781 587 Fax 956 782 634

CASA MUSEO ALFONSO ARIZA

c/ Santaella, 39.
14540 - La Rambla. Córdoba
Tel: 957 682 755

MUSEO DEL ACEITE DE OLIVA DE CABRA

Hecoliva S.A.
c/ Vado del Moro, s/n.
14940 - Cabra. Córdoba
Tel: 957 521 771

MUSEO DE ARQUEOMETALURGIA DE CERRO MURIANO

c/ Acera del Cuartel Viejo.
Cerro Muriano.
14310 - Obejo. Córdoba

MUSEO AGUILAR Y ESLAVA DE CABRA

Plaza de Aguilar y Eslava, 1.
14940 - Cabra. Córdoba
Tel: 957 520 857 Fax 957 520 053

CASA MUSEO MANUEL DE FALLA

c/ Antequeruela Alta, 11.
18009 - Granada
Tel: 958 229 421/958 229 424
Fax: 958 228 289

CASA MUSEO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Huerta de San Vicente. c/ Virgen Blanca, 6.
18004 - Granada
Tel: 958 258 466/958 446 433
Fax: 958 251 996
Web: www.huertadesanvicente.com

MUSEO ETNOLÓGICO DEL CERRO DEL ANDÉVALO

Antigua Casa de la Sal.
c/ Padre Domínguez.
21320 - Cerro del Andévalo. Huelva
Tel: 959 567 051

MUSEO DE ARQUEOLOGÍA DE CASTELLAR

Castillo Palacio de Medinaceli.
Avda. de Andalucía.
23260 - Castellar. Jaén
Tel: 953 460 005

MUSEO DE ALCALÁ LA REAL

Palacio Abacial de Alcalá la Real.
c/ Llanillo.
23680 - Alcalá la Real. Jaén
Tel: 953 582 217

MUSEO DE CARRUAJES

Plaza de Cuba, s/n.
Instituto Hispano-Cubano.
41010 - Sevilla
Tel: 954 272 604 Fax: 954 272 995

MUSEO MUNICIPAL DE SANTIPONCE

Antiguo Matadero.
(Junto al Teatro Romano)
Calle la Feria.
41970 - Santiponce. Sevilla
Tel: 955 999 930